

exibart 92



Bimestrale - Sped. in A.P. 45% - D.L. 353/2003 (conv. L. 27/02/2004 n.46) art. 1, comma 1 - DCB Firenze - Copia euro 0,0001

FREE
ANNO QUINDICESIMO
NUMERO NOVANTADUE
GENNAIO/FEBBRAIO
DUEMILASEDICI

WWW.EXIBART.COM

Mona Hatoum Story. Mona Hatoum e Chiara Bertola si conoscono da tempo. L'ultimo loro incontro è stato l'occasione per una lunga chiacchierata in cui l'artista si racconta dagli inizi fino ad oggi. Da non perdere

Il confronto tra antico e contemporaneo. Oggi il museo è un luogo sempre più ibrido, dove il dialogo tra vecchio e nuovo si fa serrato. Marinella Paderni ci guida nel cuore di questa relazione. Che a volte ha esiti molto fecondi

La parola a Hou Hanru. Dopo due anni di vita al MAXXI e a Roma, il direttore del museo del XXI secolo ci espone la sua visione dell'arte. La mappa geopolitica dove si colloca l'Italia. E perché è necessario conoscere quello che accade oltre i nostri confini

Parigi, oh cara! Che clima si respira nella capitale francese dopo i fatti del Bataclan? Come reagisce la cultura? Risponde chi nella capitale francese ci vive e non smette di crederci

Burri show. Dopo la grande mostra che il Guggenheim di New York gli ha dedicato, cerchiamo di capire come il "burning man" è visto dalla critica americana. Mentre il mercato continua a premiarlo

La Gaia. Un nome leggero per una collezione di altissimo livello. Incontro con Bruna e Matteo Viglietta nel loro scrigno di tesori. Che cambia costantemente, senza che venga meno la passione

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

premio giovani

2014-2015

Edoardo Aruta Veronica Botticelli

Simone Cametti Alberto Gianfreda

Stefano Larotonda Macchieraldo | Palasciano

Lina Malfona Giovanni Romagnoli Marta Scanu

fino al 27 febbraio 2016
dal lunedì al sabato, dalle 10 alle 19

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

piazza dell'Accademia di San Luca 77 . 00187 Roma . www.accademiasanluca.eu

IL FUTURO È PASSATO

GETULIO ALVIANI CARLA ACCARDI VINCENZO AGNETTI JOSEPH ALBERS CLAUDIO ABATE GIOVANNI ALBANESE FRANCESCA ALFANO MIGLIETTI FLAMINIA ALLVIN FRANCO ANGELI GIOVANNI ANSELMO ALESSIO ANCILLAI PIERLUIGI METELLI MARCO BAGNOLI BISHAN BASSIRI JOHN BALDASSARRI PAOLA BALLESE FLAVIO BARGELLINI ADAM BERG UBALDO BARTOLINI LUCA BEATRICE GIORGIO BENNI PAOLO FARINA LUCE MONACHESI MANUELA BEDESCHI FRANCESCA VALENTE DOMENICO BIANCHI MAX BILL ROBERTO BILOTTI ALIGHIERO BOETTI ACHILLE BONITO OLIVA BEATRICE E NICOLA BULGARI DANIEL BUREN LAURA CIONCI ALESSANDRO CANNISTRÀ PIERPAOLO CALZOLARI ROBERTO CALVI LORENZO CANOVA ANGELO CAPASSO GIUSEPPE CAPOGROSSI ELISABETTA CATALANO BRUNO CECCOBELLI MARIO CEROLI ANDREA BELLINI LAURA CHERUBINI SANDRO CHIA GIUSEPPE CHIARI CLAUDIO CINTOLI FRANCESCO CLEMENTE IBERÈ CAMARGO LEO CASTELLI CHRISTO NIKLA CINGOLANI CARLOS CRUZ-DIEZ MARIO CONSIGLIO BRUNO CORÀ BRUNELLA ANTOMARINI ENZO CUCCHI ROBERTO CUOGHI GIANNI CUZZONI ALBERTO DAMBRUOSO GIANCARLO POLITI MASSIMO DE CARLO GINO DE DOMINICIS NICOLA DE MARIA FERNANDO DE FILIPPI MARIO GIACOMELLI GIANNI DESSI FABIO DE VINCENTIIS GIUSEPPE PANZA DI BIUMO ALBERTO DI FABIO FRANCESCO BONAMI MARINA E CARLO RIPA DI MEANA VANNI LEOPARDI GIACINTO DI PIETRANTONIO UMBERTO DI MARINO FILIPPO DI SAMBUY BALDO DIODATO DINO BUGNO MASSIMILIANO GIONI ALDA FENDI ALBERTO GARUTTI HELENE SUTTON STEFANO DI STASIO FRANCESCO CASCINO MITRA DIVSHALI PIERO DORAZIO BRUNA ESPOSITO PATRIZIA LODI SILVIA EVANGELISTI STEFANIA FABRIZI ADRIANA POLVERONI ITTO LIA RUMMA GIULIO DI GROPELLO GIOVANNI TIBONI GIANLUCA FERRARO PATRIZIA FERRI TANO FESTA ILEANA FLORESCU GIORGIO FRANCHETTI MARK KOSTABI ENZO FONTANA GIAMPAOLO PREARO PATRIZIA SANDRETTO GIUSEPPE GALLO PAOLA GANDOLFI FRANCESCO VEZZOLI PIERO GILARDI ALESSANDRO GIORGI GUGLIELMO GIGLIOTTI CINZIA GIZZI FATHI HASSAN CLAUD HESSE MARIE-LAURE FLEISCH BOBO IVANCICH JEFFREY ISAAC GIANCARLO E OVIDIO JACOROSI MASSIMO KAUFMANN PAOLA CAPATA HELENA KONTOVA SIMONETTA LUX JEFF KOONS JOSEPH KOSUTH JANNIS KOUNELLIS MILAN KUNC FELICE LEVINI ALESSANDRO SENO BENEDETTA SPALLETTI ANNA BUTTICCI MARIANNA FONZO FRANCO BERNABE' FABIO IANNIELLO GIANFRANCO ROSINI RITA SOCCIO DANIELA LANCONI ANNIE RATTI EMILIO PRINI SOL LEWITT IGNAZIO LICATA GIANNA MÜLLER SERGIO LOMBARDO RICHARD LOSE KAROLINA E GIULIA LUSIKOVA GIULIANO LOMBARDO SERAFINO MAIORANO CHIARA DYNYS ANNA MONTI MARTIN HEIDEGGER GIORGIO VERZOTTI VITTORIO SGARBI CARLO MARIA MARIANI CLAUDIO SPADONI GINO MAROTTA GIO' MARCONI ELISEO MATTIACCI LILIANA MANIERO EMILIO MAZZOLI MARISA E MARIO MERZ MASSIMO MININI NAZZARENOMIELE FRANCESCO PANTALEONE TOMMASO LISANTI MARIO MARTONE SABINA MIRRI PIETRO ROCCASALVA GIAN MARCO MONTESANO FEDERICA LA PAGLIA VITTORIO MESSINA FRANCESCA MONTI MAURIZIO MOCHETTI GINO MONTI ALESSANDRA E VALENTINA BONOMO LAURA PONGILUPPI PIERO MOTTOLA GEA POLITI NICOLA MONTI FRANCOIS MORELLET LILIANA MORO HELMUT NEWTON EVA E ALESSANDRO NIERI INNOCENZO ODESCALCHI FRANZ PALUDETTO LUIGI ONTANI FRANCESCO ORECCHIO CARLO BACHINI MARTA MASSAIOLI DARIA PALADINO MARCO BRANDIZZI MIMMO PALADINO VALERIA PANICCIA GIULIO PAOLINI ANNA PAPARATTI BRUNA AICKELIN ANTONIO PASSA SERGIO BERTACCINI LUCA MARIA PATELLA MARIANO A PA GIANNI PIACENTINO DINO PEDRIALI GABRIELE PERRETTA DORA E MARIO PIERONI ROBERTO PISTILLI MILTOS MANETAS ALFONSO ARTIACO MIMMA E VETTOR PISANI GIANFRANCO COMPOSTI ENRICO ASTUNI PIERO PIZZI CANNELLA GIORGIO PERSANO MICHELANGELO PISTOLETTO GIOVANNI RACO GIORDANO RAFFAELLI MAN RAY CAROLIN BAGARGIEV GIORGIO PERSANO ANNA MARRA BEN VAUTIER PASQUALE RIBUFFO ALDO DI FRANCESCO BEPI FRANCHETTI ANGELO MOSCA TIBERIO CATTELANI LORCAN O'NEILL PAOLA UGOLINI RAFFAELE CURI FEDERICO PAZZAGLI CESARE MANZO STEFANIA MISCETTI SIMONA MARCHINI DORIANA E MASSIMILIANO FUKSAS ROBERTO PROFETA MARTA MARZOTTO GIORGIO PAGANO GIANFRANCO VENTO TERRY RILEY RICKY RIZZIERO MIMMO ROTELLA UMBERTO SALA GIUSEPPE SALVATORI RAFFAELLA BOZZINI SALVO RAFFAELLA E STEFANO SCIARRETTA ARIANNA ROSICA FABIO SARGENTINI SERGIO SARRA LORELLA SCACCO ANDREAS SCHULZE MARIO SCHIFANO FRANCESCO SERRAO GABRIELE SIMEI LUCIA SPADANO GIAN ENZO SPERONE MARCO TIRELLI DUCCIO TROMBADORI ETTORE SPALLETTI ALESSANDRO TWOMBLY DONATO ROSA PIETRO E VINCENZO CAMPPELLONE CLAUDIO VERNA LA MONTE YOUNG FABRIZIO VIGATO FRANCESCA TULLI LUCREZIA DE DOMIZIO TINO STEFANONI HANS MAYER LAURA GRISI FRANCESCO NUCCI SERGIO BERTACCINI ALESSIO VERZENASSI JIMMO TEA FALCO OTTAVIO D'OTS MARCO PORTA CESARE PIETROIUSTI FLORIANA VIESTI GRAZIA TODERI NORMA MANGIONE FRANCO NOERO NICOLO CARDI BIANCA ATTOLICO CARLO BERARDUCCI GILBERTO ZORIO UGO NESPOLO MARIAN GOODMAN ANNINA NOESI MASSIMILIANO MUCCIACCIA LAURA CIONCI MANUELA ALESSANDRA FILIPPI IGINIO DE LUCA OSVALDO MENEGAZ PAULA METALLO FRANCESCA MININI FRANCO SOFFIANTINO PAOLO CONSORTI MARIO VESPASIANI GENNARO CASTIGLIONE ROBERTO PUGLIESE GIANNI CERQUETI CRISTIANA SANTINI MARIO GIORGINI GIUSEPPE CASCETTA PAOLO FAIETA RINO COSTA FRANCA SOZZANI GERARD BRUNEAU FRANCO TOSELLI FRANCO GIULI RITA VITALI ROSATI PIERFRANCESCO GIANNANGELI MARIO SAVINI LUCIO DEL GOBBO OSCAR PIATTELLA FRANCA MANCINI CARLA MATTII ANTONIO MARTINO ANTONELLA MATTEI CECILIA NESBITT FILIPPO PAPPALARDO PRIMO DE DONNO SANDRO ACQUATICCI TUCCI RUSSO MARINA MENTONI FILIPPO PURVES CARTER ANDREA BOLDRINI MATTEO GIAMMANCO ALESSANDRA AMICI RICCARDO GUSMAROLI GIOVANNI DAMIANI RICCARDO STORNELLI EMANUELA BOARI GIORGIO COLOMBO FRANCO RUSTICHELLI ADRIANO NARDI MONICA BOTTANI MARCO COLAZZO VALENTINO ZEICHEN MARINA COVI CELLI ELISABETTA BENASSI ENRICO FORNELLO SIRIANA SGAVICCHIA PHILIPPE DAVERIO FIORENZO ZAFFINA EPICARMO INVERNIZZI GIANNI MACCHIA PAOLO LUCCIONI ANDREA DI CESARE FRANCESCO BERTINATO GIULIA BUSSONI PIERLUIGI MAZZARI CARLO AMBROSETTI VANESSA BEECROFT PAOLA PIVI STEFANO CHIODI PEPPE MORRA CARLO REPETTO GIUSEPPE CERASA MONICA DE CARDENAS NUNZIO GIUSEPPE CASSETTI ADRIANO BIONDI JAS GAWRONSKI RAFFAELLA CORTESE MARIUCCIA CASADIO ELISA SIGHICELLI H.HULM PASQUALE LECCESE LUIGI MARAMOTTI TERESA IARIA



saluti e baci da

PIOMONTI
ARTE CONTEMPORANEA

ARTE FIERA BOLOGNA 2016 PADIGLIONE 26 B/82



POSTWAR ERA Una storia recente

Omaggi a Jack Tworkov, Claire Falkenstein

a cura di Luca Massimo Barbero

23.01 - 04.04.2016

www.guggenheim-venice.it

Claire Falkenstein, *Modellino per cancelli* (particolare), 1961, Museum of Fine Arts, Boston, Donazione Peggy Guggenheim 64.317
© The Falkenstein Foundation; Courtesy of Michael Rosenfeld Gallery LLC, New York, NY

PEGGY GUGGENHEIM COLLECTION

Dorsoduro 701, Venezia
Orario 10-18 | Chiuso il martedì

Con il sostegno di

Intrapresæ
Collezione
Guggenheim

Institutional Patrons:

BSI
Regione del Veneto

exibart

EDITORIALE

di **Adriana Polveroni**

La guerra “senza stivali sul terreno”, come si dice in gergo, in cui siamo coinvolti, oltre l’orrore per gli eccidi, le distruzioni dei patrimoni artistici di alcuni bellissimi Paesi, significa che in quei bellissimi Paesi non ci si può più andare. Niente Siria, da anni ormai, niente Libia, niente Yemen, niente Egitto e neanche, forse, niente più Turchia, nonostante la sua pregevole Biennale di Istanbul. C’è chi addirittura ha pensato di non prender più un aereo neanche per Parigi o Londra.

Non è una preoccupazione fastidiosamente salottiera e piuttosto egoistica, come potrebbe sembrare, propria di una civiltà, la nostra che, per ritrovare qualche paradiso perduto, è disposta a sborsare fior di soldi, tra contemplazione di magnifiche rovine esotiche e riserve della natura o della biosfera dove fotografare, al sicuro di jeep o imbarcazioni, animali feroci e uccelli variopinti. Oltre la rinuncia a questi piacevoli trastulli (almeno per qualcuno), significa che la conoscenza di mondi altri, per chi vuole praticarla “in diretta”, è seriamente compromessa. Che a differenza di quanto pensavamo, il mondo, anziché farsi sempre più globale, si sta facendo invece più piccolo e più chiuso. E che il turismo, che in epoca moderna ha significato una molla importante per l’economia mondiale fino a diventare, in anni più recenti, un fenomeno di massa, forse non sarà più la fonte di guadagno che era fino a poco tempo fa.

Il fenomeno non tocca solo quei Paesi più o meno lontani che la comunicazione, il web e i social avvicinano e per le cui vicende ci si indigna, reazione che, come sostengono Thomas Friedman, columnist del New York Times e il filosofo Dov Siedman, è in realtà un ostacolo per capire la complessità che abbiamo davanti. La regressione turistica riguarda anche l’Europa, e segnatamente il nostro Paese. Il Giubileo speciale proclamato da Papa Francesco si sta rivelando un flop per i ripetuti allarmi che si sono riversati su Roma, obiettivo sensibile per un prossimo attentato, oltre al fatto che probabilmente la Città Eterna non è più tanto una meta ambita, almeno per chi è disposto a spendere soldi per muoversi e che probabilmente è infor-

mato dello stato di degrado in cui versa la città. E sceglie destinazioni più appetibili. Tanto per dirne una, la valanga di disdette che si è abbattuta su alberghi e airbnb romani non si è registrata per esempio a Parigi, nonostante lì il terrorismo abbia colpito sul serio. E i grandi musei ne hanno risentito. Chissà se quest’anno il Louvre sarà ancora in cima alla classifica dei musei più visitati del mondo.

Cambierà, quindi, qualcosa negli asset strategici dell’economia mondiale dove il turismo ricopre un ruolo significativo e dove spesso, come è nella dicitura per esempio del nostro Mibact, è associato alla cultura, in una visione di quest’ultima che ne fa un ambito di consumi equiparabile a quello turistico? Cambieranno, insomma, abitudini, comportamenti e il mondo, anziché farsi sempre più grande, inteso come mete da scoprire e realtà da conoscere, e sempre più a portata di mano nella sua distribuzione orizzontale garantita dal web, è destinato invece a restringersi?

Non so se sia una visione un po’ apocalittica, alla quale, penso, sia giusto rispondere rivendicando le nostre abitudini acquisite, i nostri stili di vita che, per quanto possono, non devono cambiare, nonostante le minacce del terrorismo, nonostante il fatto che una notte di capodanno in piazza sia aggredita nella libertà delle donne di festeggiarla quanto e come vogliono, come è successo a Colonia e in altre città europee, fatto di cui peraltro, al momento che scrivo, non è ancora del tutto chiara la dinamica. E che anche da questo punto di vista il mondo sta cambiando. E molto in fretta.

Era solo dieci anni fa che, anche nell’arte, ci si interrogava sulla visione edulcorata che l’occhio del turista dà del mondo. In “Universal Experience: arte e vita. Lo sguardo del turista”, Francesco Bonami, curando quella mostra - globale non solo nel contenuto ma anche nella programmazione: prima a Chicago, poi a Londra e poi al Mart di Rovereto - faceva vedere un mondo a volo d’uccello, per fortuna rifiltrato dallo sguardo non banale di alcuni artisti. E tanto si è parlato, e si parla tuttora, del mondo globale dell’arte - ricordate i “Punti cardinale dell’arte”, la Biennale di Achil-

le Bonito Oliva? Era il lontano 1993 - una delle realtà più mobili che ci siano, da sempre caratterizzata da scambi, nomadismo, come racconta bene, nella lunga storia che pubblichiamo, Mona Hatoum, artista di origine palestinese, cresciuta a Beirut, poi a Londra, e poi dove il lavoro la chiama. E gli scambi nel mondo dell’arte, anche in virtù delle tante biennali che sono spuntate in giro per il globo, negli ultimi anni si sono ulteriormente accentuati.

Cambierà qualcosa anche in questo senso?

Ma globalizzazione oggi significa anche che alcuni livelli di scontro presenti in alcuni Paesi, come per esempio la Turchia - più che sospesa, stratonata tra Occidente e Oriente - ci riguardano, come sostiene Hou Hanru, nella bella intervista che trovate nelle pagine più avanti. Ecco, forse l’accesso al web che ci informa in diretta su quello che accade nel mondo, la conoscenza dei fatti che ci fa indignare e che spesso, come sostengono Friedman e Siedman, ci avventa in una spirale di mera protesta che genera altra protesta senza riuscire ad articolare un pensiero che guarda in avanti, forse sta ridisegnando il nostro mondo anche in questo senso. Non è solo il battito d’ali di una farfalla in Oriente che genera una tempesta in Amazzonia, ma anche le brutalità commesse altrove, come quelle accadute a casa nostra, riguardano tutti. In questo senso siamo veramente globali, nostro malgrado.

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

archivio progetti

franco
Marescotti
1908-1991

donazione novembre 2015

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

piazza dell'Accademia di San Luca 77 . 00187 Roma . www.accademiasanluca.eu

Seventh Edition

International
Contemporary Art Prize

PREMIO COMBAT 2016 PRIZE

**MUSEO G.FATTORI
LIVORNO
25 JUNE - 16 JULY**

SIX MONEY PRIZE

ARTIST RESIDENCES

**SPECIAL PRIZE FATTORI
CONTEMPORANEO**

info@premiocombat.it

www.premiocombat.it

Quanto contano i soldi e il peso della famiglia per raggiungere il successo nel mondo dell'arte contemporanea? Il dibattito è sempre acceso

Quanto conta l'estrazione sociale e finanziaria per diventare artisti? È una domanda che da sempre incombe sul mondo dell'arte, un universo in cui il denaro è sempre stato il carburante e che si nutre di grandi aste, offerte milionarie e ricchi mecenati.

La questione non è però tanto quanto il denaro influenzi in generale il mondo dell'arte contemporanea, ma quanto debba essere considerato un prerequisito per sfondare come artista, al pari del talento o della fortuna. Non mancano esempi recenti ad alimentare il dibattito: a marzo 2015 il Guggenheim ha esposto i lavori dell'artista iraniana Monir Shahroudy Farmanfarmaian, che il Financial Times ricordava essere la discendente di una famiglia di ricchi mercanti e il cui padre è stato eletto nel parlamento iraniano.

Lo stesso tipo di insinuazioni sono state rivolte a una delle artiste più famose, innovative e discusse del nostro secolo, Yoko Ono. Oltre che per essere stata la compagna di uno dei grandi della musica come John Lennon, Ono è figlia di un grande banchiere e nipote del fondatore della potentissima Yasuda Bank, più che un'istituzione nel Sol Levante. Tra i più giovani vengono spesso tirati in ballo Rachel Rose (nella foto) e Dash Snow, prolifici e visionari artisti entrambi rampolli di facoltose famiglie. A riflettere sul peso del background familiare nella scalata al successo può aiutare il parallelismo tra la figura dell'artista e quello dell'imprenditore: per quanto possa sembrare che il paragone sminuisca la nobiltà della produzione artistica è indubbio che entrambe le professioni siano strettamente connesse con l'accesso al capitale. Quando si ha una famiglia facoltosa alle spalle che finanzia le proprie velleità artistiche e non ci si deve preoccupare dei bisogni fondamentali, essere creativo è decisamente più facile.



Al di là di tutte queste considerazioni bisogna ricordare che un'inchiesta britannica ha rivelato che la stragrande maggioranza degli artisti in circolazione provengono dalla classe media, una tendenza che sembra valere anche negli Stati Uniti. E in Italia? Forse una famiglia facoltosa alle spalle può semplificare il lavoro dell'artista, ma gli ingredienti per il successo sembrano essere piuttosto una mente aperta e il supporto morale, più che finanziario, dei propri familiari. (gt)

New York festeggia Paula Cooper. La grande gallerista di Andre, Flavin e Judd compie mezzo secolo di attività



Senza di lei (e senza le colleghe Barbara Gladstone e Marian Goodman) la scena dell'arte newyorchese sarebbe stata molto diversa. E invece fu proprio lei, che nel 1965, portò in scena per prima Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Walter De Maria, nello spazio di SoHo.

Parliamo di Paula Cooper, immensa gallerista, che proprio in questi giorni festeggia il cinquantennio di attività. Tenendo, da sempre, le redini di un mercato che è radicalmente cambiato, che ha attraversato bolle e speculazioni, che ha visto passare i musei da "depositi" a parchi divertimenti, e a sua volta diventando una vera e propria istituzione, tanto che il governo francese l'ha nominata Cavaliere dell'Ordine delle Arti e delle Lettere, nel novembre scorso.

A Parigi, non a caso, Cooper aveva vissuto a 17 anni, imparando ad amare l'arte, e decidendo allora che la sua vita sarebbe stata a contatto proprio con gli artisti, ma viventi. L'ispirazione, per la sua attività, venne da Leo Castelli e Sidney Janis, ma ricorda che vi fu un bello scotto da pagare: «Le galleriste donne non sono mai state considerate si-

gnificative». E invece i fatti parlano chiaro, nonostante a differenza di Gagosian, Pace o Hauser & Wirth, Paula Cooper non ha mai voluto costruire un impero globale: «Non voglio 100 persone che lavorano per me, voglio sapere cosa sta succedendo intorno a me», spiega in una bella intervista a Charlotte Burns, su The Art Newspaper. Raccontando anche quello che non cambierà nei prossimi anni. Per esempio? Si resterà a Chelsea, dove non a caso Cooper alberga da vent'anni, pioniera dell'attuale quartiere dell'arte di New York: «Non me ne andrò, ma tutto è così "bla bla bla" ora. All'epoca avevamo come vicini un locale sadomaso, e c'erano sempre un sacco di brutti personaggi qui intorno. Il parco era pieno di travestiti e prostitute, ma aveva una bella umanità. Ora è tutto più piacevole, ma si è stati ghettizzati dai benestanti. Un po' come il mondo dell'arte, omologato, dove oggi ognuno veste la stessa cosa». E di eredità? Nonostante i 77 anni, non se ne parla neanche: «Io sono totalmente impegnata nel lavoro, e lavoro sodo. Staremo a vedere cosa succederà, e quando». Tanti auguri, Mrs. Cooper!

