

PATRIZIA BRUSAROSCO All'“epoca” ero stata folgorata dai musei americani, e non solo: c'erano gli spazi non profit, in particolare Artists Space e White Columns, che mi avevano affascinato per il carattere strutturato e nello stesso tempo dinamico e flessibile della loro organizzazione. Anche a me interessava un'organizzazione del lavoro più corale rispetto a quella della galleria. Ritenendo deprimente la situazione dell'arte contemporanea nel mio Paese – opinione che purtroppo conservo tuttora, volevo fare qualcosa per... l'Italia. Avevo soprattutto una certa idea per così dire “anni settanta” del mondo dell'arte, desueta all'inizio degli anni novanta ma proprio per ciò efficace. Mi sono trovata, per caso e per empatia, amica di qualche artista e assieme abbiamo cominciato a pensare un luogo nuovo per l'arte per Milano; presto mi si sono affiancati i critici più seri di allora, e, poiché probabilmente sono una buona mediatrice, non ho dovuto fare altro che la sintesi fra i suggerimenti di molti. Quando si vuole ascoltare, i consigli sono abbondanti, sinceri e utili. Ricordo un incontro alla galleria di design Dilmos, accolti da Lella Valtorta, una sessantina di artisti, la più parte oggi noti e stimati, a pensare a cosa doveva essere il nuovo spazio: forse ora certe situazioni potrebbero ripetersi, c'è una nuova energia fra i protagonisti, ma ci sono voluti vent'anni! All'inizio degli anni novanta per Milano si voleva banalmente uno “spazio espositivo” ricettivo alla ricerca, una project room, un luogo adatto a installazioni site specific; si voleva un luogo in cui incontrarsi, “connettersi” e segnalarsi anche rispetto al resto del mondo. Gli artisti miei coetanei erano convinti di volersi impegnare in prima persona per emergere, attivando rapporti artista-artista; erano anche convinti di non avere tante possibilità nel nostro Paese; i curatori erano convinti che vi fosse bisogno di una “voce critica” capace di chiarire il senso del lavoro di una nuova generazione; i galleristi volevano dimostrare di poter diventare più internazionali della generazione precedente. Io pensavo che quello che mancava fosse un metodo di lavoro e mi veniva spontaneo cercare di “fare sistema”, come si usa dire ora. Soprattutto mi sono trovata a dare fiducia a tante persone che mi hanno ricambiato con la fiducia. Con Maurizio Cattelan si pensava di aprire Viafarini con Fondazione Oblomov, un progetto che prevedeva l'assegnazione di una borsa di studio a un artista che si impegnasse a non fare mostre per un anno. Maurizio ha pensato di assegnare la borsa a se stesso e di presentare il lavoro all'Accademia di Belle Arti di Brera, mentre è parso più congeniale inaugurare Viafarini con il progetto di fondazione dell'Archivio elaborato da due artiste, Laurie Palmer e Federica Thiene.

Subito dopo è seguito Membership Viafarini dove 80 artisti hanno donato altrettante opere-manifesto che dichiaravano ciò che Viafarini sarebbe dovuto essere. Così è cominciata l'attività espositiva, programmata all'inizio tramite le segnalazioni degli stessi artisti, con molti dei quali ancora si collabora. Quasi subito però ho preferito affidare la programmazione a curatori esterni e mi sono avvalsa della consulenza di coloro che rappresentavano la generazione critica di allora. Si è creato una specie di comitato scientifico informale, che negli anni avrebbe coinvolto le voci più rappresentative del panorama critico italiano

dell'ultimo ventennio.

Nel frattempo un giorno un gallerista mi ha consigliato di andare a visitare Careof, spazio artistico che operava a Cusano Milanino già dal 1987 con finalità simili, poiché costruiva la propria programmazione grazie ad un attento ascolto del panorama artistico non ancora rappresentato dalle gallerie, e ho conosciuto Zeffirina Castoldi e Mario Gorni che sarebbero diventati di lì a poco i miei non-partner.