Benassi, Biscotti, Fregni Nagler, Shilpa Gupta, Husni-Bey, Wilfredo Prieto, Rubbi e Vestrucci: sono i vincitori del contest Artline Milano, che finiranno a City Life

Sono stati selezionati da una giuria composta da Charles Esche, Mary Jane Jacob, James Lingwood, Gianfranco Maraniello, Iolanda Ratti, Lea Vergine e Angela Vettese. Sono otto, sono tutti piuttosto giovani, e dalla prossima primavera saranno i primi che vedranno realizzati i propri progetti nel parco del nuovo quartiere City Life di Milano, in occasione del concorso ArtLine, ideato e curato da Roberto Pinto e Sara Dolfi Agostini. Oltre ai primi classificati, elencati già nel titolo, la giuria ha inoltre assegnato una menzione speciale ai progetti di Nico Vascelari e Maria Anwander.

Nel Parco verranno installati anche i pezzi di una serie di artisti di fama internazionale, italiani e stranieri, direttamente invitati dai curatori a concepire un progetto inedito per la città e che si integrerà con lo spazio e le architetture di Zaha Hadid, Arata Isozaki e Daniel Libeskind.

Ma vediamo un po' più nel dettaglio le motivazioni: Riccardo Benassi, con il suo *Daily Desiderio*, struttura minimale in alluminio verniciato il cui nucleo pulsante è un display a LED bianchi che ogni giorno lancerà un messaggio,

fino alla morte dell'artista, quando il sistema ricomincerà in loop, è stato scelto "per la semplicità e allo stesso tempo la forza con cui s'inserisce in maniera delicata nel contesto del parco e per la sua costante evoluzione nel tempo". *Come fare?* di Rossella Biscotti, cinque "isole" di piccoli agglomerati di elementi in mattoni e cemento in relazione tra loro è stato scelto "per la qualità formale unita alla capacità di interagire con il pubblico"; Linda Fregni Nagler, *Orphys*, che prevede la costruzione di una serra destinata a studi e ricerche sulle specie botaniche autoctone rare e in via di estinzione, per "il valore del lavoro per la capacità di associare la ricerca sull'ambiente naturale del paesaggio lombardo alle origini della visione fotografica". L'indiana Shilpa Gupta vedrà invece realizzato *Untitled*, scultura basata sulla storia delle tre scimmiette associate al Mahatma Gandhi, riflessione sul nostro mondo guidato da capitalismo e individualismo e dalla voglia di mettere tacere i nostri sensi: la proposta è stata scelta "per il raffinato utilizzo della tradizione statuaria classica congiunto alla capacità

di prestare attenzione ai gesti quotidiani sia in chiave ludica che politica". Adelita Husni-Bey, *Palco dell'Estinzione*, struttura che ricorda la stratificazione geologica, che sarà prodotta in modo collaborativo durante una serie di workshop pubblici sul tema dell'estinzione che si terranno, probabilmente, al Museo Civico di Storia Naturale, è stata selezionata proprio per la "capacità d'interagire in modo partecipativo e coinvolgente con la comunità che fruirà dell'area nel presente e nel futuro", mentre il *Beso* di Wilfredo Prieto, due pietre di grandi dimensioni collocate l'una di fianco all'altra che si sfiorano in un solo punto simulando l'azione di un bacio, per il suo "rivisitare in modo ironico e significativo il ruolo e le forme del monumento". *I Cieli di Belloveso* di Matteo Rubbi ricostruisce invece il cielo stellato visibile a Milano nella primavera del 600 a.C., data intorno alla quale Tito Livio colloca la leggendaria fondazione di Milano da parte del principe Belloveso. Cento stelle



saranno sparse nel parco, a farci riflettere come l'inquinamento luminoso delle metropoli abbiano determinato poco a poco l'estinzione degli astri e del buio: "Il progetto proietta la città di Milano in una dimensione immaginativa oltre il proprio territorio e oltre la propria attualità", hanno riportato i giurati.

Dulcis in fundo Serena Vestrucci, con *Vedovelle e Draghi Verdi*, un progetto che non prevede l'aggiunta di nuovi elementi nel futuro parco dell'area dedicata ad ArtLine Milano, ma che interverrà sulle fontanelle pubbliche con le loro strutture in ghisa, dipinte di verde con una "rubinettazione" d'artista, teste di drago che saranno visibili solamente a chi si avvicinerà per bere: "apprezzabile in quanto s'inserisce nel contesto cittadino e perché investe di valori culturali un progetto di uso quotidiano". Congratulazioni ai vincitori e aspettiamo i primi passi nel parco.

Palmira va a Times Square: un progetto di arte pubblica con l'intento di documentare i tesori in estinzione. E il rischio di mettere in piedi un set hollywoodiano

Che dire: i risultati si vedranno il prossimo aprile, ma ci si può immaginare che cosa significhi vedere delle rovine di 2mila anni piantate a Times Square. Il cortocircuito, probabilmente, sarà assicurato, ma potrebbe esserlo anche un effetto da scenografia di Hollywood, che vanificherebbe un intento piuttosto nobile: quello di mostrare agli Stati Uniti - vecchi armatori degli Stati islamici - che cosa resta delle opere di Palmira, in via di estinzione: il Tempio di Bel, per esempio.

Ovviamente giocando con altezze e grandezze simili, in modo da renderle ancora più veritiere, le repliche saranno installate in occasione della settimana del Patrimonio Mondiale dell'UNESCO. L'idea è nata dall'Istituto di Archeologia Digitale (IDA), una joint venture tra l'Università di Harvard, l'Università di Oxford, e il Museo del futuro di Dubai: un "ufficio" che prevede la ricostruzione di antiche aree sulla base di migliaia di fotografie, con un team che il Newsweek ha definito come la squadra dei nuovi "Monument's Men". Vedremo.



Quaranta milioni di dollari per il Moma di New York. Ecco uno dei regali più grandi di sempre al museo, firmato dal manager Kenneth Griffin

Passerà alla storia come uno dei “regali” più cospicui della storia del museo, almeno di questi primi 86 anni di vita. 40 milioni di dollari, in effetti, sono una bomba anche per un'istituzione come il MoMA di New York, ma il milionario, manager, fondatore nel 1990 del Citadel Investment Group e filantropo Ken Griffin, ha omaggiato il museo proprio di questa cifra.

«Siamo entusiasti dalla generosità straordinaria di Kenneth Griffin, della sua passione e apprezzamento per il MoMA», ha detto il direttore Glenn D. Lowry. Il museo in segno di ringraziamento, dedicherà al filantropo l'ala est progettata nel 1964 da Philip Johnson, che diverrà “Kenneth C. Griffin Building”.

«Sono onorato di sostenere il MoMA, una delle istituzioni più vivaci, interessanti e di impatto del mondo. La mia speranza è che i visitatori, gli artisti e gli studenti possano sperimentare tutto quello che il MoMA avrà da offrire anche nelle generazioni a venire», sono state le parole di Griffin.

Oltre ad essere milionario, l'uomo possiede anche una collezione che



vanta Paul Cézanne e Jasper Johns, e aveva già donato 10 milioni, nel 2015, al Museum of Contemporary Art di Chicago, città dove è anche nel Consiglio di Amministrazione dell'Art Institute. Nulla a caso. Ma ringraziamo, noi compresi, per quello che il MoMA metterà in cantiere anche grazie a questi soldi.



L'arte? Fa stare tanto bene! Credeteci o no, ma se vi piacciono mostre e musei ci guadagnate in salute

Prima ci sono stati Alain De Botton e John Armstrong, e ora ci si sono messi gli studenti di medicina di Harvard, un ricercatore di Tor Vergata che ha visto che i colpiti dagli ictus appassionati di arte reagivano meglio alla ripresa dal trauma, e anche la scandinava Norwegian University of Science and Technology di Trondheim il cui studio avrebbe evidenziato che, guardando un quadro, l'umore migliora.

Se potete, insomma, non mettetela da parte l'arte. Vi gioverà in salute. Lo dicono anche dalla clinica Humanitas di Milano (nel caso non ne possiate più degli studi “americani”): il bello provoca emozioni capaci di agire sulla mente anche più dei farmaci. Chi fruisce l'arte lo sa bene, forse decisamente meglio di chi l'arte la produce, gli artisti, che nel bene o nel male restano personalità complesse, chiamate ad arginare in senso quasi divino i problemi di una società, o di parte di essa. Non

credete a queste storie? Ecco un paio di punti: L'arte tampona l'effetto della tecnologia; e con l'arte si impara a “tenere il tempo”.

Non è difficile da capire, probabilmente lo è più da sperimentare, visto che anche i musei oggi sono diventati corridoi da percorrere contro i minuti, armati di smartphone e appuntamenti successivi.

Bisognerebbe provare a perdersi (in fin dei conti un museo è un luogo sicuro e rassicurante), guardare, pensare o non pensare a nulla, scoprire. Il perfetto colore del vestito della *Lattaia* di Vermeer, gli intrecci della *Ronda di Notte*, i dettagli di Bosch, del mare e del cielo nella *Zattera della Medusa*. Sappiamo che effetto fa; chissà, forse bisognerebbe renderlo “sperimentalmente” obbligatorio. O forse no. D'altronde, come diceva De Dominicis, siamo noi che dobbiamo presentarci all'opera, e non viceversa.

NANCY SPECTOR DIVENTA VICE DIRETTRICE E CAPO CURATORE AL BROOKLYN MUSEUM. SENZA ABBANDONARE IL GUGGENHEIM



Assumerà l'incarico ad aprile, affiancando Anne Pasternak, nominata direttrice lo scorso anno. E c'è da giurarci, il Brooklyn Museum non sarà più una semplice attrazione del quartiere più celebre della Grande Mela (dopo Manhattan si intende), ma volerà decisamente alto.

Già, perché a fare da vicedirettrice e capo curatore sarà la Signora del Guggenheim, Nancy Spector, che nell'edificio di Frank Lloyd Wright è in servizio dal 1989.

«Sono entusiasta di entrare al Museo di Brooklyn in questo momento significativo della sua storia e di lavorare con Anne Pasternak e il team curatoriale per ridefinire una raccolta enciclopedica del ventunesimo secolo - ha dichiarato Spector, che continua - Sono impressionata dalle radici profonde dell'istituzione nella comunità locale, e spero di aggiungere vitalità al museo, portando anche pubblico più internazionale, sia in loco che online».

Spector, che nel corso della sua carriera al Guggenheim ha curato le mostre di Felix Gonzalez-Torres, Matthew Barney, Richard Prince, Louise Bourgeois, Marina Abramovic, Tino Sehgal e Maurizio Cattelan, solo per citarne alcuni, è stata anche curatrice aggiunta della Biennale di Venezia del 1997 e co-curatore della prima Biennale di Berlino nel 1998, al fianco di Klaus Biesenbach e Hans Ulrich Obrist.

Il suo "noleggio" è l'ultima e più importante mossa nella strategia di Anne Pasternak di ripensare il Brooklyn Museum: «Con Nancy Spector come nostro capo curatore possiamo contare su un futuro pionieristico, scuotendo vecchi canoni e proponendone di nuovi, pur condividendo l'amore per l'arte e gli artisti con il nostro pubblico», ha detto la direttrice Pasternak. Della serie tutto nuovo, ma senza esagerare! E la prospettiva, per Spector, di lasciare il Guggenheim per Brooklyn? Di questo, per ora, non se ne parla proprio!

SPUTARE SU ROMAEUROPA E IL "VERDI" DI PARMA. IL MOVIMENTO CINQUE STELLE BLOCCA I FINANZIAMENTI PER I CELEBRI FESTIVAL, ACCUSATI DI ESSERE "MARCHETTE"

La notizia non è passata sulle cronache nazionali, e nemmeno in quelle dell'arte. Eppure, in aula, un passaggio della Legge di stabilità, ha fatto vittime illustri. Due, per la precisione. Il Festival Verdi del Teatro Regio di Parma, e il RomaEuropa Festival capitolino. La mano che ha stroncato i finanziamenti (alla kermesse romana era preventivato un milione di euro)? Quella dei grillini, che si sono abbattuti sull'emendamento che destinava le risorse, urlando che si trattasse d'altro che una "marchetta". Perché? Perché la Presidente del Festival, Monique Veaute, è la moglie del deputato Pd Marco Causi. Una bagarre talmente infuocata in cui ha dovuto prendere le difese di Veaute anche Matteo Orfini, Presidente del Partito Democratico, che sulla sua pagina facebook ha scritto un lungo post: "Monique Veaute è una personalità stimatissima del panorama culturale che ha ricevuto onorificenze importantissime, prevalentemente in Francia dove non penso ascoltino il parere di Causi. Se i grillini si fossero informati [...] avrebbero scoperto che il RomaEuropa festival esiste da 30 anni, che è un'eccellenza europea, che ha un successo incredibile e che è uno dei pochi festival che promuove il contemporaneo e l'innovazione



[...] che in questi anni ha visto ingiustamente tagliati i fondi a sua disposizione, anche dalle nostre amministrazioni".

Fatto sta che la maggioranza, per una volta, è stata ben compatta contro la cultura, e alla fine l'emendamento del Pd a firma Andrea Ferro è stato ritirato. Niente milione a RomaEuropa, e nemmeno la stessa cifra per il Verdi di Parma, città amministrata proprio da un Sindaco (Fe-

derico Pizzarotti) a Cinque Stelle. "Ai colleghi grillini mi permetto di suggerire due cose: prima di lanciarvi in queste campagne volgari, almeno un'occhiata ai cv datela; ma soprattutto, se vi capita, ogni tanto andateci a teatro. Perché questo Paese di politici che hanno sputato sulla cultura ne ha già sopportati abbastanza. E per fortuna ha deciso di cacciarli", ha chiuso Orfini nel suo post. Sottoscriviamo.

MATRIMONIO PERFORMATIVO A SAN FRANCISCO PER LAURIE ANDERSON E SOPHIE CALLE, INSIEME NELLA CITTÀ CALIFORNIANA PER LA PRESENTAZIONE DI "HEART OF A DOG"

San Francisco è stata teatro dell'ennesima performance di due grandissime artiste note per il loro eclettismo. Sophie Calle e Laurie Anderson hanno inscenato un matrimonio improvvisato nella splendida cornice della Swedenborgian Church della città californiana, unico monumento di San Francisco a essere protetto come patrimonio storico nazionale. Le due si trovavano in città per la presentazione del film di Anderson *Heart of a Dog*, e sono rimaste talmente colpite dalla bellezza del monumento che ospitava il festival cinematografico da decidere di utilizzarlo come set della loro performance congiunta.

I più romantici - e meno informati - sono rimasti molto delusi alla notizia che le due artiste sono eterosessuali, condizione che ha reso ancora più palese l'intento performativo della cerimonia officiata dal fratello di Laurie Anderson. Quest'ultima, come ben sappiamo, è stata infatti sposata con la rockstar Lou Reed fino alla sua morte, mentre Calle è attualmente divorziata dall'artista Greg Shephard, con il quale aveva collaborato per la realizzazione del progetto *No Sex Last Night (Double Blind)* nei primi anni novanta. (gt)



Ferrovie dismesse come tracciati per un nuovo turismo sostenibile. Il Mibact tende la mano alla Fondazione FS

Quante volte abbiamo letto di treni in ritardo, stazioni ferroviarie fantasma, treni roventi d'estate, freddi d'inverno, pendolari esasperati e chi più ne ha più ne metta. E che fare poi con tutti quei benedetti chilometri di ferrovie abbandonate o in corso di dismissione che affollano il nostro Paese che ormai sembra aver puntato tutto sulla TAV, lasciando però intere zone scollegate dai grandi centri? C'è un'idea, non male, che forse per certi versi sanerà - se non gli spostamenti - almeno il dramma di vedere un servizio ridotto a una strada sterrata.

Nella sede della Commissione Trasporti, il Mibact, tramite il Ministro Franceschini, ha preso visione della legge per l'istituzione di ferrovie turistiche mediante il reimpiego proprio delle linee fantasma e situate in aree di particolare pregio naturalistico o archeologico.

«Siamo disponibili a dare il nostro contributo e il nostro sostegno in tutte le forme possibili. Questo è un tema centrale nelle strategie del Mibact per lo sviluppo di un turismo lento e sostenibile e il fatto che ci sia una proposta di legge sul riuso di quasi 800 chilometri di linee ferroviarie dismesse in posti incantevoli del nostro Paese è davvero un fatto importante», ha dichiarato Franceschini, che già al Museo Nazionale Ferroviario di Pietrarsa aveva tenuto il summit sul turismo sostenibile. Dunque, che fare? Costruire alberghi, rimettere in moto i binari con treni d'epoca, o realizzare piste ciclabili (soluzione decisamente "easy" a livello economico) o che altro? «Non tutte le ferrovie storiche potranno essere oggetto di linee turistiche ferroviarie, si ragionerà su quali devono rimanere in uso». Aspettiamo proposte.



ANCORA TU, MONNA LISA! UNA "COPIA" DEL DIPINTO PIÙ CELEBRE DI LEONARDO PARE ALBERGHI IN UNA COLLEZIONE PRIVATA RUSSA

Replica convincente o autentica? Secondo l'italiano Silvano Vinceti, (ovvero colui che condusse il cantiere fiorentino per il ritrovamento e le analisi sulle ossa della presunta Lisa Gherardini, in Sant'Orsola) il quadro scovato in una raccolta privata di San Pietroburgo, potrebbe essere un originale leonardesco, in cui viene riproposta la *Gioconda*.

Per un occhio inesperto, questa "seconda versione" sembra sorprendentemente simile al quadro famoso in tutto il mondo, conservato al Louvre. Il lavoro è incorniciato da due colonne, che non compaiono nella versione universalmente nota, ma erano presenti in uno studio per il dipinto.

Lo scoop è stato dato dall'Independent e dal Daily Mail, secondo le cui fonti il team di ricerca sta usando il software creato da Carlo Pedretti, massimo esperto leonardesco, per analizzare la pittura.

L'italiano ha dichiarato che la somiglianza, mettendo a confronto i due quadri, è impressionante e anche il primo restauratore di Leonardo, Paulo De Serra, pensa che l'opera potrebbe essere stata realizzata dal genio o, tutt'al più, da uno dei suoi allievi. Un'analisi della vernice permetterà al team di datare il dipinto, che potrebbe fornire ulteriori prove conclusive sulla sua autenticità. O smentire tutto, nel caso. Dopo la copia falsissima rinvenuta a Singapore, non sarebbe difficile pensare a un epilogo del genere.



I titoli delle opere sono offensivi. E il Rijksmuseum di Amsterdam mette in atto un'operazione di revisionismo bella e buona

Il dipinto di Simon Maris è stato cambiato da *Young Negro Girl* a *Young Girl Holding Fan*. Di Margaretha van Raephorst, il *Negro Servant* è diventato *Young Black Servant*.

La politica del Rijksmuseum di Amsterdam, che si butta sulla legge della neutralità eliminando dai titoli i colori di pelle, per evitare che possano sembrare razzisti, sembra però che stia mettendo in atto un processo di revisionismo storico. Perché snaturare le opere con la scusa del politically correct, insomma, quando per essere corretti basterebbe semplicemente non nascondersi dietro il finto perbenismo della nostra epoca?

Il grande museo olandese, che ospita una collezione di circa un milione e 100mila opere, avrebbe trovato "contenuti offensivi" nei titoli di circa 200 pezzi e tra i lemmi incriminati ci sarebbe anche l'appellativo di *Hottentot*, balbuziente, ovvero come i coloni olandesi chiamavano la popolazione del Sudafrica.

Raphael Roig, dell'International Council of Museums, ha dichiarato che questo lavoro di pulitura fa parte del progresso, ma non dimentichiamo che il Rijksmuseum ha riaperto dopo molti anni di restauri nel 2013, e le ottomila opere esposte nella collezione avevano già avuto le etichette riviste.

Il progresso, forse, sarebbe iniziare a pensare che un titolo nasce con l'opera e il suo ar-



tista, non dopo cento e passa anni, per mano di qualche mediatore. Perché allora, già che ci siamo, non schiarire addirittura la pelle del servo nero, anzi *coloured*? Qualcuno, ai

tempi, divenne famoso per aver messo le mutande a Michelangelo. E secondo voi, gli portò fortuna nella storia, o gli costò cara? Anche questi sono punti di vista.

III
edizione

PREMIO FONDAZIONE HENRAUX

IN MEMORIA DI ERMINIO CIDONIO

Photo: Nicola Gnesi



I finalisti della seconda edizione del Premio

FOR ARTISTS

CONCORSO PER GIOVANI SCULTORI

www.fondazionehenraux.it

IL BANDO DI PARTECIPAZIONE ON LINE SUL SITO WWW.FONDAZIONEHENRAUX.IT
TERMINE DI PRESENTAZIONE DEI PROGETTI: 15 MARZO 2016

FONDAZIONE
HENRAUX

FONDAZIONE HENRAUX Via Deposito, 269 - 55047 Querceta di Seravezza (LU) - Tel: +39 0584 761217 - Fax: +39 0584 761342 - info@fondazionehenraux.it

À la lune

la copertina d'artista raccontata dall'artista

ALTERAZIONI VIDEO

Selfiestick, 2015

Immagine digitale

Courtesy gli artisti e Dispari & Dispari Project, Reggio Emilia

Il Selfie Stick ha cambiato la prospettiva sul mondo. Deve farci riflettere. È un'arma antropocentrica contro ogni Dio, superstizione, Stato o altra diavoleria fumosa e fantasiosa che ci allontana dal reale e dal piacere. Ogni scatto sembra urlare al mondo: «Al centro ci siamo noi. Dove cazzo siete voi?». Sebbene sia nato come oggetto frivolo e di intrattenimento, a nostro avviso suggerisce una soluzione agli estremismi sia religiosi che politici o culturali. Il Selfie Stick permette di guardarci dall'alto, come fossimo in vacanza col morto, e tutto il resto passa in secondo piano. Cambiare prospettiva sul mondo, generare nuovi punti di vista è la missione imprescindibile di qualunque operatore culturale. I modelli di riferimento vanno ripensati da una prospettiva diversa. Siamo miliardi, siamo connessi a internet, siamo consapevoli della nostra immagine, e siamo stanchi delle nostre culture. Che le star si mettano da parte così come gli idoli, i campioni e le soubrette. Al centro ci siamo noi. Sporchi, bagnati, senza carte, senza permessi ma determinati e pronti a morire. Come chi, cercando di farsi lo scatto dell'anno, è precipitato in un burrone con il proprio Selfie Stick in mano, spada di novelli samurai.

Alterazioni Video è un collettivo fondato a Milano nel 2004 con base a New York e Berlino. I membri sono Paololuca Barbieri Marchi, Alberto Caffarelli, Andrea Masu, Giacomo Porfiri, Matteo Erenbourg. Galleria di riferimento: Dispari & Dispari Project, Reggio Emilia.

EDITO DA

Exibart s.r.l.

Via G. Puccini 11 00198 Roma
www.exibart.com

Amministratore

Stefano Trionfetti

Registrazione presso
il Tribunale di Firenze n. 5069 del
11/06/2001

*direttore editoriale
e responsabile*

Adriana Polveroni

redattore eventi

Elena Percivaldi

redattore news

Matteo Bergamini

redazione Napoli

Mario Francesco Simeone

segretaria di redazione

Roberta Pucci

social media manager

Giulia Testa

collaborazione

Nicoletta Graziano

art director

Fabio Bevilacqua

chromany

.....

REDAZIONE

via Placido Zurla, 49/b
00176 Roma
www.exibart.com

invio comunicati stampa
redazione@exibart.com

direttore commerciale

Federico Pazzagli

tel: 339/7528939

fax: 06/89280543

f.pazzagli@exibart.com

adv@exibart.com

*coordinamento editoriale
e diffusione*
diffusione@exibart.com

tiratura

35.000 copie

cessionaria pubblicità

FinCommunication s.r.l.

Via Bolsena, 27

00191 Roma

.....

HANNO COLLABORATO
A QUESTO NUMERO

Luigi Abbate

Alterazioni Video

Roberto Amoroso

Micol Balaban

Filippo Berta

Chiara Bertola

Riccardo Caldura

Mariangela Capozzi

Marcello Carriero

Jacqueline Ceresoli

Valentina Ciarallo

Alessio Crisantemi

Anna De Fazio Siciliano

Manuela De Leonardis

Livia De Leoni

Flavio De Marco

Bruno Di Marino

Ana Laura Espósito

Flavio Favelli

Alessandro Ferraro

Mario Finazzi

Giorgia Gastaldon

Marinilde Giannandrea

Pierfrancesco Giannangeli

Guido Incerti

Marta Leteo

Carmen Lorenzetti

Valentina Mariani

Valentina Martinoli

Marinella Paderni

Alessandro Pasotti e Fabrizio

Padovani

Arianna Piccolo

Ludovico Pratesi
Matteo Procaccini
Leonardo Regano
Michela Sellitto
Gianluca Sgalippa
Paola Tognon
Manuela Santoro
Silvia Simoncelli
Rino Terracciano
Antonello Tolve
Paola Ugolini
Sabrina Vedovotto
Stefano Velotti
Elisa Vittone

THANKS TO

questo numero è stato realizzato grazie a:

Accademia di San Luca
Artefiera
Art Paris
Blob Art Paolo Batoni
Collezione Peggy Guggenheim
Comune di Rho - Associazione
Flangini
Eredi Salvati
Festival dei 2 Mondi Spoleto
Fondazione Henraux
Honos Art
Leonardvs
Maxxi
Mercanteinfiera
Miart
Pio Monti
Z20 Sara Zanin

92

exibart

NUMERO 92

ANNO QUINDICESIMO

GENNAIO/FEBBRAIO 2016

Foto e illustrazioni sono di proprietà dei rispettivi autori. L'editore è a disposizione degli aventi diritto per eventuali inesattezze e/o omissioni nella individuazione delle fonti

5. editoriale

8. speednews

28. popcorn

68. Risposte ad arte

good news bad news

72. Deja vu

ATTUALITA'

16. Nella tempesta, ma la Ville

Lumière non affonda

18. Alberto Burri. Il dibattito è

aperto

22. Valeria, Regina di donne

24. Museo ma non posso

26. Ultime notizie da una me-

tropoli in fermento

APPROFONDIMENTI

30. Bye bye 2015. Cosa porto
nel 2016

32. Mona Hatoum Story

38. Quando il tempo diventa

arte

40. Io, il MAXXI e la mia visio-

ne dell'arte

44. Una storia d'amore a voca-

zione pubblica

46. In difesa dei diritti degli

artisti. Secondo Seth

48. L'arte ai confini del mondo

51. La militanza luminosa di

Mirella Bentivoglio

RUBRICHE

52. Ripensamenti

Il mondo messo in opera di

Hanne Darboven

54. Studio visit

Il profumo della materia

56. Reading Room

61. Talent zoom

Ornaghi e Prestinari

62. Architettura

Un officio carico di intelligenza

64. Think/Thing

Se il design ha un disperato

bisogno di colore

65. Musica

Come into my life

66. Fuoriquadro

L'arte di rimontare il cinema

67. Teatro

Non c'è nulla da insegnare. Se

non l'esperienza del movimento

70. Iusartis

Se il Macaco si fa il selfie

78. Contrappunto

Il singolare caso del pictor

optimus

NELLA TEMPESTA, MA LA VILLE LUMIÈRE

LA CAPITALE FRANCESE È SINONIMO DI CULTURA. PACIFISTA E PROGRESSISTA. E RIMANE TALE ANCHE DOPO GLI ODIOSI ATTENTATI CHE L'HANNO COLPITA. PER CAPIRE VERAMENTE COME STANNO LE COSE, NE PARLIAMO CON UN FOTOGRAFO, UN GALLERISTA E UN GIORNALISTA

di **Livia De Leoni**

Che aria si respira a Parigi dopo gli attentati del 13 novembre scorso e a poco più di un anno dalla strage di Charlie Hebdo? Come reagisce, insomma, la cultura e soprattutto quella deputata a raccontare la realtà: la fotografia?

Paris Photo aveva chiuso in anticipo le porte del Grand Palais e dalle immagini di **Gilles Caron**, **Cristina García Rodero**, **Robert Capa**, **Diane Arbus** e **Valérie Belin**, i riflettori si erano spostati su quelle terribili degli attentati del 13 novembre fatte da fotoreporter che hanno giocato drammaticamente in casa. A Parigi, riferimento autorevole del fotogiornalismo, la stampa si è in parte autocensurata di fronte all'orrore degli attentati. Ma forse la libertà di stampa è anche questo. Una foto anonima ha mostrato senza scrupoli l'interno del locale parigino Bataclan subito dopo il massacro in cui sono morti 129 liberi cittadini, la foto apparirà nella stampa estera. Ma la Francia non la vuole, al suo posto appare un'unica immagine nera, che mostra quanto sia presto e difficile elaborare il lutto. E intanto il calo dell'afflusso nei musei e affini è del 50 per cento.

A dicembre ecco poi la Conferenza mondiale sul clima, la COP21. Per molti francesi, un successo diplomatico inatteso. E poi, le elezioni regionali. La paura degli attentati sembrava darla vinta al Front National, partito di estrema destra francese, che da un po' fa dell'arte contemporanea la sua nemesi, ma al secondo turno la Francia dice no alla dinastia Le Pen. In tutta questa frenetica corsa



Dennis Hopper Daily News, California 1964 Vintage silver print Galerie Johannes Faber Exhibitor - Johannes Faber

verso l'avvenire si deve aspettare per capire, riflettere prima che intorno alla *Generazione Bataclan* ci siano risposte a cui aggrapparsi. Qual è dunque la vita artistica dopo gli attentati? Ne parliamo con **Dimitri Beck**, caporedattore di Polka Magazine; **Paolo Verzone**, fotografo e membro dell'agenzia VU, che ha seguito la COP21 per Le Monde e che ricordiamo inoltre la bellissima serie *Cadets*, in mostra all'ultimo festival romano FotoLeggendo. E per tentare di capirci di più siamo andati alla galleria parigina 247 che fino a pochi giorni fa ha ospitato "In God we trust" del fotografo bengalese **Munem Wasif**, che, attraverso installazioni, video e foto in bianco e nero, ci parla delle diverse dimensioni dell'Islam. Scopriamo che nel suo Paese Induismo, Buddismo e Islam convivono da sempre senza oppressione. L'ultimo nostro interlocutore, quindi, è **Simon Lourié**, classe 1982, che con **Thierry Villeneuve** nel 2014 ha aperto la galleria 247.

Come reagisce Polka Magazine, la seguitissima rivista di fotogiornalismo?

Dimitri Beck: «Il prossimo numero di Polka esce il 25 febbraio e sarà dedicato in parte agli attentati, e alle conseguenze che questi hanno nel quotidiano. Oggi la gente ha bisogno di risposte per capire. Ciò che è successo è di una violenza estrema a cui le persone non sono abituate, che forse è "accettabile" quando accade al di là delle frontiere, ma non sotto casa nostra. C'è bisogno di capire questa ingiustizia e il nostro mestiere è decifrare per afferrare

quanto è accaduto. Dopo gli attentati ci sono state delle reazioni di umanità straordinarie in un contesto fuori dal comune. L'umano di fronte all'inumanità è capace di reagire con una spontaneità senza pari. Questa reazione solidale è la risposta più forte e importante che dobbiamo ricordare e che ci permette di andare avanti. La nostra linea editoriale cerca di cogliere tutti gli istanti di vita e di umanità, ovunque essa si riproduca. Amiamo vivere e vedere la vita».

C'è un'immagine emblematica degli attentati?

D.B.: «Difficile dirlo. Quella più riprodotta dalla stampa nazionale è stata quella di Anne-Sophie de Chaisemartin per la Sipa. Foto violenta, dove si vedono i corpi insanguinati delle vittime soccorsi da pompieri e da passanti. Accade sotto casa, al bar della Belle Equipe».

Cosa si prova a fotografare i luoghi degli attentati, quando questi accadono vicino casa?

Paolo Verzone: «Fotografo per esorcizzare, non ho voglia di stare ad indulgere in quei luoghi che alla fine sono portatori di messaggi di morte. Ho preso atto, ecco tutto! Ci passo tutti i giorni quando porto mia figlia di otto anni a scuola, che sta a 100 metri dal Bataclan. Noi abitiamo a 300 metri da lì. Alcuni bambini del quartiere non dormono più la notte, fanno dei disegni sconvolgenti, che non avrei mai pensato che un bambino di una Capitale europea potesse fare. Ma dov'è la chiave per capire e far capire ai piccoli cos'è successo?».

NON AFFONDA

DIMITRI BECK: «C'È BISOGNO DI CAPIRE QUESTA INGIUSTIZIA E IL NOSTRO MESTIERE È DECIFRARE PER AFFERRARE QUANTO È ACCADUTO. DOPO GLI ATTENTATI CI SONO STATE DELLE REAZIONI DI UMANITÀ STRAORDINARIE IN UN CONTESTO FUORI DAL COMUNE. L'UMANO DI FRONTE ALL'INUMANITÀ È CAPACE DI REAGIRE CON UNA SPONTANEITÀ SENZA PARI»



Munem Wasif, *In God we trust*



Dall'alto:

Exhibition view at the Enea Righi Collection, Salon d'Honneur, Grand Palais © Marc Domage Paris Photo

Exhibition view at the fair's PRISMES Sector with Rosalind Fox Solomon's historic series, 'Portraits in the Time of AIDS (1988)' presented by Bruce Silverstein Gallery, Salon d'Honneur, Grand Palais © Orsolya Elek Paris

Quanto coraggio ci vuole per raccontare una dura realtà attraverso una foto?

P.V.: «Non ce ne vuole tanto. Nel 2006 in Libano, mi sono trovato davanti a dei cadaveri disposti in modo allucinante. Ho guardato e mi sono detto: "qui non ci faccio una foto, non faccio niente". Non sapevo come trasformare quell'immagine in una cosa sensata. Allora se non hai le idee chiare, non la fare la foto. Ti rendi conto che lì è il tuo limite, che è un terreno che non conosci, che farai delle fotografie che non valgono niente. E così lasci stare. Ci sono fotografi che sanno gestire una roba del genere, è anche una responsabilità, e se lo possono permettere».

Il giorno dopo?

P.V.: «C'è stata la COP21. L'ho seguita per Le Monde. È interessante vedere come si muove il potere in situazioni come questa. Ho cercato nei corridoi, e lì che si trovano figure come i mediatori, a loro volta aiutati dai cosiddetti facilitatori. Incredibile! Preferisco raccontare tutto il percorso che il gran finale, la vita quotidiana dal panettiere al presidente. Ma tornando agli attentati, c'è un fatto che vorrei sottolineare e che non si è fatta nessuna confusione. Vale a dire che una cosa sono i musulmani e tutta un'altra cosa sono i terroristi, che si nascondono dietro una religione per ammazzare gente. In questo la società francese mi è piaciuta, sono riusciti a evitare sovrapposizioni folli. Altrimenti sarebbe stato un disastro».

Che clima percepisce dopo i fatti di novembre?

Simon Lourié: «La cultura è parte di questa città, del quotidiano di chi ci vive. La vita ha ripreso il suo corso, ma con un gusto amaro in bocca. Gli attentati ci hanno colto in piena Fotofever, e contrariamente al Salone, abbiamo chiuso lo spazio in fiera. Abbiamo riaperto la galleria dopo qualche giorno con il lavoro di Munem Wasif, trovandoci nel pieno dell'attualità. La mostra ruotava intorno al concetto di mescolanza e di intolleranza, affrontando il soggetto lontano dagli stereotipi. È una riflessione attenta che con molta finezza ci fa capire, tra l'altro, l'assurdità di questa sovrapposizione tra musulmano e terrorista. La gente è entrata, si è interessata, ha cercato delle risposte».

Ma la risposta più forte è sulla strada. Nonostante tutto, colorata e sorprendente, piena di speranza offerta dagli street artist che rendono un omaggio straordinario con la serie *#SprayForParis*.

ALBERTO BURRI, IL DIBATTITO È APERTO

LA MOSTRA "THE TRAUMA OF PAINTING" PRESENTATA CON TUTTI GLI ONORI DEL CASO NELLA GRANDE MELA HA ACCESO UN CONFRONTO SUL NOSTRO ARTISTA. INNOVATORE O OTTIMO COMPLEMENTO D'ARREDO PER I SALOTTI DEI RICCHI?

di Paola Ugolini

Si è conclusa al Guggenheim Museum di New York la sontuosa retrospettiva curata dalla storica dell'arte Emily Brown con Megan Fontanella (curatore associato del Guggenheim), dedicata ad Alberto Burri (Città di Castello 12 marzo 1915 - Nizza 13 febbraio 1995) in occasione del centenario della sua nascita. Burri, insieme ad un'altro geniale sperimentatore come Lucio Fontana, ha rivoluzionato l'estetica dell'arte del secolo scorso, pur non avendo una formazione accademica. Si era infatti laureato in medicina nel 1940 e durante la seconda Guerra mondiale fu ufficiale medico. Fatto prigioniero in Tunisia dagli americani, fu recluso, insieme allo scrittore Giuseppe Berto e al politico Giuseppe (Beppe) Niccolai, nel "criminal camp" per non collaboratori di Hereford in Texas, dove cominciò a dipingere. Nel 1946 sbarca da una nave Americana nel porto di Napoli e ritorna in un'Italia drammaticamente ferita e trasformata rispetto a quella lasciata solo tre anni prima. Si stabilisce a Roma e già l'anno seguente tiene la sua prima personale alla galleria La Margherita dove, nel 1948, espone le sue prime opere non ortodosse come i *Bianchi e i Catrami*. Per questo ardito sperimentatore di materiali e di tecniche innovative e assolutamente non convenzionali il successo internazionale arriva molto in fretta. Già nel 1952, espone l'opera *Il Grande Sacco* alla Biennale di Venezia e nel 1953 comincia il riconoscimento americano con una



Alberto Burri in his studio in Case Nove di Morra, Città di Castello, Italy, 1982
Photo: Aurelio Amendola © Aurelio Amendola, Pistoia, Italy



Alberto Burri
Rosso plastica (Red Plastic), 1961
Plastic (PVC), acrylic, and combustion on plastic (PE) and black fabric, 142 x 153 cm
Modern Art Foundation © Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri,
Città di Castello/2015 Artist Rights Society (ARS),
New York/SLAE, Rome
Photo: Massimo Napoli, Rome, courtesy Modern Art Foundation

GLI ANNI SETTANTA RAPPRESENTANO UN MOMENTO CHE SEMBRA QUASI MEDITATIVO, CON LA MATERIA CHE SI RAREFÀ AL PUNTO DA DIVENTARE SPESSA SUPERFICIE MONOCROMATICA SPACCATO E CREPATO PER DARE VITA ALLA SERIE DEI CRETTO. SORTA DI AFFASCINANTE RAPPRESENTAZIONE DI UNA NATURA ARSA E SOFFERENTE. CHE CULMINA NEL GRANDE CRETTO DI GIBELLINA, FORSE UNO DEI PIÙ STRAORDINARI ESEMPLI DI LAND ART

serie di personali a New York e a Chicago, nello stesso anno James Johnson Sweeney, all'epoca direttore del Guggenheim, acquisisce un suo lavoro per la collezione del museo dopo essere stato nel suo studio a Roma. Il suo prestigio cresce tanto che nel 1952 uno dei più importanti rappresentanti dell'Informale americano, **Robert Rauschenberg**, si trova a Roma, in quegli anni città molto più internazionale di ora, e frequenta lo studio di Alberto Burri in cui conosce i suoi primi lavori con i sacchi di juta cuciti e rattoppati.

In Germania **Anselm Kiefer** ha rappresentato gli orrori della seconda Guerra mondiale con una serie di opere materiche grondanti sofferenza e allo stesso tempo straniante bellezza per l'uso di materiali inusuali assemblati poeticamente, nonostante la violenza del messaggio veicolato. Parallelamente in Italia Alberto Burri, con i suoi sacchi strappati, ricuciti, bucati e rattoppati, ha raccontato la

Alberto Burri
Grande bianco plastica (Large White Plastic), 1964
 Plastic (PVC) and combustion on aluminum framework,
 191.8 x 292.1 cm
 © Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri,
 Città di Castello/2015 Artists Rights Society (ARS),
 New York/SIAE, Rome
 Photo: Tim Nighswander/IMAGING4ART,
 courtesy Glenstone



dura realtà di quel conflitto che ha lacerato un Paese fondamentalmente contadino, povero e tecnicamente impreparato.

La retrospettiva, la seconda grande Americana dedicata a Burri, che già nel 1977 ebbe l'onore di essere celebrato con la personale al Guggenheim "Alberto Burri: A Retrospective View 1948-1977", ha ripercorso con precisione filologica tutte le tappe stilistiche della produzione artistica di questo demiurgo capace di modificare e violentare la materia con dei risultati sorprendenti. Dai *Bianchi e dai Catrami* del 1948, alle *Muffe* e ai *Gobbi* del 1950, ai *Sacchi*, alle prime *Combustioni* del 1954, ai *Legni*, le *Plastiche* e i *Ferri*. Strepitosa per impatto estetico e per "Furor" creativo la "sala" con le plastiche trasparenti combuste che da sole valevano il viaggio a New York.

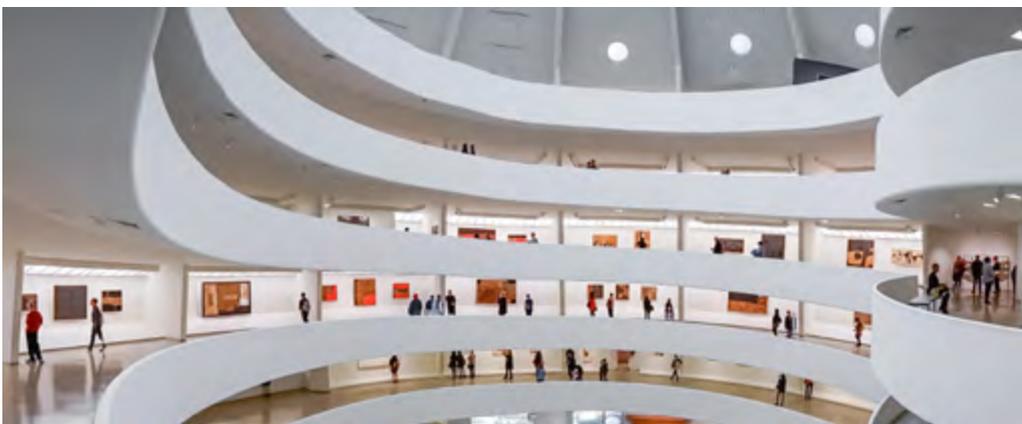
Gli anni Settanta rappresentano un momento che sembra quasi meditativo con la materia che si rarefa al punto da diventare spesso superficie monocromatica spaccata e crepata per dare vita alla serie dei *Cretti*, una sorta di affascinante rappresentazione di una natura arsa e sofferente, che culmina nel grande *Cretto di Gibellina*, forse uno dei più straordinari esempi di Land Art. Un incredibile sudario bianco con cui il maestro negli anni Ottanta ha ricoperto il centro della cittadina siciliana distrutta dal terremoto del 1968 e nelle cui crepe si può camminare sentendosi parte di un rituale che parla dell'immortalità. In mostra l'opera è raccontata dal video di Petra Noordkamp che rende perfettamente l'aspetto di città fantasma evocato dall'opera. A conclusione della rassegna, la serie bianca e nera dei *Cellotex* che, realizzata a partire dal 1966, diventerà la sua superficie di lavoro preferita. Si tratta di pannelli forgiati su una base di materiali compressi per uso industriale che l'artista ha "scarnificato" e dipinto creando grandi campiture di colore. Ma, al di là della forte affermazione critica e sul mercato - L'11 febbraio 2014 nella sede londinese di Christie's, il prezzo più alto pagato per la serata d'asta "Eyes Wide Open: An Italian Vision" è stato proprio per un'opera di Alberto Burri, *Combustione Plastica*, venduta per oltre 5 milioni e 600mila euro (al momento in cui andiamo in stampa non

sappiamo l'esito dell'asta del 10 febbraio da Christie's, Londra), non sempre la sua opera incontra consensi. A ottobre scorso Roberta Smith ha pubblicato sulle pagine de New York Times un articolo dal titolo "Alberto Burri, a Man of Steel and Burlap" (Alberto Burri, un uomo di acciaio e juta), dove la critica più caustica e importante d'America comincia il suo pezzo scrivendo che la retrospettiva dell'artista italiano al Guggenheim è «suntuosa, bella e ammirabile, ma anche monotona» e che l'uso della juta e dei materiali di recupero è stata sì importante, ma in fondo anche molto decorativa e forse poco profonda a livello intellettuale, aggiungendo che «quasi ogni opera ha uno spessore di grande eleganza e ricco senso del colore, ragione per cui sono dei lavori che collezionisti di "daring mind set" un tempo amavano appendere sopra ai divani». Liquidando, insomma, Burri come un artista facile.

È vero, oggi i suoi *Sacchi* lacerati e rattoppati dagli anni Cinquanta troneggiano sopra i divani dei salotti borghesi e più che mai i suoi lavori sono uno status symbol, ma questo non toglie nulla alla forza di quei lavori. C'è del "bello" in tutte le opere di Alberto Burri, che ha a che fare con l'equilibrio, con la misura e con la classicità, ma questo è un dato di fatto da cui non si può prescindere quando si parla di arte italiana. I nostri artisti, che piaccia o no, non possono non essere impregnati di "bello", da innumerevoli generazioni i loro occhi guardano e assorbono la storia

dell'arte che nel nostro Paese è presente in tutto il territorio. Certamente rispetto ad un Rauschenberg (ho avuto l'impressione che Roberta Smith, pur non nominandolo mai, abbia in qualche modo messo in atto una strategia difensiva del primato di Rauschenberg come artista informale non pittorico) sicuramente in Burri c'è una "bellezza" in più, ma questo non è una "diminutio", un artista italiano non può prescindere dalla regola aurea dell'equilibrio. In tutta l'arte italiana, anche in quella non figurativa (Bonalumi, Castellani, Manzoni con i suoi *Achrome*, Spalletti fino ai monocromi di Schifano) c'è un involontaria bellezza, che è il comune denominatore della nostra identità nazionale già dall'epoca delle signorie. E quel filone fatto di ricerca formale, equilibrio e sense of humor (anche questo un tratto caratteristico della nostra produzione artistica basti ricordare Alighiero e Boetti, Gino de Dominicis, Pino Pascali, Aldo Mondino e Piero Manzoni) è imprescindibile e intrinsecamente legato alla nostra produzione artistica. Lo stesso **Jannis Kounellis**, di nascita greca e italiano di adozione, si riferisce a se stesso come ad un artista classico, caratteristica che informa il lavoro anche di molti artisti dell'Arte Povera che, pur utilizzando materiali non convenzionali, sono profondamente "classici". Ma il dibattito è aperto. Nel numero di gennaio di Artforum, l'autorevole critico Anthony White ha preso posizione con un articolo intitolato "Burning man", lodando «la mostra che fa capire il sottile riorientamento dei poli della pittura» operato da Burri. Aggiungendo che «il suo metodo implica un'abdicazione del controllo dell'artista sul prodotto finale, che per materiali e processi Burri è stato un artista chiave e che il suo esempio è stato di enorme importanza per gli artisti italiani (in primis dell'Arte Povera, citando soprattutto Anselmo *n.d.r.*) e internazionali».

La mostra restituisce una visione completa e appassionante (molto poetica la vetrina con la serie dei sedici modellini dei suoi lavori che ogni anno l'artista inviava alla famiglia Sweeney per Natale) di un artista "faber" che ha dipinto con l'acciaio, la juta, il fuoco e la plastica e che ha creato un'estetica così rivoluzionaria da essere diventato un classico.



Installation view: *Alberto Burri: The Trauma of Painting*, October 9, 2015-January 6, 2016, Solomon R. Guggenheim Museum. Photo: David Heald (c) Solomon R. Guggenheim Foundation.

ARTEFIERA.

**BOLOGNA
ITALY**

**29/01 - 01/02
2016**

An event by



Partner



artefiera.it

Main Sponsor



INCONTRO CON LA COLLEZIONISTA VALERIA NAPOLEONE NELLA SUA CASA CHE OSPITA SOLO ARTISTE. E CHE CI PRESENTA IL SUO NUOVO PROGETTO. NATURALMENTE TUTTO ROSA: XX WOMEN IN ART

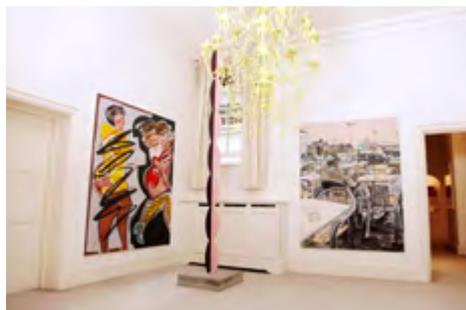
di **Valentina Mariani**



Siamo a Londra, nella famosa via delle ambasciate, a un passo dalla trafficata High Street Kensington. Ad accogliermi, all'ingresso di un suggestivo edificio Edoardiano, il lampadario giallo di **Pae White**, *Sunshine Chandelier*. Accanto, *Kusine*, una scultura bicolore di **Nicole Wermers**. Alle pareti, un uomo riposa dentro un quadro di **Aliza Nisenbaum**, coerentemente chiamato *The Nap* (il sonnellino). Proprio accanto, alla sinistra, una porta in legno bianca da accesso all'accogliente cucina, unico ambiente domestico che non presenta opere d'arte al suo interno.

Da qui, si accede ai due saloni principali della casa. Nel primo, accanto al bovindo, in una teca di plexiglass risplende la coloratissima *Non-Indepliable, Pastell* di **Haegue Yang**. Una sedia di **Julie Verhoeven** e un'opera realizzata direttamente a muro di **Lily van der Stokker** fanno da protagoniste dentro una miriade di opere che adornano gli spazi. Sculture di **Francis Upritchard** sopra un tavolo di **Gaetano Pesce**, l'opera *Slight Dizzy* di **Guan Xiao** e poco distante *Hulenays* di **Berta Fischer**.

Il salone secondario è utilizzato per i pranzi e le cene e, ad un angolo, è posizionata una scrivania, lo studio personale di Valeria. Qui, un quadro di **Nicole Eisenman**, *Saggy Titties*, proprio sopra il camino accoglie gli ospiti. Poco distante dal tavolo, il provocatorio *Landscape No. 11 (government)*,



«VOGLIO ATTIVARE ATTEGGIAMENTI E SPUNTI DI ANALISI PER MUSEI E SPAZI ESPOSITIVI SULLA LORO STORIA DI SUPPORTO O RESISTENZA VERSO LE PRATICHE DELLE ARTISTE DONNE. IL MESSAGGIO È “GUARDATE ED AGITE”. E RAPPRESENTA UNA SORTA DI SPINTA VERSO I PRIMI PASSI»

realizzato nel 1990 da **Julia Wachtel**. Sempre qui, una colonna di **Nina Canell**, *Endless Column (Alternating Current for Twelve Electric Fans)*, fa da protagonista insieme a una serie di pannelli posti a muro e firmati **Shannon Ebner**. Insieme, compongono una scritta: “Gloria”. Dentro questa meravigliosa casa-museo, vive Valeria Napoleone, italiana e trapiantata prima a New York e poi in terra D'Albione. Da più

di 18 anni colleziona centinaia di opere d'arte. Le sue preferite? Quelle realizzate dalle donne. Berta Fischer, Margherita Manzelli, Nina Canell, Haegue Yang, Nicole Eisenman, solo per citarne alcune. Oggi, sta lanciando una piattaforma di iniziative: Valeria Napoleone XX (come il cromosoma femminile, appunto), che contiene due grandi progetti: Valeria Napoleone XX Contemporary Arts Society e Valeria Napoleone XX Sculpture Center.

La prima, si impegna a donare ogni anno un'opera d'arte a uno dei tanti musei regionali inglesi, membri della Contemporary Arts Society, che hanno bisogno di sostegno.

La seconda, è una collaborazione con la galleria newyorkese The Sculpture Center che prevede la donazione di fondi per la produzione di un'installazione nell'ambito di una mostra personale di un'artista donna. Incontriamo Valeria Napoleone nel suo regno.

Qual è l'obiettivo dietro questi nuovi progetti?

«Attivare atteggiamenti e spunti di analisi ed introspezione da parte di musei e spazi espositivi sulla loro storia di supporto o resistenza verso le pratiche delle artiste donne. Il messaggio è “guardate ed

VALERIA

REGINA DI DONNE

agite”, e rappresenta una sorta di spinta verso i primi passi».

Il tema delle donne nell'arte è delicato. Anche qui, purtroppo, esiste la guerra dei generi e gli uomini talvolta sono avvantaggiati. Pensi che il tuo progetto riuscirà a smuovere le istituzioni? E quali risposte ti aspetti?

«XX è principalmente uno strumento per smuovere, attivare. Con quest'idea voglio ispirare, portare l'attenzione sul tema, creare dialoghi aperti».

Ti consideri una femminista?

«Sicuramente sì, con tutto quello che significa essere una femminista di oggi. È un termine che

molti hanno paura di usare perché ancora lo relazionano a lotta e rabbia “contro” qualcosa. Io vivo il mio femminismo come un cammino “per” qualcosa. Per celebrare ed illuminare realtà e situazioni per me rilevanti, con lo scopo di progredire. C'è molta ignoranza, la conoscenza è la chiave del progresso».

Da dove arriva il tuo amore per l'arte?

«Nell'arte ho trovato me stessa. Con il mio costante desiderio di crescita, come essere umano, di allargare i miei orizzonti e di vivere pienamente la realtà di oggi. Amo l'idea di una vita dinamica e ricca di incontri, relazioni e rivelazioni, sorprese e gioia. Sono stata educata dalla mia famiglia alla bellezza, non solo estetica ma dell'animo. Sono cresciuta con un profondo rispetto e una forte sensibilità per il mondo intorno a me, dalla natura, agli animali, alle persone. Penso che questa educazione mi abbia regalato una speciale sensibilità per il talento, la creatività e chi ha bisogno di aiuto per trovare il proprio spazio per esprimersi».

Qual è la prima opera d'arte che hai acquistato e perché?

«Una fotografia di Carol Shadford, un'artista sconosciuta ancora oggi. Andavo spesso a Williamsburg, in una galleria fondata da artisti, Pierogi 2000, negli anni '90. Lì stavo compiendo i miei primi passi di collezionista e passavo ore a parlare con Joe, il gallerista, e a curiosare tra le tantissime opere che la galleria teneva archiviate in centinaia di cassette. "Narcissus" è una foto in bianco e nero di bolle di sapone, dentro alcune delle quali si intravedono un vivo o un corpo di una donna. Mi ha ricordato come molte donne, nelle mura domestiche, si possono sentire, isolate e disconnesse dalla realtà che le circonda, e limitate a ruoli. Quest'opera ha subito dettato la mia direzione».

Da anni, sei membro attivo di Studio Voltaire, una piccola galleria no profit nel sud di Londra, che vanta un programma di mostre dedicate ad artisti internazionali non ancora affermati in UK ai quali viene offerta, a turno, una residenza di oltre un mese nella galleria, allo scopo

di diffondere il loro lavoro. In un ambiente lontano dall'arte “dei grandi” immagino che contaminazioni e creatività siano infinite...

«A Studio Voltaire c'è un'atmosfera di illimitate possibilità che rende questo piccolo spazio il più necessario e di valore nel panorama dell'arte contemporanea negli UK ed oltre. C'è un'onestà ed un coraggio con cui mi identifico. Questi sono i motivi per cui mi sono innamorata fin dal mio primo incontro della famiglia di Studio Voltaire. Famiglia che, all'inizio del nostro cammino insieme era molto piccola. Ho lavorato con Joe (Joe Scotland, il direttore ndr.) per portare questa realtà agli occhi di chi ama l'arte contemporanea e capisce la necessità di dare agli artisti opportunità di spingere i propri limiti, in nome del progresso e la dinamicità. Inoltre condividiamo lo stesso ethos: dare supporto a realtà che sono nuove, dimenticate e/o mai state riconosciute. Con una particolare attenzione alle donne artiste. Sperimentazione e coraggio sono parole d'ordine».

Il futuro dell'arte. Come lo vedi?

«Nessuno conosce il futuro. Però posso dire con certezza che il mondo dell'arte di cui faccio parte, che non è il mercato dell'arte, è delle persone che hanno talento. Se questi soggetti continueranno ad avere integrità e rimarranno dentro questo business per le ragioni giuste, l'arte avrà lunga vita ed un futuro rilevante».



Credits del ritratto:

Valeria Napoleone nella sua casa-museo di Londra, circondata dalle opere d'arte di sole donne che colleziona da anni.

Foto:

Aleksandra Podburtnaja

Styling:

Sara Rose Leone



MUSEO MA NON



Fundacion Proa

VIAGGIO ALLA SCOPERTA DEI LUOGHI DELL'ARTE DI UNA CITTÀ CHE ABBONDA DI PROPOSTE, MA DOVE LE CONTRADDIZIONE SI CRISTALLIZZANO ALL'INTERNO DELLE ISTITUZIONI. TRA PROFESSIONALIZZAZIONE E POLITICA

di Ana Laura Espósito

Scoprire Buenos Aires ci porta in una capitale eclettica e multiculturale. I profili architettonici raccontano non tanto un passato coloniale, quanto una tradizione culturale che ha sempre guardato verso l'Europa, senza però mai rinunciare alla sua identità. Tra i centri metropolitani più vivaci del Sudamerica, la città di Borges, del tango, e degli inizi di Lucio Fontana, si presenta come un cuore pulsante che fa da sfondo a una realtà artistica molto viva. Dai Gallery Nights e Bellos Jueves (Bel Giovedì) fino alla versione argentina della Notte dei Musei, le occasioni per gli amanti dell'arte si prolungano fino alle tre del mattino per scoprire i movimenti nati dall'influenza delle avanguardie storiche fino alle espressioni più contemporanee.

Esplorare i musei di *Baires*, come la chiamano i suoi abitanti, vuol dire inoltrarsi nell'ardita trama politica di un Paese dove troppo frequentemente le istituzioni pubbliche - appartengano o meno all'ambito culturale - sono sì centrali nella scena, ma come strumenti di consenso politico. Le battaglie tra i partiti si intensificano quando le elezioni sono dietro l'angolo, sollevando domande sulla confusione che emerge a quel punto tra istituzioni pubbliche, partiti politici, governo e Stato. L'eccezionalità di concorsi trasparenti, la ricorrente ricerca dei quadri professionali sempre dentro la cerchia dei "fedelissimi", l'utilizzo più che frequente di messaggi a reti nazionali unificate e i conflitti d'interessi, a volte troppo evidenti, parlano di un sistema endogeno caratterizzato da una economia incerta. Un'inflazione annuale che oscilla tra il 25 e 30 per cento spinge di fatto artisti, curatori e addetti ai lavori a qualche deroga quanto a professionalità e autonomia del sistema dell'arte. E nelle istituzioni private spesso si

OGGI IL MALBA (MUSEO DI ARTE LATINOAMERICANO DI BUENOS AIRES) PUNTA ALLA FORMAZIONE DI UN CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE PLURALISTICO CHE PREVEDE LA COOPTAZIONE DI MEMBRI CON ESPERIENZE DIVERSE. BASATO SUL MODELLO DEI MUSEI AMERICANI PIÙ NOTI, CON PUBBLICAZIONE DEI BILANCI E RECLUTAMENTO DI PROFESSIONISTI CON ESPERIENZA NEL SETTORE



Padiglione Peru

POSSO

MALBA

assiste a un acceso dibattito sui benefici che si trarrebbero da una maggiore trasparenza e meritocrazia che facesse attenzione ai protocolli internazionali.

Agustín Pérez Rubio è l'attuale direttore artistico del **Museo di Arte Latinoamericano di Buenos Aires** (MALBA) e proviene da una realtà non argentina. Nato a Valencia (Spagna), classe 1972 e storico dell'arte, ha lavorato per dieci anni prima come chief curator e dopo come direttore del Museo di Arte Contemporanea di Castilla di Leon in Spagna (MUSAC). «Purtroppo le istituzioni pubbliche a volte sono guidate da persone che non capiscono la cultura, i musei si convertono in strumento politico e interessano solo come vetrina per ottenere voti», afferma. La sua tesi non si riferisce solo all'Argentina, ma a un contesto più ampio conosciuto attraverso l'esperienza nell'istituzione pubblica, e la dice lunga sui confini internazionali dei contrasti e delle sfide di fronte a cui si trovano enti pubblici e privati.

Pérez Rubio è arrivato alla programmazione artistica del MALBA nell'ambito di un disegno di crescita del museo per il quale è stato nominato anche un direttore esecutivo e un comitato scientifico-artistico. Il MALBA punta

oggi alla formazione di un consiglio di amministrazione pluralistico che prevede la cooptazione di membri con esperienze diverse, basato sul modello dei musei americani più noti, con pubblicazione dei bilanci e reclutamento di professionisti con esperienza nel settore.

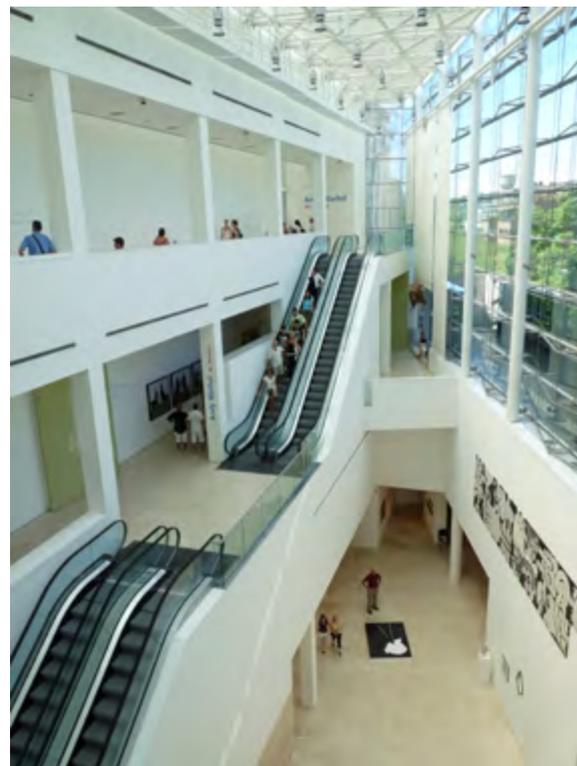
Di fronte a questa realtà, caratterizzata da una maggiore trasparenza e professionalizzazione gestionale da parte dei privati al cui elenco si aggiungono il **Museo di Arte Contemporanea di Buenos Aires** e gli spazi espositivi come **Fondazione Proa** e il **Faena Art Center**, la proposta da parte del settore pubblico spicca per la sua monumentalità. Con un investimento prossimo ai 227 milioni di euro (ma i numeri esatti sono un po' incerti) il **Centro Culturale Kirchner**, spazio espositivo dedicato non solo alle arti visuali ma anche alla musica, al teatro, al cinema e alla danza, ha sede nel ristrutturato Palacio de Correos (Palazzo della Posta) che risale agli anni '30 del Novecento. Una infrastruttura imponente e suggestiva le cui sale sono distribuite su un totale di 100mila metri quadri. La sua recente inaugurazione a

maggio 2015, nell'ambito della Biennale di Performance e concomitante con la fiera più rappresentativa, **ArteBA**, ha sollevato qualche polemica. Se da un lato questa nuova istituzione ha aperto le porte ospitando un'artista di grande spessore come **Sophie Calle** con la mostra "Abbia cura di sé" (*Prenez soin de vous*), dall'altro la utilizzazione delle reti nazionali unificate nel discorso inaugurale (pratica abituale per queste occasioni), una triplicazione del budget iniziale e i dubbi sulla opportunità nella scelta del nome, hanno fatto sorgere qualche sospetto di strumentalizzazione politica. Il nome del nuovo centro espositivo è un omaggio a Néstor Kirchner, ex presidente scomparso cinque anni fa e marito di Cristina Fernández de Kirchner, che è stata premier argentino fino al 10 dicembre 2015. In una sala a lui dedicata si ripercorre la storia pubblica e personale attraverso una grande installazione multimediale. Non sono pochi ad essersi

interrogati sull'opportunità di queste scelte che certo non aggiungono spessore a una iniziativa pubblica dedicata alle arti. In questa situazione di incertezza, lo staff del presidente neoeletto, Mauricio Macri, discute sulla possibilità di ripristinare il nome del centro culturale e battezzarlo Centro Cultural del Bicentenario.

La stessa perplessità sui meccanismi più politici che culturali girano intorno alla gestione del **Museo Nazionale di Belle Arti** (MNBA), con un direttore esecutivo ad interim senza esperienza nella gestione dei musei e il cui mandato si è trascinato per tre anni. La novità è la recente nomina definitiva, fatta tra la cerchia degli attuali funzionari di governo, che gestirà per i prossimi cinque una delle pinacoteche più importanti della America Latina.

Ma per fortuna il MNBA ha i suoi punti di forza. Splende da solo con una raccolta di opere che spaziano dall'arte preispanica e coloniale agli impressionisti, passando attraverso la pittura italiana, fiamminga e i movimenti di radice più regionale. Con un rinnovato filone curatoriale sorto dalla volontà di assegnare alle opere di artisti argentini la stessa importanza di altri artisti internazionali presenti in collezione come **Picasso, Degas, Modigliani e Pollock**, questa recente riapertura rende un vero e meritato omaggio ad **Antonio Berni** (Rosario, 1905 - 1981) con una sala a lui dedicata. Un olio su tela di grandi dimensioni (300 x 400 cm) domina lo spazio in omaggio a uno degli artisti argentini di riferimento del Novecento. Si tratta del dittico *Incubo degli ingiusti*, 1961 (*Pesadilla de los injustos*), opera centrale nella serie narrativa che ha come protagonista a Juanito Laguna, personaggio archetipo dei ragazzi più disagiati che come tanti altri convivono ancora nella realtà di una città multiculturale, effervescente e contraddittoria.



Agustín Pérez Rubio direttore artistico del MALBA

ULTIME NOTIZIE DA UNA



MOSTRE, INAUGURAZIONI, PREMI, LEGAMI CON IL PASSATO CHE COESISTONO CON APERTURE VERSO IL FUTURO. GRANDE CURIOSITÀ E CONSAPEVOLEZZA. ECCO LA SCENA DELLA CAPITALE RUMENA ALL'INIZIO DELL'INVERNO

di Carmen Lorenzetti

Veduta della mostra *Inventing the truth*, Palazzo Correr, Venezia, 2015

Bucarest si estende su un largo territorio delimitato al nord dalla zona dei laghi e al centro da un dedalo di stradine, letteralmente tagliate da grandi arterie che attraversano la città e ne configurano la macrostruttura con echi francesi ottocenteschi. Ai lati di queste grandi strade pulsa la metropoli che, ad edifici storici per lo più del '700 e '800, alterna palazzoni dell'epoca di Ceaușescu e più agili hotel e negozi lussuosi. Calea Victoriei è una di queste strade, lungo il suo percorso si incontrano: dal capo nord il (**Muzeul Taranului Roman**), aperto negli anni Novanta e fortemente voluto dall'artista rumeno **Horia Bernea** che ne ha anche organizzato l'allestimento. Il Museo è stato insignito nel 1996 del Premio ENYA, Premio Internazionale per il Museo Europeo dell'anno. Visitandolo si capisce il legame viscerale che i rumeni hanno ancora con la terra, ma si scopre anche la qualità di un artigianato di vecchia data, capace di tradursi oggi in arte nel rispetto e nell'uso di tecniche antiche e raffinate, dal lavoro dei tessuti alle ceramiche e i vetri. Tutti dipartimenti tra l'altro ben strutturati nell'Università delle Arti di Bucarest (UNA).

Questa radice nei luoghi e il rispetto delle tecniche tradizionali è uno dei caratteri distintivi della produzione dell'artista della Transilvania **Andra Ursuta** (1979), che oggi vive a New York ed è stato presente nella recente Biennale di Lione con le sue note sculture in marmo e monete di donne Rom. Poi segue l'eclettica Casa-Museo del musicista e compositore **George Enescu** (1881-1955). Alcune sue composizioni recuperano le sonorità balcaniche, ancora oggi diffuse in versione pop nelle colonne sonore dei ristoranti foderati di tappeti ed arazzi, nelle feste, nei locali. E ancora, si incontra il magnifico Palazzo Reale, oggi **Museo Nazionale dell'Arte Rumena**, dove si scopre la doppia faccia della medaglia della cultura rumena: il nord rivolto verso l'Occidente di ceppo germanico romanico e grezzo, il sud invece influenzato dalla eleganza sempre identica a se stessa della cultura bizantina e le sue propaggini russo-balcaniche. Poi la Rotonda dell'Opera di Bucarest. Infine, tra un negozio e l'altro, si trova anche qualche galleria di arte contemporanea con vetrine sulla strada. La **Hart Gallery** presenta una mostra curata da Ioana Marinescu e Dan Popescu su **Nicolae Comanescu** (1968), che ha fatto un muro di "tovaglie" formato quadro, dipinte a colori sgargianti, con *over all dripping* con figure di civili e polizia in tenuta antisommossa appena distinguibili.

VISITANDO IL MUSEO DELLA CIVILTÀ CONTADINA SI CAPISCE IL LEGAME VISCERALE CHE I RUMENI HANNO ANCORA CON LA TERRA. MA SI SCOPRE ANCHE LA QUALITÀ DI UN ARTIGIANATO DI VECCHIA DATA, CAPACE DI TRADURSI OGGI IN ARTE NEL RISPETTO E NELL'USO DI TECNICHE ANTICHE E RAFFINATE, DAL LAVORO DEI TESSUTI ALLE CERAMICHE, AI VETRI

Quadri distribuiti nei bar perché la gente ci bevesse sopra il suo aperitivo. La Rivoluzione del 1989 è ancora una ferita aperta per i rumeni, della quale immediatamente dopo i fatti violenti dell'epoca, non si voleva parlare o rappresentare. Ora si ritorna a meditare, magari per eventi violenti simili eppure di radice completamente diversa (nel caso di Comanescu sulla Grecia). Invece, nell'abnorme e mostruoso Palazzo del Governo, costruito da Ceaușescu in mezzo a un'isola di verde e di fango, poco più in là della Victoriei, vi è lo spazioso **MNAC** (Muzeul Na-



Andra Ursuta, *Commerce Exterior Mondial Sentimental*, 2012

METROPOLI IN FERMENTO



tional de Artă Contemporană), dove il 26 novembre scorso sono state inaugurate cinque mostre. Il piano terreno era invaso dai 35 video della polacca **Anna Konik** (a cura di Suzana Dan), dove donne di quattro città europee interpretano la storia e la sofferenza di immigrate extraeuropee. Al piano superiore l'importante mostra "The collection as archive", curata da Adriana Oprea e Irina Radu, una ricerca all'interno della collezione permanente del MNAC, nato nel 2001 dalla fusione del National Office for Documentation and Art Exhibitions (ONDEA) e del Contemporary Art Department del National Museum of Art of Romania (MNAR).

Tra i cinquanta artisti presenti molti sono storicizzati: **Geta Brătescu** (1926) è tra le figure più interessanti con i suoi collage di tessuto, notevole anche il lavoro concettuale incentrato sul libro di **Ion Bitzan** (1924-1997) e quello dello scultore neo-cubista **Paul Neagu** (1938-2004). Il più importante artista del dopoguerra è il performer **Ion Gri-gorescu** (1945), che incentra le azioni sul proprio corpo. C'è poi una folta schiera di nati negli anni Cinquanta: **Christian Paraschiv** (1953), schedato come artista dissidente durante il regime, dal 1986 vive in Francia dove opera attraverso diversi media e **Marilena Preda-Sânc** (1953) che esplora tematiche legate al femminismo, al genere e lavora nel campo della Public Art. Dei nati negli anni 60 ricordo i dipinti di interni, particolarmente forti e tetri, di **Ioana Bătrânu** (1960) e le opere di **Sorin Vreme** (1962). I giovani sono pochissimi. Da tenere a mente è l'opera di **Cristian Răduță** (1982), le sue sculture in fibra di vetro e tessuto rappresentano forme metamorfiche che vengono assemblate e semplificate in modo inaspettato. Ancora sopra, la personale di **Liviu Stoicoviciu** a cura di Călin Dan, direttore del MNAC, interessato dagli anni Settanta ai processi generativi che traduce in disegni, dipinti e sculture in rapporto con la scala urbanistica. Successivamente, la mostra "In times of hope and unrest. Critical art from Iași": un omaggio al gruppo di artisti che si è raccolto a Iași, partire dalla fine degli anni Novanta e che ha fondato un festival di performance, una Biennale d'Arte Contemporanea e l'associazione *Vector* a partire dal 2000.

Questi artisti definiscono l'arte come pratica sociale, lavorano alla critica dell'ideologia e riconsiderano le relazioni di potere in cui è inserita l'arte contemporanea. La visione critica di **Dan Acostioaei**, ad esempio, fa riferimento alla chiesa ortodossa e alla sua aggressiva campagna di

diffusione nella società rumena attraverso 10 light box con icone bizantine, un banner con l'icona del viso di Cristo e un video sull'insegnamento della religione intitolato *Blowing in the wind* (2014). All'ultimo piano la mostra "Dark side of nature" curata da Diana Marincu e Anca Verona Milhuleț è concepita in tandem: Diana propone il tema del rapporto dell'uomo con la natura matrigna e ferita e Anca risponde scegliendo gli artisti provenienti da varie parti del mondo. L'unica presenza rumena tra i sei artisti della mostra è costituita da **The Bureau of Melodramatic Research** (2009) con il film *Written on the wind*, che è una guida meteorologica dinamica che riflette sul modo convenzionale con cui percepiamo oggi la natura e le sue urgenti problematiche. Diana Marincu è stata anche la curatrice della collaterale rumena della Biennale di Venezia del 2015 al Palazzo Correr intitolata "Inventing the truth. On fiction and reality" che poneva in relazione la fiction con la storia da un lato e con la vita quotidiana dall'altro, attraverso il lavoro di sei giovani artisti rumeni. Tra questi: *Consuminghistory* di **Carmen Dobre-Hametner** s'interroga su come oggi affrontiamo la storia e il nostro rapporto con la realtà, attraverso le fotografie che documentano *Survival Drama*, un re-enactment, simulazione soft di qualche ora in un bunker Sovietico ad uso turistico.

La fiction pervade la storia, rappresentata attraverso dei luoghi comuni riconoscibili privati della drammaticità del reale, e la quotidianità, che cerca emozioni ed esperienze in un simulacro. In quegli stessi giorni, dopo anni di sospensione dell'iniziativa, sono stati consegnati i premi ai migliori artisti rumeni. Il premio d'eccellenza è stato dato allo scultore **Aurel Vlad** (1954, anche alla mostra al MNAC), il premio della giuria a **Miklós OnucsaneTudor Zbârnea** (moldavo), quello per l'"Arte nello Spazio Pubblico" è andato all'ironica e divertente **Corina Nani** (1978), infine il premio per l'arte multimediale a **Matej Bejenaru** (1963) uno dei fondatori di "Periferic", la Biennale di Iași, presente al MNAC con *Songs for a better future* (2010-2015): video di cori di diverse città d'Europa che interpretano la rappresentazione del futuro basata sulle ricerche culturali e politiche nei siti effettuate dall'artista. La scena artistica rumena rimane da una parte e in certi ambiti ancorata a valori estetici legati alla tradizione novecentesca e modernista, d'altra però è in piena espansione uno sguardo critico, aggiornato, esplosivo soprattutto dopo la rivoluzione del 1989. E che continua a dimostrare di essere consapevole e al passo con i tempi.



Dall'alto:
Nicolae Comanescum
Paul Neagu

ARTE: 10 COSE DA SALVARE

LE PREFERENZE DI FILIPPO BERTA



1. Miglior evento artistico dell'anno: "Anclados en el Territorio", Cinema Aguila De Oro, Galleria Continua, La Habana (Chinatown), Cuba
2. Miglior collezione: Le collezioni private che sono la biografia del collezionista
3. Gallerista: Come chiedere a un bambino: preferisci la mamma o il papà?
4. Critico d'arte: Due miei coetanei: Eugenio Viola (consapevolezza dei propri mezzi) e Stefano Raimondi (novità e concretezza a Bergamo)
5. Fiera d'arte: Non ho esperienza in merito. Farei una scelta superficiale
6. Artista/i del passato: Caravaggio, per come ha rappresentato l'essere umano nei suoi dipinti
7. Artista/i del presente: Santiago Sierra, per come l'essere umano si auto-rappresenta nei suoi lavori
8. Il saggio: Fotografia e inconscio tecnologico di Franco Vaccari. Pochi artisti si dichiarano. Tanti sono sfuggevoli
9. Ministro della cultura: Amministrare politicamente la cultura? Uno dei due ne esce sconfitto. Non è una questione di nome
10. Rivista d'arte: Ho una lettura isterica e disordinata. Impossibile e necessario non avere preferenze

Avatart

di **Roberto Amoroso**

Uno spazio fisso, su ogni numero, in cui i personaggi del mondo dell'arte diventano il punto di partenza di una serie di indagini estetiche e introspettive, finalizzate alla realizzazione di identità virtuali che vivranno prima su Exibart.onpaper, e poi in rete, tramite un sito web/ opera d'arte che l'artista Roberto Amoroso realizzerà ad hoc.

Chi è questo personaggio del mondo dell'arte?

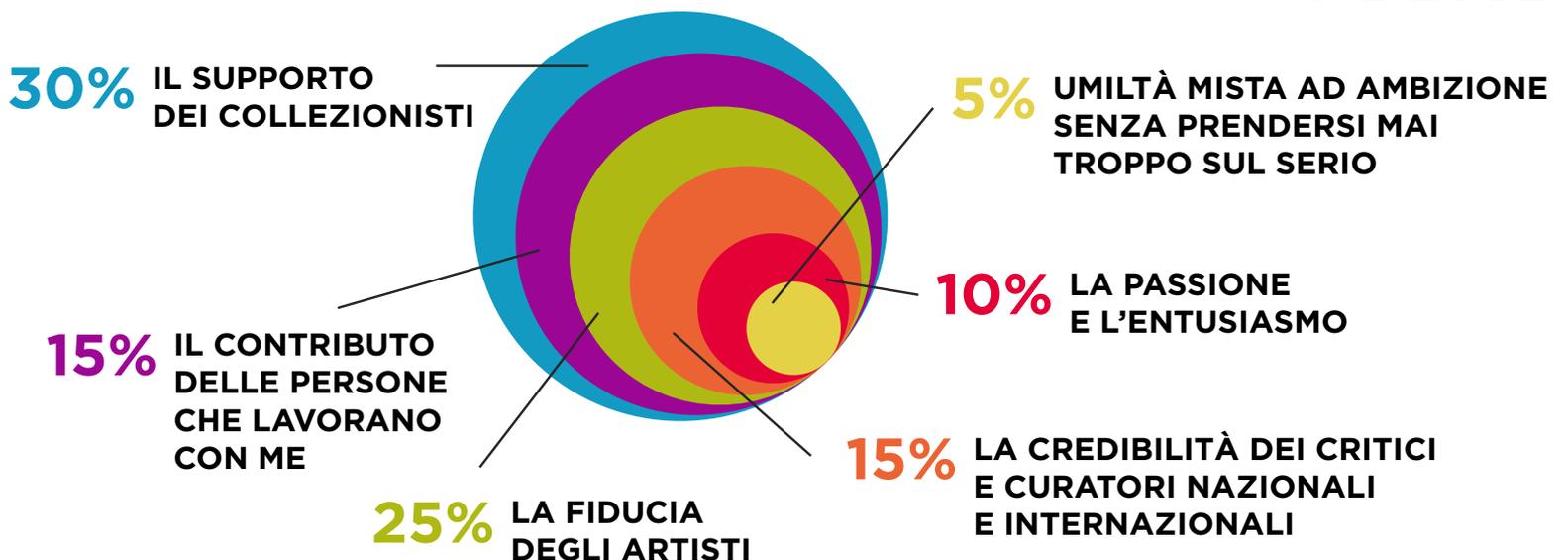


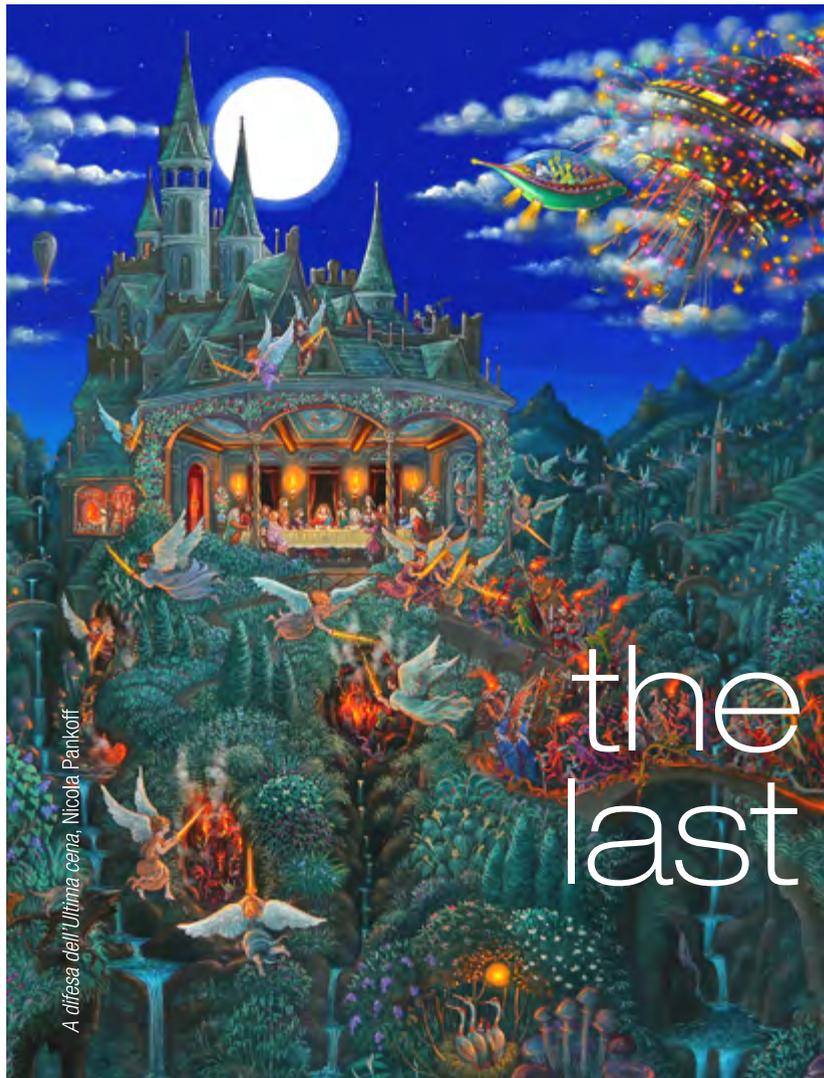
Il personaggio dello scorso numero era **Vincenzo De Bellis**

IPSE DIXIT

P420 (Fabrizio Padovani e Alessandro Pasotti)

I NUMERI DEL (MIO) SUCCESSO





Importante rassegna di artisti internazionali promossa dal Comune di Rho - Assessorato alla Cultura a Villa Burba, antica dimora di Delizia

RHO Villa Burba

7 febbraio

24 aprile

Inaugurazione: sabato 6 febbraio, Villa Burba - Sala del Camino ore 17.30 incontro con il curatore Antonio d'Avossa ore 18.30 L'ultima cena di Cristo_Fotogrammi e note. POEMINO SINFONICO per strumenti a sintesi digitale e non. Immagini e musiche di Nicola Pankoff, esibizione straordinaria in occasione dell'inaugurazione.

the last supper

Leonardo

e la visione ritrovata

I suggestivi spazi di Villa Burba ospitano dal 7 febbraio fino al 24 aprile 40 opere di grandi dimensioni, tra cui una decina di inediti, di noti artisti internazionali: Joseph Beuys, Federico Bozzano, Adolphe Braun, Philip Corner, Ferdinando Cunsolo, Giulio De Mitri, Antonio Di Biase, Barbara Faessler, Jacob Frey, Maria Cristina Galli, Fabrizio Garghetti, Geoffrey Hendricks, Maurice Henry, Alison Knowles, Jiri Kolar, Dimitri Kozaris, David La Chapelle, Elisabetta Lattanzio Ily, Franco Marrocco, Francesco Martines, Eris Mone, Raffaello Morghen, Tomoko Nagao, Ester Maria Negretti, Brigitte Niedermair, Hermann Nitsch, Nicola Pankoff, Ben Patterson, Guido Peruz, Andrea Solario, Daniel Spoerri, Rudolf Stang, Tobias, Ben Vautier, Wolf Vostell, Andy Warhol, Uli Weber. Suddivise in quattro sezioni, vengono proposte incisioni sette-ottocentesche dell'Accademia di Brera e dei Padri Oblati di Rho; realizzazioni di artisti contemporanei, film, una scultura in cioccolato, una ricca oggettistica pop (magliette, skateboard, scatole di mentine ecc.) insieme a circa cinquanta foto di cenacoli tatuati su corpi umani.

Si tratta di una ricognizione a 360° dell'icona per eccellenza della città di Milano, cioè l'Ultima cena di Leonardo, e sull'uso giovanile e antropologico che dell'immagine è stata fatta. "L'Ultima Cena di Leonardo è una delle immagini più affascinanti della storia dell'arte e insieme una delle più popolari e misteriose. La sua stessa condizione visiva la rende visibile ed invisibile allo stesso tempo, perché, narrando della condizione di precarietà della vita, mostra anche la possibile dissoluzione dell'arte. Per questo le opere presenti in mostra sono a rileggere questa icona lungo i tratti della tradizione e della rilettura alla luce anche delle nuove tecniche artistiche o attraverso visioni laiche che, solo in apparenza, possono sembrare provocatorie o dissacranti. In fondo quella grandiosa immagine di Leonardo ricorda ad ognuno di noi che per tutti ci sarà un'ultima cena. Così l'esposizione vuole essere una riflessione a tutto campo sulla morte e la vita, sulla fedeltà e il tradimento, sull'arte e sull'estetica diffusa, infine sul passato e sul nostro presente." (Antonio d'Avossa)

L'iniziativa è realizzata con il contributo di Nuovenergie Spa e A.Se.R.S.p.A.

SCHEDA EVENTI

Inaugurazione mostra:

sabato 6 febbraio ore 17.30, Villa Burba – Sala del Camino, Rho C.so Europa 291

Orari di apertura: da martedì a venerdì 16.30-19.30. Visite guidate infrasettimanali: solo su prenotazione sabato e domenica e festivi 10.30-12.30 e 16.00-19.30. Visite guidate sabato e domenica nei seguenti orari 11.30, 16.00, 17.30. Gratuite, consigliabile prenotazione. Lunedì chiuso

CONCERTO PIANISTICO di Stefano Gueresi

sabato 5 marzo, ore 21.00 Auditorium Padre Reina Rho, via Meda 20.

Musiche composte ed eseguite al pianoforte dall'autore che proporrà un programma selezionato per l'occasione dal suo vasto repertorio con l'inserimento di un brano inedito appositamente realizzato.

Prevendita dal lunedì al venerdì dalle ore 9.00 alle ore 12.00 - Rho: CentRho/IAT piazza San Vittore - Saronno: c/o Radio Orizzonti, Piazza Libertà, 2

NOTTE in VILLA

venerdì 18 marzo, dalle ore 19.30 alle ore 22.30 Corte Rustica di Villa Burba, Rho C.so Europa 291/29. Per i bambini delle scuole primarie un'avventurosa notte al museo allietata da cantastorie, magia e da un viaggio in compagnia di Leonardo nel Castello Sforzesco ai tempi di Ludovico il Moro.

Con un pizzico di fantasia Gianfranca Pasceri trasformerà i bambini in dame, damine, cavalieri e cortigiani dell'epoca leonardesca.

L'artista Nicola Pankoff racconta loro il mondo fantastico della sua pittura.

PRENOTAZIONE OBBLIGATORIA. POSTI LIMITATI

CONCERTO SINFONICO Orchestra Sinfilaria

sabato 9 aprile ore 21.00 Auditorium Padre Reina, Rho via Meda 20.

Concerto Sinfonico dell'Orchestra Sinfilaria diretta dal Maestro Roberto Gianola. Al piano il Maestro Maurizio Moretta. Prevendita dal lunedì al venerdì dalle ore 9.00 alle ore 12.00 - Rho: CentRho/IAT piazza San Vittore - Saronno: c/o Radio Orizzonti, Piazza Libertà, 2

INCONTRIAMOCI SULL'ULTIMA CENA

Corte Rustica di Villa Burba – Sala Convegni, Rho C.so Europa 291/293

sabato 13 febbraio ore 18.00. Presentazione della mostra Antonio d'Avossa, curatore della mostra

martedì 8 marzo ore 18.30. Fotografia. Le parole per dirlo Elisabetta Lattanzio Ily, fotografa,

documentarista e giornalista

sabato 12 marzo ore 21.00. Amicizia, Amore, Tradimento: i possibili ospiti di ogni cena Anna Maria Rossi, esperta in processi formativi e percorsi culturali

Liceo Artistico Lucio Fontana - Aula Magna, Arese via S. Allende 2

lunedì 11 aprile ore 11.00 Cena con Leonardo. Franco Marrocco, artista e direttore dell'Accademia dei Belle Arti di Brera, incontra gli studenti del liceo artistico Fontana di Arese. Aperto anche al pubblico.

THE LAST LAST SUPPER. L'INTERPRETAZIONE DEGLI STUDENTI

Liceo Artistico Lucio Fontana – Aula Magna, Arese Via S.Allende 2

VISITE GUIDATE DELLA MOSTRA E DELLA VILLA

da lunedì a venerdì: solo su prenotazione tel 392 92 08 355 o 347 80 32 936

sabato e domenica: alle ore 11.30- 16.00 e 17.30 gratuite, consigliabile prenotazione

LABORATORI E WORKSHOP

Solo su prenotazione Associazione Pandora in orario pomeridiano: tel 347 80 32 936

Per informazioni e prenotazioni

Segreteria Organizzativa 347 4533449 o 347 80 32 936

TUTTE LE INFO su www.associazioneflangini.eu www.comune.rho.mi.it www.insiemegroane.it

<http://rhoxexpo.comune.rho.mi.it/evento/last-last-supper>

Comunicazione Comune di Rho Ufficio stampa: tel 02 93 33 25 23

mail: paola.cupetti@comune.rho.mi.it



BYE BYE 2015. COSA PORTO NEL 2016

ARTISTI, COLLEZIONISTI, CURATORI, DIRETTORI E GALLERISTI ALLE PRESE CON IL NUOVO ANNO. QUALI SONO I DESIDERI PER IL FUTURO? E COSA SI BUTTA ALLE ORTICHE DEI 12 MESI TRASCORSI, INIZIATI CON CHARLIE HEBDO E FINITI, ANCORA PIÙ BRUTALMENTE, AL BATACLAN? TRA PROGETTI, OPERE ED ESPERIENZE, ECCO COSA CI HANNO RACCONTATO



Alice Cattaneo, artista. Nel 2015 lascio un bel libro di Anna Negri, *Con un piede impigliato nella storia*, che chiude un cerchio riguardo ad un periodo storico per me significativo. Nel 2016 mi porterò l'immagine di un piccolo busto in marmo di Francesco Laurana del 1400 che ritrae Eleonora D'Aragona. L'ho visto in una giornata di ottobre alla Galleria di Palazzo Abatellis a Palermo. Mi ha colpito lo sguardo della figura, presente e al contempo distante. La testa impercettibilmente reclinata sembra essere appoggiata su una piccola biglia di vetro invisibile. La scelgo perché mi fa pensare a come un'immagine limpida appaia sottile, incastrata tra un battito di palpebre e quello successivo.



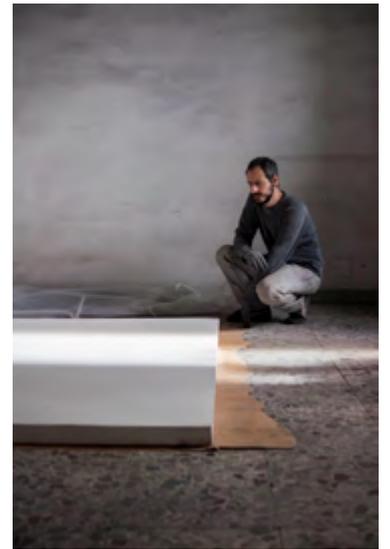
Bianca Attolico, collezionista. Al 2015 lascio con tutto il cuore Paolo Sorrentino e i suoi film, non lo sopporto. Mi sto congedando dalla vita e quindi per il 2016 vorrei portare il futuro delle mie nipoti.



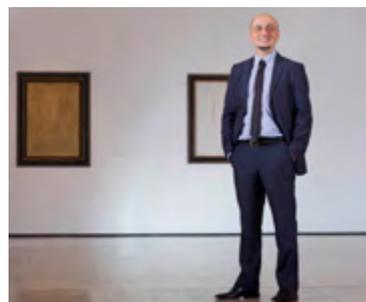
Giorgio Verzotti, curatore e co-direttore artistico di Arte Fiera. Lascio Matteo Salvini e il Padiglione Italia della Biennale di Venezia. Nel 2016 mi porto Valeria Golino regista e l'abolizione del diritto di seguito. È una legge che esiste da 24 anni, ma che non stata mai applicata se non sotto il governo Monti.



Patrizia Sandretto, presidente Fondazione Sandretto Re Rebaudengo. Porto con me nel nuovo anno la forza delle opere di Adrian Villar Rojas, il senso del tempo che ha evocato tra le pietre millenarie della sua personale in Fondazione. Spero possa essere lasciata indietro la stagione del terrorismo, diretto contro le persone ma anche contro l'arte e la cultura, espressioni della nostra umanità e della nostra storia.



Gian Maria Tosatti, artista. Nel 2015 vorrei lasciare tutto quanto oggi non risponde più alle espressioni del presente. Spero di lasciare le mostre collettive che non servono a molto se non a tenere in piedi pensierini di critici (?) che non reggerebbero mai all'interno di un libro senza figure. Nel nuovo anno mi auguro di trovare artisti coraggiosi che sappiano dialogare, con altri artisti e col popolo. Mi auguro di trovare artisti che tengano più ad un loro progetto, che non alla partecipazione ad una biennale. Mi auguro che si torni a quel che mi raccontava qualche tempo fa Ettore Spalletti, ossia che si stava tutti assieme a discutere in una dimensione in cui l'unica preoccupazione era come fare un'opera. Il resto contava veramente poco.



Gianfranco Maraniello, direttore MART Rovereto Trento. Tra gli avvenimenti che mi hanno inquietato e che butto del 2015 ci sono le parole relative alla situazione climatica del pianeta. Tutta la strategia politica che è ruotata intorno ai giorni di COP21 a Parigi mi ha fatto riflettere non tanto su quello che ci viene detto ma su quello che, al contrario, ci è tenuto nascosto di ciò che sta accadendo al pianeta. Mi auguro che ci sia un aumento di trasparenza e coscienza per i destini, non così remoti, dell'umanità. Perché la coscienza è l'anticipo della responsabilità.



Marcello Smarrelli, direttore artistico della Fondazione Ermanno Casoli e della Fondazione Pastificio Cerere. Di questo 2015 ricorderò con piacere l'apertura della Fondazione Prada a Milano. Rimanendo a Milano, credo che il riconoscimento ottenuto da Stefano Boeri per il grattacielo più bello del mondo con il suo "Bosco verticale" sia un segnale positivo per la città. È stato poi emozionante vedere la spirale del Guggenheim di New York "occupata" dalle opere di Alberto Burri, nel centenario dalla nascita. Ma anche nel cinema l'Italia ha dimostrato il proprio valore, con l'ennesimo riconoscimento a Paolo Sorrentino, che con il suo *Youth* ha sbancato ai prestigiosi European Film Awards potendo così essere candidato agli Oscar. Nel 2015 avrei fatto volentieri a meno di tutti i tremendi episodi legati al terrorismo, che hanno minato la libertà di espressione e il valore del patrimonio artistico: la brutale uccisione di Khaled al-Asaad, direttore del sito archeologico di Palmira, l'attentato al Museo del Bardo di Tunisi, fino agli attacchi parigini, che hanno toccato luoghi legati alla cultura: la sede della rivista satirica *Charlie Hebdo* e il teatro de Bataclan.



Marina Dacci, direttrice Collezione Maramotti. Butto con orrore la presunzione di spiegare sotto ogni aspetto e in modo strumentale quello che accade in questo momento storico. Porto nel futuro un sentimento di compassione che continua a mantenerci umani.



Michelangelo Pistoletto, artista. Spero che nel 2016 ci sia la conclusione dell'anno di lavoro partito da un laboratorio di Cittadellarte a Cuba, che renda l'isola il punto di partenza per un vero e nuovo equilibrio della società: il Terzo Paradiso.



Irene Crocco, direttrice Galleria Viasaterna. Nel 2016 mi porterei Milano. Perché è una città a cui devo molto, alla quale ho sempre creduto e dove ci sono persone e talenti straordinari, intelligenze e creatività. Milano è riuscita a tenersi strette queste persone "speciali", riuscendo a non far scappare tutti ma anzi, a fare arrivare alcuni e tornare altri.



Riccardo Crespi, gallerista. Nell'anno nuovo si porta sempre tutto il passato più prossimo che è la base su cui poggia il giorno che viene. Certo, chi è testimone delle tragedie le porta con sé per tutta la sua esistenza, ma quale anno su questa terra non ha spazzato via sogni, amori, speranze, illusioni e vite intere? Spero si salvi un sottile sentimento che serpeggia, fatto di voglia di un mondo migliore, che salverebbe la memoria di tutte le vite spezzate per riconsegnarle alla storia come il prezzo necessario per imparare a condividere meglio questo pianeta. Se devo parlare d'arte, prevedo si salverà l'artista e l'opera che diventano pubblicità, vetrina. Dell'anno appena

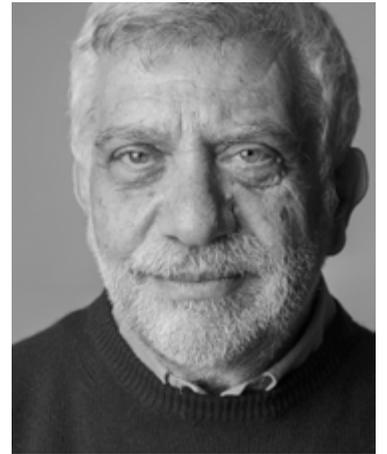
passato, spero non ci si scordi di *Soggetto. Oggetto.* Abietto. la mostra di Caterina Silva che è un'artista, una bravissima artista, e che lavora con me!



Olga Gambari, giornalista, curatrice e direttrice The Others Art Fair. Il nostro è un momento storico che, da un lato riflette sul suo ombelico e non vede oltre all'ora in cui vive, dall'altro è percorso da una violenza ideologica e fisica che collega alla storia, dal Medioevo al Sacco di Roma alle guerre mondiali. Di questo anno vorrei portarmi piccoli attimi di bellezza, momenti in cui qualcosa mi ha fatto emozionare, essere viva. Per esempio *Il cardellino giallo* di Donna Tart, la Gliptoteca di Copenaghen, un aperitivo al porto di Marsiglia, il disegno di una carpa che mi ha regalato un'amica.



Pio Monti, gallerista. Io vivo intensamente solo il presente. Non mi interessa né il passato né il futuro. Facciamo così, ne riparlamo fra quarant'anni!



Francesco Nucci, presidente Fondazione Volume!. Ogni nuovo anno è come una domenica, un giorno pieno di buoni propositi per il lunedì, che spesso però non vengono portati a termine. Il desiderio che ho è di svegliarmi la mattina e restare intrappolato nel circolo temporale come nel film *Il giorno della marmotta (Ricominio da capo)*. Per rivivere la gioia, insieme alla mia famiglia e a tutto lo staff di VOLUME!, delle esperienze vissute alla Biennale di Venezia con Sean Scully, al Musée d'Art Moderne et Contemporain di Saint Etienne, al Forte Portuense di Roma e tante altre. Ma anche, proprio come accadeva al protagonista del film, per avere l'occasione di correggere non solo i nostri errori, ma anche quelli degli altri, almeno per un anno. Augurerei a tutti di avere questa possibilità.



Mirko Rizzi, direttore e fondatore di Marsélleria. Posso dire quello che spero si sia lasciato nell'anno passato: la difficoltà nel trovare delle risposte, a tutti i livelli. Spero che si esca dalla sensazione che i tanti sforzi che si fanno siano inadeguati a un sistema spesso incomprensibile. Anche l'arte, che forse dovrebbe aiutarci a comprendere, si trova nella stessa condizione. Mi auguro che nel 2016 ognuno possa trovare non solo le risorse - dato che non è solo questo il problema - ma le idee e le formule per rispondere a questo bisogno. Per quanto ci riguarda sarà un anno di novità, con una seconda sede appena inaugurata a Milano e una in apertura a New York. Vorremmo che questi spazi funzionassero da moltiplicatori della possibilità di offrire un contributo in questa direzione.

MONA HATOUM STORY



Mona Hatoum by Jim Rakete

MONA HATOUM E CHIARA BERTOLA SI CONOSCONO DA TEMPO. L'ULTIMO LORO INCONTRO È STATO L'OCCASIONE PER UNA LUNGA CHIACCHIERATA IN CUI L'ARTISTA SI RACCONTA DAGLI INIZI FINO AD OGGI. UNA VITA IN TRANSITO E NON SEMPRE FACILE. DOVE L'ARTE HA AGITO DA CATALIZZATORE

di Chiara Bertola

Ho conosciuto Mona Hatoum durante il lungo periodo di preparazione della mostra "Interior Landscape" alla Fondazione Querini Stampalia nel 2009. Un periodo intenso di scambio e di conoscenza reciproca che ha portato alla realizzazione di una delle sue mostre più incredibili e che per me è stata una delle esperienze curatoriali più intense e gratificanti. Da questo progetto ne sono seguiti altri: il bellissimo dialogo tra la *Doppia Spirale 1990* di Mario Merz e la sua *Natura morta 2009* alla Fondazione Merz, l'immenso *Web* in "Terre Vulnerabili" all'HangarBicocca fino alle due grandi personali in Sud America, alla Pinacoteca di Sao Paolo nel 2014 e alla Fondation Proa di Buenos Aires nel 2015. In occasione della mostra brasiliana abbiamo avuto questa lunga conversazione.

Sono curiosa di sapere quando è stata la prima volta, da bambina, che hai capito che saresti diventata un'artista e, in particolare, come la cultura del tuo Paese natio ha influenzato, incoraggiato o ostacolato questa decisione iniziale?

«Tutto quello che sapevo da bambina è che mi piaceva disegnare e fare cose manuali, ma non posso dire se avessi già una chiara idea di cosa significasse diventare artista, né come prendere l'arte come una professione. Non c'erano ruoli-modello nella mia famiglia: avevo un cugino che era un pittore dilettante, e un altro che suonava il piano, ma entrambi non lo facevano professionalmente. Ho un ricordo vivissimo del mio primo anno di scuola - quello che attualmente sarebbe l'asilo - perché c'erano molte attività creative: disegnare, colorare, fare collage, disegnare a punzonatura e anche tessere con strisce colorate di carta. Diversamente, in tutti i miei anni di scuola, l'arte non è mai stata nel curriculum. L'unica materia che mi permetteva di disegnare era scienze, dove potevamo fare disegni di anatomia o botanica, e durante le lezioni di geografia, dove potevamo disegnare mappe. Avrei dovuto aspettare impazientemente di crescere e di arrivare alle mie passioni personali. Poi è stata una grande delusione quando, nei primi anni dell'adolescenza, ho rivelato la mia ambizione di studiare arte a mio

«È DIFFICILE DIRE COME LA CULTURA DOVE SONO CRESCIUTA ABBAIA INFLUENZATO LA MIA DECISIONE DI DIVENTARE ARTISTA. MA A PARTE CIÒ POSSO DIRE CHE LA CULTURA ERA RICCA E SENSUALE, E A BEIRUT NEI PRIMI ANNI '70 C'ERA UNA SCENA ARTISTICA DI ALTO LIVELLO, CON TANTE GIOVANI GALLERIE CHE ESPONEVANO ARTE CONTEMPORANEA»



Vista della mostra personale "Mona Hatoum" alla Pinacoteca di Sao Paolo (Brasil) 2014

padre e lui si è messo completamente contro di me. Si stava apprestando ad andare in pensione dal suo lavoro dall'ambasciata britannica e questo coincideva con il mantenimento delle sue tre figlie e voleva che studiassi qualcosa che mi avrebbe potuto garantire un lavoro, in modo da rendermi autonoma e mantenermi. Come compromesso decisi di fare un corso di due anni in grafica all'Università di Beirut, e mi sono diplomata nel 1972. Prima di finire il mio percorso di studio ho iniziato un lavoro in un ufficio di relazioni pubbliche e poi nel dipartimento creativo di una grande azienda pubblicitaria americana, ma non ero felice e non durò a lungo. Nel 1975 ho lasciato il lavoro e sono tornata all'Università per studiare Belle Arti. Avevo pianificato di mantenermi tramite un lavoro freelance come designer. Dopo aver lavorato tre anni senza sosta ho deciso di andare a Londra per una piccola vacanza. Avevo anche un vago piano di fare una breve tappa a Parigi, dove all'epoca viveva un mio cugino. Era il mio primo viaggio in Europa e volevo vedere il più possibile. Pochi giorni dopo il mio arrivo a Londra, però, è scoppiata la guerra civile in Libano. L'aeroporto di Beirut è stato subito chiuso e lo è rimasto per i nove mesi successivi. Così sono rimasta bloccata a Londra, avevo passaporto britannico, e ho deciso di restare. Ho iniziato a cercare un lavoro regolare, ma quando le persone sentivano della mia ambizione di studiare arte sono stata indirizzata a iscrivermi al corso di una scuola privata, la Byan Shaw, perché era troppo tardi per iscriversi a una scuola pubblica. Avevo pensato di fare un anno alla scuola d'arte in attesa che le cose si calmassero per tornare a casa. Non si sono calmate per quindici anni e così ho continuato i miei studi a Londra e a vivere lì. È difficile dire come la cultura dove sono cresciuta abbia influenzato la mia decisione di diventare artista, ma a parte ciò posso dire che la cultura era ricca e sensuale, e a Beirut nei primi anni '70 c'era una scena artistica di alto livello, con tante giovani gallerie che esponevano arte contemporanea. La sola cosa che mi scoraggiò, a quel tempo, nell'andare alla scuola d'arte, fu la situazione economica della mia famiglia. Ho dovuto aspettare cinque anni prima di riuscire a sostenere questa ambizione, e l'ho fatto senza alcun aiuto da parte loro».

Come è stata la tua famiglia e come la tua infanzia durante quei tempi turbolenti?

«Vengo da una famiglia palestinese che nella vita ha avuto il trauma dell'emigrazione e della perdita della casa. Nel 1948, appena la guerra blindò la città di Haifa, dove i miei genitori vivevano, loro sono volati in Libano dove normalmente trascorrevano le vacanze estive. Non sono mai tornati in Palestina. Mio padre Joseph era originario di Nazareth, e mia madre Claire di Acre. Terminati gli studi a Il Cairo mio padre fece diversi lavori nel porto di Haifa, dove suo padre aveva diversi silos di cereali. La Palestina era sotto mandato britannico e mio padre, lavorando, ha fatto carriera fino alla posizione più alta che un arabo potesse ricoprire, come direttore delle dogane, secondo al comando dell'Ufficio Britannico. Quando i miei genitori si sono trasferiti in Libano a mio padre, che aveva lavorato come funzionario del Governo britannico in Palestina, fu offerto



Vista della mostra personale "Mona Hatoum" alla Pinacoteca di Sao Paulo (Brasil) 2014

un posto all'ambasciata inglese di Beirut, dove ha lavorato per il resto della sua vita. Quando i documenti di identità palestinesi non furono più validi, dopo la creazione di Israele, mio padre ebbe l'opportunità di essere naturalizzato britannico nel 1949. Sono nata a Beirut dopo pochi anni, la più giovane di tre figlie. I miei genitori volevano un maschio, ma nonostante il destino non li avesse

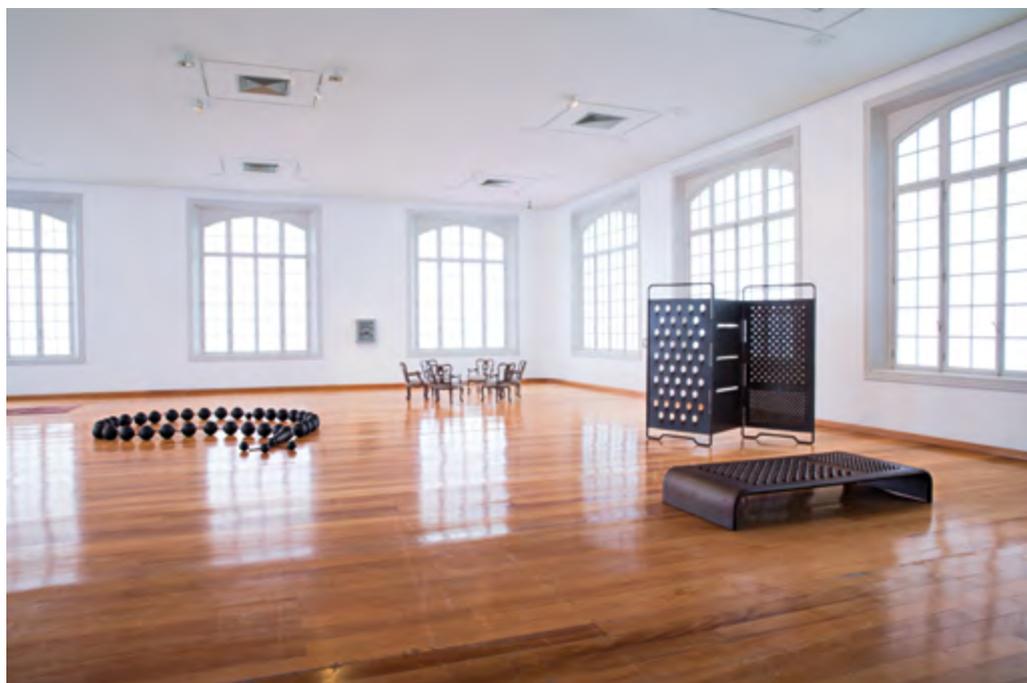
accontentati sono finita con il nome di "Mona" che in arabo significa "augurio".

Italo Calvino ha scritto che amiamo una città quando essa ci dà qualcosa di cui siamo sempre stati alla ricerca e che non abbiamo trovato da nessun'altra parte. Qual è il tuo rapporto con Beirut, la città in cui sei cresciuta? E perché si fa riferimento ad essa

«NON CREDO NELLE RELIGIONI ORGANIZZATE E SPECIALMENTE NEL FANATISMO RELIGIOSO, CHE SIA ISLAM, CRISTIANESIMO O EBRAISMO. DALLA TENERA ETÀ MI SONO RIBELLATA CONTRO QUALSIASI COSA AVESSE A CHE FARE CON LA RELIGIONE. SUCCESSIVAMENTE HO AVUTO INTERESSE PER L'AMBITO SPIRITUALE E HO REALIZZATO CHE SODDISFACEVA ALCUNI MIEI BISOGNI. PRATICO MEDITAZIONE TRASCENDENTALE, ALTERNATIVAMENTE, DAL 1977»



Vista parziale dell'installazione "Sonhando Acordado", 2014



Vista della mostra personale
"Mona Hatoum" alla Pinacoteca di Sao Paolo (Brasil) 2014

nel tuo lavoro?

«Beirut è una città affascinante. È molto diversa dalle altre città del mondo arabo. Prima del 1975 e della Guerra Civile era una città davvero cosmopolita con un alto livello della vita culturale e artistica. Stranamente, nonostante le diverse ondate di distruzione che ha subito nel corso di quindici anni di guerra civile e nell'attuale conflitto periodico, da allora ha mantenuto una notevole capacità di riprendersi. Gli abitanti dimostrano grande resilienza e abilità nel rigenerare la loro vita e continuare a fare piani ambiziosi per il futuro, incuranti, nonostante tutte le probabilità delle tensioni politiche che minacciano di destabilizzare e gettare nel caos il Paese in ogni momento. Beirut è piena di contraddizioni e a volte è davvero incomprensibile come possa restare unita. Anche se alcune parti della città sono state rase al suolo o rese irriconoscibili, e nonostante non abbiamo più una casa di famiglia, io sono ancora legata fortemente a questa città e ne subisco il fascino a diversi livelli. Crescere a Beirut non è stato comunque senza tensioni. C'erano tante cose che mi hanno fatto sentire strana, rispetto al contesto in cui vivevamo. I miei genitori appartenevano alla fede della Chiesa Ortodossa Greco Cristiana (una sostanziale minoranza di palestinesi, circa il 25 per cento, sono cristiani) e ci hanno iscritto alla scuola greco ortodossa diventata scuola francese. Così, a differenza della maggior della nostra famiglia che si stabilì a West Beirut e mandava i loro figli alla scuola inglese, noi abbiamo vissuto nel lato est, cristiano, della città e studiato francese come seconda lingua. Anche nel contesto della nostra scuola siamo stati una minoranza e il nostro accento palestinese è stato spesso causa di scherno e ridicolo. I palestinesi non sono stati incoraggiati a integrarsi nella società libanese perché non avrebbero mai avuto carte d'identità libanesi. A causa dello status di stranieri della mia famiglia abbiamo dovuto rinnovare i nostri permessi di soggiorno annualmente ed è stato molto difficile ottenere permessi di lavoro.

Questo non ha creato un grande senso di appartenenza».

Qual è il tuo atteggiamento verso la spiritualità? Hai avuto qualche influenza spirituale o religiosa nella tua infanzia?

«Sono interessata un po' alla spiritualità, ma non credo nelle religioni organizzate e specialmente nel fanatismo religioso, che sia Islam, Cristianesimo o Ebraismo. Dalla tenera età mi sono ribellata contro qualsiasi cosa avesse a che fare con la religione. La mia esperienza di crescita in Libano mi ha convinto che la religione crea molte divisioni ed è responsabile di molti conflitti, guerre e spargimenti di sangue. Ho sempre trovato questo fatto piuttosto ironico, e pieno di contraddizioni. Nello stesso tempo, comunque, dopo aver vissuto nel Regno Unito per alcuni anni, ho iniziato a sentire che la mia vita in Occidente era un po' senz'anima. Ho gravitato tra le pratiche di meditazione, per prima cosa come rimedio allo stress. Successivamente ho avuto interesse per l'ambito spirituale e ho realizzato che soddisfaceva alcuni miei bisogni. Pratico meditazione trascendentale, alternativamente, dal 1977».

Ora che hai una certa distanza dal tuo passato e che hai trovato la tua casa e la identità, vorrei chiederti che cosa, con effetto retroattivo, la cultura mediorientale ti ha lasciato e che cosa hai scoperto dalla vita in Occidente. Queste esistenze duplici - sia nel Medio Oriente che in Occidente - ti hanno insegnato una condizione di instabilità, che è drammatica, ma, allo stesso tempo, contemporanea?

«Ho davvero trovato la mia casa e la mia identità? Non ne sono sicura. Le mie radici sono in Medio Oriente e come tali mi hanno dato una differente visione del mondo. Il vantaggio di essere di un'altra cultura è l'abilità a vedere, in fondo, le cose da due prospettive: dall'interno e dall'esterno della cultura adottata. Ciò ti dà una visione più ampia su tutto, e può essere una posizione privilegiata in quanto ti dà una distanza critica da entrambe le culture. Tutti i miei anni di formazione sono stati a Beirut, nella cosiddetta cultura araba. Avevo già 23 anni quando sono andata via. Dico "cosiddetta" perché Beirut era un luogo molto cosmopolita all'epoca, spesso indicata come la Parigi del Medio Oriente. Come ho detto prima, ho avuto un'educazione francese e per gli ultimi due anni della mia scuola secondaria ho frequentato una scuola italiana, dopodiché sono andata a un'università americana, sempre a Beirut. Ero sempre soggetta a influenze eclettiche. Anche prima di lasciare Beirut non sarei stata in grado di identificare quale parte di me veniva dalla "tradizione araba" e quale da influenze straniere. In effetti questa condizione è tipica dell'era post-coloniale nelle regioni arabe e del Nord Africa, dove molte culture differenti hanno prodotto una ricca complessità nel senso dell'identità. Ho passato due terzi della mia vita in Inghilterra, ma, più di recente, ho diviso il mio tempo tra Londra e Berlino, così non sono ancora sicura di come poter iniziare a districare i fattori esperienziali che possano avermi formata. Certamente quello che ha caratterizzato il mio modo di pensare è un'eterogenea esperienza culturale e un'identità sfaccettata. Non sono interessata all'essenzialità culturale e, in genere guardo all'identità come qualcosa che costantemente cambia e si evolve. Quando provi a definire certi aspetti di qualcosa che appartiene a questa cultura o a quell'altra si cade dentro stereotipi e cliché che cerco di evitare».

Spesso i testi critici interpretano il tuo lavoro come il risultato del tuo precoce interesse per il Surrealismo, mentre eri ancora a Beirut, in combinazione con il Minimalismo che hai scoperto in Europa. Cosa pensi di questa analisi binaria?

«Durante i miei anni giovanili a Beirut sono stata circondata dai testi di psicologia, perché mia sorella maggiore la studiava all'università. Anche se il mio inglese era ancora inesistente, provavo a leggere i suoi libri come *L'interpretazione dei sogni* di Freud, anche se dovevo guardare praticamente ogni parola nel dizionario inglese/francese. Penso di aver avuto interesse nel Surrealismo, all'epoca, perché lo vedevo come una visualizzazione dell'inconscio e delle contraddizioni tra la vita reale e i sogni, una via per fare arte fuori dalla realtà interiore invece che con la logica della nostra mente. Ero particolarmente interessata al lavoro di Magritte e al suo gioco

«NON SONO INTERESSATA ALL'ESSENZIALITÀ CULTURALE E IN GENERE GUARDO ALL'IDENTITÀ COME QUALCOSA CHE COSTANTEMENTE CAMBIA E SI EVOLVE. QUANDO PROVI A DEFINIRE CERTI ASPETTI DI QUALCOSA CHE APPARTIENE A QUESTA CULTURA O A QUELL'ALTRA SI CADE DENTRO STEREOTIPI E CLICHÉ CHE CERCO DI EVITARE»

di parole visivo e di scala (come dimensioni) degli oggetti. Il concetto di perturbante o di qualcosa di familiare che diventava strano o anche pericoloso perché associato a qualcosa di traumatico è spesso comparso in un modo o nell'altro nel mio lavoro. Durante i primi anni della scuola d'arte a Londra ho sperimentato in molti modi differenti pittura, prima di finire a fare Espressionismo Astratto. Per un po' ho fatto pittura gestuale con molta energia, a volte lavorando durante la notte fino a sentire come se avessi purgato me stessa di tutto quel che si poteva purgare, arrivando a un punto dove non potevo più dipingere oltre. Poi ho scoperto Duchamp e l'Arte Concettuale e allo stesso tempo ho iniziato a sperimentare materiali e semplici forme che mi erano arrivate dal Minimalismo. Penso che questo abbia conciso con il mio interesse alla meditazione, e ci vedo questo senso, cioè come la pratica meditativa sembrava darmi un po' di tranquillità e una mente più chiara. Ho lavorato per molto tempo con strutture minimaliste come il cubo o la griglia. Più tardi, dopo tutti gli anni in cui invece ho lavorato con performance e video, trattando temi politici e narrazione, sono tornata a usare certi elementi che sono associati al Minimalismo in installazioni e sculture, come la serialità, la ripetizione e la geometria del cubo. Ma questa volta non erano più forme geometriche pure, facevano riferimento alle situazioni della vita reale. La griglia o il cubo diventavano barriere o gabbie e il riferimento era al contenimento, al controllo, alla sorveglianza e, in ultimo, all'architettura della prigione».

Tutte le performance che caratterizzano il tuo lavoro iniziale sono legate al femminismo e alla lotta politica. A mio parere, questo sembra riflettere una resistenza alle strutture di potere e controllo. È un elemento importante nel tuo lavoro?

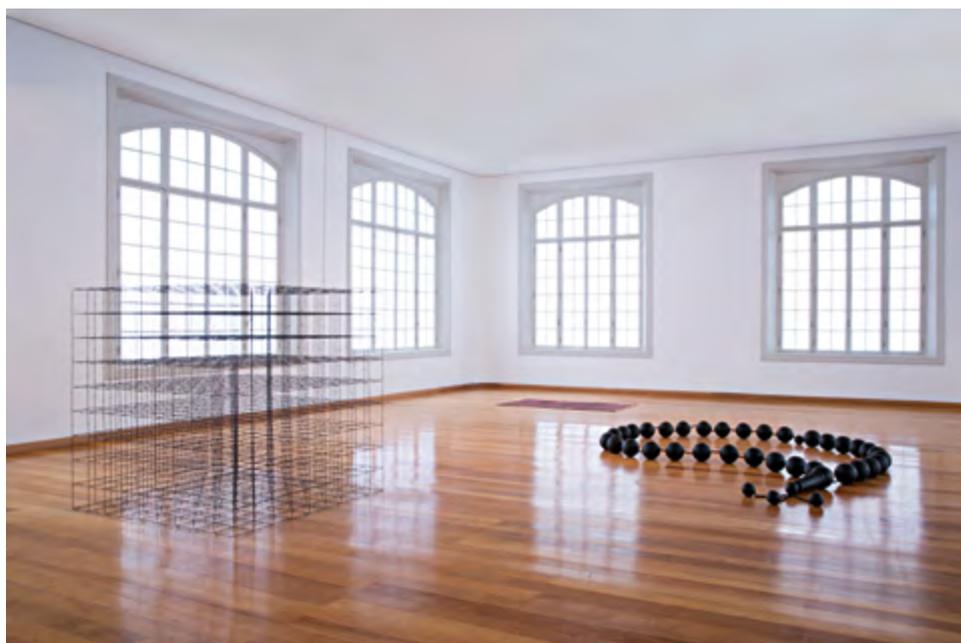
«Il mio coinvolgimento con il femminismo e specialmente con il discorso intorno al femminismo e alla psicoanalisi è arrivato dallo sguardo e dalla relazione con mia madre che mi ha poi portato al lavoro *Measure of distances*. Non ho mai pensato al femminismo isolato da classi sociali, razza e questioni post-coloniali. Quando andavo alla Slade School of Art (parte del college dell'Università di Londra) per i miei studi post-laurea, mi confrontavo con una delle grandi istituzioni con la quale non avrei mai negoziato. Era piuttosto impersonale e mi sentivo molto in disaccordo con questa struttura burocratica che mi ha spinto verso una forte ricerca interiore. Ho iniziato esaminando il potere dei meccanismi che operavano intorno a me. Mi resi conto di questioni di classe e di genere. Sono stata coinvolta in gruppi femministi e questo ha aperto la mia mente a tutti i tipi di situazioni di potere e controllo a livello globale, e nella relazione tra il cosiddetto "Terzo Mondo" e l'Occidente. La sorveglianza è stata una delle prime cose di cui mi sono resa conto quando sono arrivata a Londra. Ero stupita dalla quantità di telecamere che attraversavano la vita quotidiana. Ho iniziato facendo delle video performance dove provavo a rendere consapevoli le persone del fatto che erano costantemente soggetti ad alcuni meccanismi di sorveglianza orwelliana, l'invasivo sguardo dello Stato. Così nelle mie prime performance io invadevo lo spazio del pubblico e dimostravo un'esagerata forma di sorveglianza puntando direttamente la telecamera, mettendoli sotto scrutinio e mostrando la loro faccia e corpo su uno schermo. Ho creato situazioni surreali mischiando le loro immagini con immagini di radiografie o di parti di corpo nude, come se la camera potesse guardare sotto gli strati dei vestiti o sotto le ossa. Questo argomento della sorveglianza e violenza istituzionale è rimasto anche nelle mie seguenti installazioni e opere scultoree successivamente, e si riscontra a volte ancora oggi nel mio lavoro».

Hai sempre detto che *Measures of distance* è stato un passo importante per te, perché mostra uno spostamento verso un'intimità più soggettiva. Mi sembra che questo lavoro sia più narrativo, più legato alla tua vita. Sei d'accordo?

«Sì, l'opera video *Measures of distance* è probabilmente il più personale, autobiografico e narrativo lavoro

«PER UN PO' HO FATTO PITTURA GESTUALE CON MOLTA ENERGIA, A VOLTE LAVORANDO DURANTE LA NOTTE FINO A SENTIRE COME SE AVESSI PURGATO ME STESSA DI TUTTO QUEL CHE SI POTEVA PURGARE, ARRIVANDO A UN PUNTO DOVE NON POTEVO PIÙ DIPINGERE OLTRE. POI HO SCOPERTO DUCHAMP E L'ARTE CONCETTUALE E ALLO STESSO TEMPO HO INIZIATO A SPERIMENTARE MATERIALI E SEMPLICI FORME CHE MI ERANO ARRIVATE DAL MINIMALISMO»

che abbia mai fatto. Si differenzia da tutti i lavori che ho fatto prima perché consciamente ho usato un soggetto personale e autobiografico, qualcosa che io avevo sempre evitato nel passato. Il video è costruito intorno a una serie di lettere che mia madre mi aveva spedito da Beirut, alcune registrazioni delle nostre conversazioni telefoniche e una serie di foto che le avevo fatto durante un viaggio a Beirut nel 1981. Questo materiale è stato assemblato nella forma finale nel 1988. Il soggetto di base del lavoro è principalmente il rapporto tra madre e figlia, ma a causa dello sfondo di guerra e della separazione è anche un lavoro sull'esilio, sullo spostamento, disorientamento e un tremendo senso di perdita. Volevo provare a redarguire lo stereotipo dell'identità femminile araba come una condizione passiva o puramente di madre, un essere non-sensuale. *Lo still*, un *close-up* di mia madre che fa la doccia è intimo e mostra una letteraria vicinanza tra noi, ma la comunicazione scritta tra me e lei implica la distanza. Ho usato quelle stesse lettere come un velo nel video, così come



Vista della mostra personale
"Mona Hatoum" alla Pinacoteca di Sao Paolo (Brasile) 2014

diventano delle griglie di filo spinato, anticipanti l'accesso alla visione totale delle immagini sottostanti. Dopo aver assemblato il lavoro, con la sua complessa storia, ho sentito che potevo andare verso altri differenti tipi di lavoro che erano più intorno alla manipolazione fisica di materiali e forme per incarnare le mie preoccupazioni. Sono davvero interessata alla natura fisica del lavoro e voglio che convergano le mie preoccupazioni attraverso i loro aspetti estetici e formali, attraverso sottili connotazioni, piuttosto che portare alla luce un tipo di messaggio diretto».

Un tema che pervade il tuo lavoro è l'idea di instabilità e mancanza di equilibrio, c'è anche l'idea di una continua trasformazione della realtà che dobbiamo accettare. I confini cambiano, le città si trasformano con le guerre, si evolve la geografia, le case e la vita quotidiana è distrutta...

«Sono cresciuta con un senso di dislocazione a causa della mia storia familiare e anche trovarmi incagliata a Londra a vent'anni è stato un'altra istanza di dislocazione. Questo ha conferito ai miei lavori un senso di instabilità. Queste cose si manifestano loro stesse in maniera materiale in installazioni come *Light Sentence*, *Misbah* o *Mobile Home*, dove hai il movimento della luce e le ombre degli oggetti creano una sensazione inquietante nello spazio. Questo è anche manifestato, in altra maniera, in lavori a pavimento come *Map* o *Turbolence*, entrambi i quali sono fatti di marmo o *Pin Carpet* che è fatto di spilli. Tutte queste opere destabilizzano lo spazio circostante e danno l'impressione che via sia un continuo movimento o che si calpesti un terreno infido e pericoloso. Queste caratteristiche arrivano nel mio lavoro spontaneamente e spesso è solo dopo aver realizzato le opere che penso ai loro significati e connotazioni sottostanti».

Mi sembra che anche la "mobilità" sia un tema molto presente. Le tue opere sono costantemente in movimento, cambiando la loro forma. Cambiano perché non sembrano cristallizzarsi in un risultato finale, ma cambiano a seconda dello spazio della mostra e la cultura attraverso le quali esse vengono in contatto

«La mobilità è molto caratteristica del nostro tempo. È un privilegio per alcuni e una necessità per altri. Penso fosse Edward Saïd a dire che questa è l'età dei rifugiati, delle persone dislocate, dell'immigrazione di massa. L'altro tipo di mobilità è mobilità privilegiata per tutti quelli che fanno affari, come nel mondo dell'arte internazionale: gli artisti, i critici, i curatori si prevede spendano parte della loro vita in viaggio da una mostra all'altra, da una biennale ad un'altra. È diventato un po' un luogo comune parlare dell'artista come persona nomade. Nel mio caso tendo a sentirmi meglio in situazioni temporanee e vivere in due città prendendomi cura di questo. Tendo ad essere più ispirata e a pensare meglio quando sono in transito; non solo molto un'artista "da studio". Mi piace lavorare in contesti diversi e spesso, quando sono invitata ad esporre i miei lavori all'estero, mi piace passare molto tempo nella località dove mi trovo, lavorando con i materiali locali, gli artigiani e le maestranze. Mi sento abbastanza bene preparandomi una base temporanea dalla quale operare. Questo transitorio aspetto della residenza breve mi forza a lavorare velocemente, a prendere decisioni



Vista parziale dell'installazione "Sonhando Acordado", 2014

«LA SORVEGLIANZA È STATA UNA DELLE PRIME COSE DI CUI MI SONO RESA CONTO QUANDO SONO ARRIVATA A LONDRA. ERO STUPITA DALLA QUANTITÀ DI TELECAMERE CHE ATTRAVERSANO LA VITA QUOTIDIANA. HO INIZIATO FACENDO DELLE VIDEO PERFORMANCE DOVE PROVAVO A RENDERE CONSAPEVOLI LE PERSONE DEL FATTO CHE ERANO COSTANTEMENTE SOGGETTI AD ALCUNI MECCANISMI DI SORVEGLIANZA ORWELLIANA, L'INVASIVO SGUARDO DELLO STATO. HO CREATO SITUAZIONI SURREALI MISCHIANDO LE LORO IMMAGINI CON IMMAGINI DI RADIOGRAFIE O DI PARTI DI CORPO NUDE, COME SE LA CAMERA POTESSE GUARDARE SOTTO GLI STRATI DEI VESTITI O SOTTO LE OSSA»

rapide e a basarmi sulle mie intuizioni. Le cose sembrano venire a galla in queste situazioni e felici accidenti ispirano il lavoro. Mi dà anche un senso di urgenza che devo sfruttare al meglio finché dura. Ma nel mio lavoro in generale, a causa del mio background nella performance, ho sempre cercato di mantenere un senso di movimento per cui vi è un aspetto performativo verso alcune delle mie installazioni. In ogni mostra mi piace coscientemente animare lo spazio includendo alcune vecchie opere video o pezzi che incorporano un qualche tipo di movimento, fluttuanti di luce o di suono».

I tuoi lavori cambiano a seconda del luogo e della cultura in cui li si presentano? A che punto decidi che un lavoro è finito?

«Differenti contesti a volte producono differenti associazioni per lo stesso lavoro. Un buon esempio è l'opera chiamata *Current Disturbance*, che ho creato per uno spazio a San Francisco nel 1996. A quel tempo questa struttura - fatta di 240 legni e gabbie in rete metallica dove in ognuna delle quali vi era una piccola, fluttuante e scintillante lampadina - ha fatto uscire le associazioni verso un blocco della prigione che aveva i detenuti in rivolta. Ciò è accaduto probabilmente a causa della vicinanza del luogo alla famosa prigione di Alcatraz. Quando ho mostrato lo stesso lavoro alla Whitechapel Gallery di Londra pochi anni fa, è stato associato più con il Council Flats (o Progetti di edilizia abitativa del Governo), che predominano in quella zona. Significati e interpretazioni differiscono da una persona a un'altra come queste, individualmente, prendono le proprie idee attingendo alla loro esperienze e storia personale. Allo stesso modo ci saranno differenze nelle percezioni e nelle interpretazioni da una cultura o un contesto ad un altro. Io penso che il linguaggio dell'arte visiva sia

ambiguo e ciò significa possa essere multiplo, contraddittorio e aperto alle interpretazioni. Mi piace pensare che gli spettatori abbiano un ruolo attivo nell'interpretazione dell'opera e nella creazione dei significati. Sono sempre affascinata dai molti livelli di significato che si possono leggere dentro un'opera dalle differenti persone nei diversi contesti delle mostre in cui viene esposto il lavoro. Detto questo, allora, posso dire che un'opera d'arte non è mai finita perché essa è una proposizione che si basa sulla visione per essere completata ed interpretata, e dunque essa resta un *work in progress* con significati sempre in divenire».

(Questa intervista è stata pubblicata nel catalogo della mostra "Mona Hatoum" alla Pinacoteca di Sao Paulo a cura di Chiara Bertola nel dicembre 2014).



mercanteinfiera

22ª mostra internazionale di modernariato, antichità e collezionismo

Primavera 2016

27 febbraio

6 marzo

FIERE DI PARMA

Collaterali

Sole o accompagnate?

L'opera fotografica come opera singola e come serie.

in collaborazione con

Fabio Castelli direttore e ideatore di MIA Fair

Parma 360 on view

in collaborazione con

Federica Bianconi, Chiara Canali,
Simona Manfredi e Camilla Mineo

www.mercanteinfiera.it



facebook



twitter



pinterest



instagram

QUANDO IL DIVENTA

TEMPO ARTE

È SEMPRE PIÙ FREQUENTE L'INCONTRO TRA PASSATO E PRESENTE DENTRO IL MUSEO. NON SOLO PER RIVITALIZZARE QUESTO, MA ANCHE PERCHÉ IL MUSEO OGGI IL LUOGO DOVE È POSSIBILE SISTEMATIZZARE I SAPERI, SPECIE IN UN MONDO DIGITALE COME IL NOSTRO. E POI C'È DELL'ALTRO

di **Marinella Paderni**

Da qualche anno stiamo assistendo ad un'attenzione sempre più crescente da parte di musei internazionali - come la National Gallery di Londra, il Louvre di Parigi, il Metropolitan di New York o l'Ermitage di San Pietroburgo, tra gli altri - verso quelle espressioni artistiche contemporanee e quei progetti curatoriali che vedono nel museo (luogo per eccellenza di preservazione della memoria) e nelle loro collezioni di opere del passato i soggetti ideali di una riflessione nuova sul tempo.

La presenza maggiore di progetti artistici contemporanei dentro questi templi dell'arte racconta di come anche i più grandi direttori e conservatori museali avvertano ora la necessità di aprire il museo *all'esperienza attuale dell'arte*, e non solo alla visione differita di un tempo immobile che è stato ed oggi non è più. Accogliendo accanto ai capolavori dell'antichità le narrazioni inedite e singolari dell'arte contemporanea, il museo attiva e promuove un diverso sguardo sulla storia rispetto ai discorsi tradizionali, in cui è il tempo a rivelarsi nel suo ruolo di grande scultore della storia e del mondo.

Il fenomeno è attuale, ancora in fase di elaborazione concettuale da parte degli stessi protagonisti, che ha visto però un precedente illuminante e particolarmente significativo nella serie di mostre organizzate da Palazzo Fortuny a Venezia intitolate "Artempo. Where Times Become Art" (2007) e successivamente "Tra. Edge of Becoming" (2011). In particolare, "Artempo" era rivolta ad indagare un aspetto allora poco esplorato, quale il rapporto tra arte, tempo e il suo rivelarsi nei diversi linguaggi espressivi che costituiscono la cultura dell'uomo; tra i meriti della mostra ci fu anche quello di elaborare un display dispositivo inedito che incorporava le vestigia del passato e le opere contemporanee tra gli arredi e le collezioni di Palazzo Fortuny. Seppur differente nel tema, *Tra* spostava la prospettiva verso quello spazio positivo, spesso vuoto, che c'è tra due oggetti o due dimensioni e che evidenzia il momento creativo, di passaggio, verso nuove esperienze. Uno spazio che può essere temporale e che funge da canale tra una realtà e l'altra.

Sul piano teorico, in questi anni hanno contribuito non poco il rinato interesse degli intellettuali e degli artisti verso il lavoro di **Aby Warburg** con il suo *Atlante della memoria*, come pure nei confronti del concetto di "museo immaginario" di **André Malraux**, capace di riproporre l'arte con le sue metamorfosi spazio-temporali e le relazioni extra-contestuali. Due modelli visivi di rappresentazione dell'arte molto differenti dalla storiografia del passato, che hanno avuto il merito di leggere le trasformazioni intercettando relazioni e significati meno visibili, più silenziosi, tra le opere d'arte e sottolineando l'azione del tempo quale "regolatore" universale sottostante, che può essere oggi assunto come carattere d'intelligibilità dell'arte.

Sul piano dell'antropologia culturale invece, la tendenza a riportare l'arte contemporanea dentro il museo storico - dopo che le neo-avanguardie degli anni Sessanta l'avevano "liberata" dallo spazio chiuso, immobile del museo e dal suo gergo classificatorio, documentario, strettamente conservativo - può essere figlia della necessità di contrapporre al fenomeno di dispersione e di frammentazione delle



Performance durante Granpalazzo, palazzo Rospigliosi, Zagarolo, maggio 2015

conoscenze proprio dell'universo digitale una continuità di narrazioni tra passato e presente, che rimanda alla ricerca di un'intelligibilità universale e a quell'opera di sistematizzazione dei saperi che solo il museo sembra essere in grado di praticare oggi.

Il ruolo del museo è sempre stato quello di storicizzare il presente, di eternizzarlo e tramandarlo ai posteri mediante un'operazione di raccolta, deposito e sedimentazione della memoria nelle sue forme più articolate, varie. Se il museo spazializza il tempo e il suo divenire attraverso il racconto della storia dell'arte - le sale museali suddivise per periodi storici ne sono un modello - il mondo digitale presenta il tempo all'istante aprendo simultaneamente più finestre temporali su un medesimo soggetto, isolandolo così dalla continuità narrativa della storia. Il web ci fa vivere l'istante per un tempo innaturale, dilatato a piacere, e richiuso quando non ne abbiamo più bisogno; il museo ci fa provare l'esperienza del tempo nel tempo, offrendo al nostro sguardo il suo stesso avvenire - nel duplice significato di apparire sulla scena del mondo e di manifestarsi sotto molteplici forme, di cui le opere d'arte dell'uomo ne sono un'espressione.

Tra le proposte dell'ultima edizione di Frieze Art Fair a Londra lo scorso ottobre, c'è stata anche una serie di conversazioni pubbliche (i FriezeTalks) dedicate alle collezioni di opere d'arte attraverso la storia. Ho avuto l'opportunità di ascoltare il bel talk *Gods and Monsters: Contemporary art in historical museums*, incentrato sull'idea di esporre i cosiddetti "mostri" (le opere di oggi) accanto agli "dei" del passato in un dialogo produttivo, non antagonista, all'interno

dello spazio sacro del museo antico. Il panel dei relatori era composto dai curatori della National Gallery di Londra (Colin Wiggings) e del Kunsthistorisches Museum di Vienna (Jasper Sharp) insieme al direttore del Dipartimento di Arte Contemporanea del Museo Ermitage di San Pietroburgo (Dimitri Ozerkov), che hanno raccontato con aneddoti intelligenti le loro esperienze e visioni sul tema. Anche se non sempre concordi sulla necessità o l'opportunità di esibire le produzioni artistiche odierne tra le opere del passato, è emerso in maniera corale quanto sia importante e proficuo per la memoria del futuro attivare una continuità di discorsi e confronti tra l'arte di ieri e la cultura contemporanea, portando così alla conoscenza del pubblico le relazioni che possono intercorrere, ad esempio, tra una statua di Antonio Canova e una scultura di Louise Bourgeois poste una accanto all'altro nello stesso contesto.

Cosa è cambiato allora oggi nella percezione degli storici dell'arte e dei direttori dei musei rispetto alla storiografia e alla museografia del passato?

Se l'arte dei secoli scorsi lavorava principalmente sulla forma, da **Marcel Duchamp** in poi l'arte contemporanea agisce sempre di più sul piano del contesto, della cornice o della teoria. Ne scrive in maniera lucida e puntuale un teorico tra i più innovatori come **Boris Groys**, da sempre attento alle ideologie politiche e culturali sottese alla produzione artistica. Nel suo libro *Art Power* l'autore tedesco dedica interi capitoli al ruolo odierno del museo, alla produzione del nuovo dentro il museo e alla figura del curatore, sostenendo che «le opere d'arte nuove funzionano nel museo come finestre simboliche che si aprono su una vista dell'esterno infinito», perché solo «il museo produce, per la prima volta, l'effetto della presenza, le sembianze della vita. La vita sembra



Immagini della mostra "Proportio", Palazzo Fortuny, Venezia, maggio-novembre 2015

LA RELAZIONE TEMPORALE TRA IMMAGINI DIFFERENTI PRODUCE UNA VARIAZIONE NEL CONTESTO, CHE DA SOLA GENERA NUOVE POSSIBILI LETTURE DEL MONDO. METTENDO FINALMENTE IN DISCUSSIONE QUEL PENSIERO COMUNE CHE OGGI TENDE A FARE DELL'ARTE DEL PASSATO UNA FORMA DI GODIMENTO E DELL'ARTE CONTEMPORANEA UNA BIZZARRIA DA ÉLITE

Un'opera della mostra Mario Merz. Città irreale, Gallerie dell'Accademia, Venezia maggio-novembre 2015



davvero viva solo dal punto di vista del museo perché, ancora, solo nel museo si è in grado di produrre nuove differenze; differenze oltre le differenze che stanno emergendo qui e ora».

Ecco perché oggi il museo ha un ruolo più determinante che mai. Esponendo il nuovo all'interno di un contesto storicizzato, l'accostamento tra antico e contemporaneo (un montaggio di tempi e luoghi differenti) crea uno spazio di "non realtà" culturalmente riorganizzato e codificato, che vivifica l'antico e rafforza la presenza del nuovo proprio in virtù delle loro differenze, visibili attraverso il tempo.

Il montaggio di immagini eteroclitiche è quanto di più immaginifico, visionario, ci sia oggi perché condensa in unico spazio forme derivanti da altri tempi e altri luoghi. È solo leggendo le immagini in relazione alla memoria e ai suoi dispositivi di ritenzione, come il museo, che si può cogliere l'essenza del nostro nuovo secolo e capire l'ambiente visivo in cui siamo immersi. La relazione temporale tra immagini differenti produce una variazione nel contesto, che da sola genera nuove possibili letture del mondo mettendo finalmente in discussione quel pensiero comune che oggi tende a fare dell'arte del passato una forma di godimento e dell'arte contemporanea una bizzarria da élite.

IO, IL MAXXI E LA MIA DELL'ARTE

INCONTRO A TUTTO CAMPO CON HOU HANRU, DIRETTORE DEL MUSEO DELLE ARTI DEL XXI SECOLO. TOCCANDO TEMI CHE VANNO DAL PERCHÉ SI CONTINUA A PRODURRE ARTE, AL RUOLO DEL MUSEO OGGI E DEL MEDITERRANEO, FINO A ROMA. RICCA MA DISPERSA

di **Mario Finazzi**

Due anni fa Hou Hanru è stato nominato Direttore Artistico del MAXXI. Curatore internazionale e nomade, per la sua formazione in giro per il mondo, da Parigi a San Francisco e il Pecci di Prato, passando per varie biennali tra cui quelle di Venezia, Istanbul e Shanghai. A Roma lo ricorderemo per aver svuotato il museo: una *tabula rasa* indispensabile agli inizi dei lavori. Lo abbiamo intervistato per sapere a che punto sono quei lavori, Hanru ci accoglie gentile come al solito, nei surreali container che ospitano temporaneamente gli uffici del MAXXI, e che fanno tanto "zona di urgenza", nome del padiglione da lui curato alla Biennale di Venezia del 2003.

A metà del mandato è soddisfatto di come vanno le cose?

«In questi due anni abbiamo cercato di strutturare un programma, di dare un'identità al museo basata sulla relazione tra il MAXXI e la città e tra il museo, in quanto istituzione pubblica, e il resto del mondo, in un momento di transizione della società. Un museo normale non è più pensabile, deve essere un luogo dove le idee critiche e creative sulla produzione dell'arte e la società siano presentate e discusse. D'altra parte il MAXXI è un museo che copre arte e architettura, e il dialogo tra le discipline è rilevante per i contenuti e per l'intervento fisico nella stessa architettura del museo. Penso che siamo riusciti a costruire un programma intorno a questi punti, provando a rispondere a quanto sta avvenendo nel mondo in modo molto immediato: mi sono focalizzato, ad esempio, sul rapporto tra Europa e Medio-Oriente, tra Mediterraneo e Italia, e su come l'arte può continuare a avere senso in un mondo come questo. Trattandosi di un museo, è stato importante dare continuità alla collezione in un momento molto difficile in termini di finanze e di competizione con il mercato. Abbiamo imparato ad arricchire la collezione con il supporto degli amici del Museo, gli sponsor e le donazioni degli artisti, molti dei lavori che arrivano sono legati specificatamente alle mostre che facciamo. Tutto questo ha contribuito a costruire un approccio su come fare un museo dotato d'identità e al tempo stesso globale».

Nove anni fa, quando ha curato la Biennale di Istanbul del 2007, disse che "l'ottimismo non solo è possibile, ma è necessario". Pensa che si possa dire ancora oggi?

«Penso di sì, la mostra in corso, "Istanbul. Passione, gioia, furore" sta affrontando questioni molto serie. Il tema della Biennale del 2007 era le "Guerre globali" e il sottotitolo era "Optimism in the Age of Global Wars", questi conflitti mondiali oggi sono in atto, lo vediamo a Istanbul e in Turchia, dove la situazione è più dura per gli artisti. Ma possiamo essere ancora ottimisti perché di fronte a questa sfida gli artisti non si sono arresi, anzi hanno reagito resistendo con nuove proposte.



In un certo modo la contraddizione viene dal fatto che l'economia e la produzione culturale globale oggi manifestano tendenze molto contraddittorie: da un lato ci sono più infrastrutture, molti più soldi, più investimenti, ma il significato della creazione è sempre più assorbito dal mercato del consumo, da un'ideologia molto conservatrice nei confronti della cultura. Gli effetti di questa contraddizione spingono gli artisti a riflettere sul perché abbiamo ancora bisogno di produrre arte».

Come può l'arte contribuire alla società odierna e quali sono gli errori da evitare?

«Penso che l'arte sia sempre difficile da capire. Un'istituzione come un museo deve lavorare su molteplici livelli: incoraggiare la partecipazione pubblica non al consumo, ma alla diffusione dell'arte, e dimostrare - attraverso le mostre, il programma, le opere - la necessità di sviluppare discussioni intellettuali. Penso che l'arte continui ad avere senso nella società perché solleva domande sul nostro sguardo sul mondo e sull'immagine che abbiamo di esso. L'arte deve offrire costantemente delle prospettive attraverso le quali mettere in discussione l'abitudine



ALİ TAPTIK, from the series Drift - Kaza ve Kader, 2004-2008 60x60cm C-Print

VISIONE

A sinistra:
Hou Hanru
foto MusacchioIanniello

In questa pagina da sinistra:
Il gruppo di lavoro di Hou Hanru
ALi TAPTIK, from the series Tangent, 2004-2011 artist's work prints, C-Print, various dimensions

«QUALCHE VOLTA ALCUNI INDIVIDUI POSSONO AVERE UN RUOLO IMPORTANTE PER UN MUSEO, MA PENSO CHE SIA NECESSARIO COSTRUIRE UN'EREDITÀ, UNA STRUTTURA CHE POSSA CONTINUARE A SVILUPParsi SENZA QUESTA O QUELLA PERSONA SPECIFICA: IL MIO COMPITO PER IL MAXXI È OTTENERE QUESTO RISULTATO»



della nostra visione: questa per me è l'essenza di essere artista e anche la cosiddetta politica o dimensione politica dell'arte è collegata a questo: offrire visioni complesse del mondo che siano alternative e che non possano essere trovate altrove».

Anche Okwui Enwezor ha una visione critica radicalmente fondata nel sociale e nel politico. Quali sono le differenze tra le vostre visioni?

«Penso che abbiamo molte posizioni in comune: condividiamo esperienze di vita simili, a partire dalla provenienza da un background culturale non occidentale, e guardiamo al modo in cui l'idea di modernità è stata tradotta in diversi progetti sociali e culturali. Ma tecnicamente abbiamo approcci molto diversi alle mostre, alla comprensione e interpretazione dell'arte. Okwui è molto più accademico, è un super-scrittore, un intellettuale fantastico, e il suo approccio all'arte è più orientato verso le immagini e gli oggetti e ha, per esempio, una relazione molto profonda con la fotografia sudafricana. In un certo senso io ho un approccio più da artista, condividendo il processo di creazione. Per me ogni mostra è come mettere in piedi una nuova installazione, non illustrare una teoria. Abbiamo anche un diverso approccio critico: Okwui è molto più teoretico, mentre io ho un approccio forse più attivo, più sperimentale e d'azione».

Come convive con gli artisti il suo approccio creativo?

«È sempre un piacere lavorare insieme agli artisti, imparare da loro ma anche creare un dialogo. L'artista è molto focalizzato sul suo mondo e il nostro compito, come curatori e come istituzioni, è tradurre questi sogni, le sue ossessioni, in un contesto pubblico. Il dialogo è fondamentale nel

momento in cui il curatore deve pensare la relazione tra i singoli artisti, tra loro e il pubblico, e anche l'organizzazione fisica dello spazio. Credo che l'opera d'arte debba essere un sistema aperto, venendo in contatto con un contesto culturale specifico genererà un nuovo significato, e il dialogo con persone di diverse provenienze culturali può portare una nuova dimensione interpretativa al lavoro. Penso la mostra come il luogo in cui si incoraggia questo dialogo a essere più produttivo».

Il trittico di mostre dedicate all'Iran, a Istanbul e a Beirut vuole definire un'identità mediterranea?

«In realtà non ho fatto altro che indicare qualcosa di già esistente e fornire una differente prospettiva sull'argomento. La mostra sull'Iran, incentrata principalmente su Teheran, era un progetto già esistente curato da un team curatoriale di Parigi, ed esprimeva una ricerca profonda sulla transizione storica dell'Iran in questo periodo. Oggi Iran e Teheran sono di nuovo centri focali che hanno ricadute su cosa avviene in Europa, lo stesso accade a Istanbul e a Beirut. La ragione per sceglierle è che sono tre città dove è più intensa l'energia della creazione. Quanto a Istanbul, sappiamo tutti che è stata un centro nevralgico per l'arte contemporanea negli ultimi dieci anni, ma ci siamo voluti focalizzare sui cambiamenti degli ultimi cinque, sei anni, che sono stati il momento più radicale nella sua storia recente, della Turchia e del mondo. Penso che ciò che sta succedendo a Istanbul oggi rappresenti le urgenze che possiamo ritrovare in tutte le metropoli del mondo, dai cambiamenti urbani, all'espansione, al potere del capitale, alle politiche dei neo-conservatori. Queste combinazioni stanno generando una nuova visione sociale e non solo sul Bosforo, ma ovunque. Parlare di questo significa

parlare di noi. Anche il progetto per Beirut, che si svilupperà da qui a un anno e mezzo, presenta un contesto simile. Dalla fine della guerra civile, circa dieci anni fa, Beirut ha avuto un cambiamento importante e c'è una nuova generazione di artisti che si sta affermando internazionalmente. L'opportunità, per noi, è scoprire una nuova energia. Ciò non riguarda solo queste tre città, ma tutta la regione mediterranea, che sta diventando un focus geopolitico con quello che sta succedendo tra migranti e rifugiati e un osservatorio per nuove dinamiche creative che ci aiutano a pensare al perché stiamo continuando a produrre arte».



Cosa pensa di Roma? Da quando è arrivato ha sempre partecipato alla vita artistica della Capitale.

«Roma ha due grandi musei di arte contemporanea, fondazioni, gallerie, stanno succedendo molte cose, ma c'è ancora molto lavoro da fare per metterle insieme. Un secondo aspetto molto interessante per me è che Roma è in realtà molto internazionale: ci sono le Accademie internazionali; Villa Medici, Villa Massimo, l'Accademia Americana, la British School, e io continuo a visitarle, facciamo molte collaborazioni. Ad esempio, per "Open Museum Open City" abbiamo lavorato perché presentassero dei progetti al Museo. Per quanto posso vado a vedere gli studi, e cerco di lavorare con loro».

Quindi Roma non è una bella addormentata?

«In realtà è molto interessante, bisogna guardarla da una prospettiva diversa; la domanda fondamentale è: "Possiamo continuare a essere artisti, o pensatori, in un modo romantico, compiacerci della solitudine, in tempi in cui tutto parla di velocità, di comunicazione, di rappresentazione? E quanto ha senso ancora rimanere isolati?" È vero che il circolo artistico è relativamente piccolo, ma in realtà non è così ed è il motivo per cui cerchiamo di coinvolgere persone da *milieu* diversi, per esempio che fanno ricerca sulle zone suburbane, sulle periferie o gli squatters, oppure chi fa ricerca sulla città, sull'architettura, sulla musica, che non sono legati al mondo dell'arte. Un programma che è meno visibile è "The Independent" all'interno del quale invitiamo ogni anno gruppi indipendenti a presentare i loro progetti nel museo; stiamo costruendo una mappa online».

Può il museo essere anche un posto dove fare scouting di artisti giovani e emergenti?

«Sì, assolutamente. Abbiamo il Premio MAXXI ogni due anni, con quattro finalisti che fanno una mostra qui, e poi viene scelto un vincitore la cui opera andrà in collezione. Un altro aspetto importante riguarda l'architettura con il programma YAP (Young Architects Program), ogni anno abbiamo un gruppo di architetti selezionati per costruire una struttura pubblica negli spazi esterni del museo che poi usiamo per organizzare concerti, performance, proiezioni. E continuiamo a fare ricerca, la maggior parte delle nostre collettive ospita artisti molto giovani, sia italiani che internazionali».



Da sinistra:
Scale arcobaleno a Istanbul
Sarkis, Two rainbows, 2015
Neons and print
600 x 900cm
Copyright Sarkis, Adagp, 2015, Paris
Courtesy Galerie Nathalie Obadia Paris/Bruxelles

Progetti futuri?

«Per il 2016 stiamo lavorando a diversi progetti: Jimmie Durham, il filmmaker Amos Gitai, Sislej Xhafa, Shahzia Sikander del Pakistan. In estate ci sarà una mostra molto grande su Superstudio che arricchirà la collezione. Ci sarà poi un progetto sull'architettura giapponese e sul dialogo tra Giappone e Europa sulle differenti forme abitative in relazione allo sviluppo urbano».

Niente mostre sull'arte italiana contemporanea?

«C'è la possibilità quasi certa di una mostra da realizzare per il 2017, o forse 2018, ma non posso dire di più».

Quando terminerà il suo mandato, le piacerebbe continuare a lavorare per il MAXXI? Come potrebbe essere un MAXXI post-Hanru?

«Francamente non lo so, è troppo presto, per ora sto facendo del mio meglio per costruire un'istituzione che possa generare progetti da mostrare alla gente. Qualcuno può avere un ruolo importante, ma penso che sia necessario costruire una eredità, una struttura che possa continuare a svilupparsi senza questa o quella persona specifica: il mio compito per il MAXXI è ottenere questo risultato. E certo dopo quello il mio sogno sarà essere di nuovo libero, amo la libertà, ma non hai libertà se prima non sei costretto!».

HONOS ART

Juan Carlos Albarrán
Nieves Alberruche
Bruno Aller
Renzo Bellanca

Carlos Criado
Antonio de Diego Arias
Iginio De Luca
Federico Grandicelli

Stefano Mirabella
Andrea Pinchi
Sabine Pagliarulo
Luis Serrano

Via dei Delfini 35 • Roma

www.honosart.com

info@honosart.com

Fotografia: Federico Grandicelli



ALESSANDRO ROMA

One foot in the world
and the other in the stillness

20 febbraio – 16 aprile 2016



Z20 Sara Zanin Gallery
via della vetrina, 21 – 00186 Roma
T +39 06 70452261
www.z2ogalleria.it - info@z2ogalleria.it

In Memory of the Masterly
Paolo Salvati 1939 – 2014



www.paolosalvati.it

Albero Blu - Olio su Tela - 1992 - 40x50

NEWS info@paolosalvati.it
AUTENTICHE eredisalvati@paolosalvati.it

UNA STORIA D'AMORE A VOCAZIONE PUBBLICA



di Paola Tognon

La Gaia, vista del II piano

Visitare la Collezione Gaia di Bruna e Matteo Viglietta sulla collina Busca, nella provincia di Cuneo, significa farsi sorprendere dalla forza e dalla bellezza dell'arte. Sono gli stessi padroni di casa che aprono le porte di uno spazio funzionale e luminoso dove è allestita una parte della collezione e una vasta videoteca e biblioteca. Tutto avviene con discrezione, nel silenzio e senza alcuna mondanità ma con un'attenzione particolare per ogni visitatore e per il percorso tra le opere che potrà compiere. Un'esperienza speciale dentro una collezione internazionale composta di circa 2000 pezzi che, avviata negli anni '70, propone approcci e tematiche impegnative e sperimentali, tra video, fotografia, installazioni, scultura e pittura. Per fare qualche nome, tra le opere "più giovani": **Landon Metz, Tony Lewis, Davide Monaldi, Driant Zeneli, Olve Sande, Ian Law, Trisha Baga, Christian Rosa**. Tra quelle "più vecchie": un bassorilievo di **Degas**, un dipinto di **Lega**, di **Quadroni**, un futurBalla, un **Severini**, un **Modigliani** e poi **Burri, Riopelle, Twombly, Fontana, Manzoni**... Abbiamo incontrato i coniugi Viglietta. Ecco quello che ci hanno raccontato.

Nel nostro primo incontro vi siete dichiarati "collezionisti da sempre" Ma che cosa vi ha fatto diventare collezionisti d'arte contemporanea?

«Un passaggio casuale in una galleria e il conseguente acquisto di un bellissimo futurBalla. Da lì è cominciato il nostro percorso non-finito».

Quali sono i meccanismi di attrazione rispetto alle opere che entrano nella vostra collezione: l'artista, la corrente, la sperimentazione, l'opera in particolare?

«Ci siamo appassionati molto alla Body Art e in generale all'arte performativa. Ci coinvolge molto l'artista che si mette in gioco in prima persona nella realizzazione delle sue opere. C'è poi un nucleo importante di opere nell'ambito del concettuale. Continuiamo a fare avanti e indietro dagli anni '60-'70 ad oggi, continuiamo a cercare in quell'epoca storica e adesso a condurre la stessa ricerca in quell'Est Europa che è stato sottratto al

SEBBENE NON SIA UNA FONDAZIONE E NON ORGANIZZINO MOSTRE, LA COLLEZIONE LA GAIA, REALIZZATA DA BRUNA E MATTEO VIGLIETTA, È APERTA A CHIUNQUE VOGLIA VISITARLA. PERCHÉ, COME DICONO LORO, «L'UOMO È UN ANIMALE SOCIALE E SENZA CONDIVISIONE LA VITA NON HA SENSO»

«LO SPAZIO A DISPOSIZIONE NON È SUFFICIENTE PER ALLESTIRE TUTTE LE OPERE. E LA COLLEZIONE È IN DIVENIRE: CI SONO COSTANTEMENTE OPERE "NUOVE" CHE ARRIVANO E "VECCHIE" CHE PARTONO PER PRESTITI. ELEMENTI CHE RAFFORZANO L'INTERESSE VERSO NUOVI ALLESTIMENTI IN CUI SONDARE COMBINAZIONI E DIALOGHI INEDITI»

dialogo internazionale dalle vicissitudine socio-politiche. L'approccio con un'opera è sempre molto diretto e istintivo. Qualcosa ci colpisce e ci parla. Poi vengono la ricerca e la comprensione, le indagini sull'artista, il suo operato, la sua carriera».

Acquisite opere di artisti consolidati o anche di giovani artisti?

«Non abbiamo pregiudizi e neppure scelte predeterminate. Ci piace anche scommettere. Nella collezione teniamo molto al nucleo di Arte Concettuale e di Arte Povera che rappresentano il cuore della raccolta, ma abbiamo sempre un forte attaccamento verso le nuove acquisizioni, come giovani figli da accudire con particolare dedizione. Senza per questo attivare delle residenze che non rientrano nei nostri interessi».

Volete conoscere gli artisti di cui avete opere in collezione?

«Se possibile sì. Non è un elemento determinante per l'acquisizione dell'opera e, a volte, sarebbe anche meglio non farlo, ma in generale prevale la curiosità di dare una paternità all'opera accolta in collezione».

Ci sono opere che non vi è stato possibile avere o artisti che vi hanno deluso?

«Avremmo potuto acquistare dei bei Picasso, dei magnifici Bacon, dei poderosi Rothko... ma per qualche motivo non è successo. Adesso ci incolpiamo a vicenda di questo, ma è andata

così, e un motivo ci sarà! Diciamo poi che non ci sono artisti che ci hanno deluso, ma a volte noi stessi ci siamo allontanati da un filone. Abbiamo comprato e poi ceduto o scambiato tante opere prima di arrivare alla consapevolezza della nostra vera identità».

Ci sono stati incontri o letture per voi di particolare significato?

«Abbiamo letto o sfogliato tutti gli storici dell'arte, da Celant ad Argan, da Bonito Oliva a Greenberg, da Rosalind Krauss a Hughes a Obrist. E continuiamo ad arricchire la nostra cospicua biblioteca. Poi incontri molto proficui con artisti e galleristi che, nel bene e nel male, hanno davvero fatto la storia dell'arte come Sergio Casoli, Franz Paludetto e più recentemente con grandi curatori e studiosi come Nick Serota, Rudi Fuchs, Manolo Borja-Villel e Carolyn Christov-Bakargiev».

La collezione Gaia ha un'apposita sede che riallestita ogni anno secondo criteri museali. Com'è nata questa esigenza?

«Lo spazio a disposizione non è comunque sufficiente per allestire tutte le opere in collezione - ipotesi su cui a volte fantastichiamo come un miraggio impossibile - e la collezione è in divenire: ci sono costantemente opere "nuove" che arrivano e "vecchie" che partono per prestiti. Elementi che rafforzano l'interesse verso nuovi allestimenti in cui sondare combinazioni e dialoghi inediti».

Non siete una fondazione e non fate mostre, ciò compone una sostanziale differenza rispetto all'andamento italiano - e non solo - di questi ultimi anni.

«Si tratta di una scelta precisa di libertà. Non abbiamo mai voluto tematizzare la collezione, essere vincolati nella scelta delle opere da esporre. Ogni anno, in piena libertà cerchiamo di creare un nuovo percorso, andando alla ricerca nei nostri archivi, dando voce alla nostra peculiare identità di collezionisti».

Produce opere o progetti per manifestazioni internazionali che poi entrano nella vostra collezione?

«Sì, ultimamente abbiamo partecipato attivamente a Documenta, ad esempio per la produzione di Gerard Byrne, poi per la Biennale di Sidney e quest'anno per quella di Istanbul, dove abbiamo prodotto il lavoro di Pierre Huyghe. Nel caso di Documenta l'opera è entrata a far parte della collezione, nel caso di Istanbul l'opera è site-specific, una piattaforma sottomarina impossibile da collezionare e quindi riceveremo un lavoro legato al progetto».

Una valutazione delle gallerie?

«Rimangono luoghi importanti per la ricerca e il sostegno di giovani artisti. In generale le gallerie straniere sono un po' più puntuali e solerti nel rispondere alle esigenze del cliente».

La vostra collezione è uno spazio aperto, su appuntamento, agli appassionati, ai giovani, alle scolaresche, a chi deve compiere studi o ricerche. Perché?

«L'uomo è un animale sociale, senza condivisione la vita non ha senso. Noi abbiamo fatto tutto questo proprio per condividere la nostra follia e la nostra passione. Forse siamo un po' restii a vivere tutto il contorno social-mondano dell'ambiente, ma non per snobismo, solo che non fa parte della nostra natura. E invece qui, a casa nostra, siamo sempre lieti di condividere con chi dimostra una sincera e disinteressata attenzione per il nostro percorso».

Ci sono delle persone che vi aiutano nella gestione della collezione?

«Eva Brioschi è con noi da molti anni e si occupa dell'allestimento della collezione sotto la nostra guida e condivide con noi rapporti con artisti e galleristi. Manuela Galliano si occupa del nostro archivio, di trasporti e prestiti, e delle ricerche bibliografiche. Un team consolidato al quale si è unita Lucia, una delle nostre nipoti più grandi, che ci segue nelle fiere e negli acquisti. Abbiamo la speranza che le nuove generazioni ereditino questa strana malattia».

Collezioni con le quali vi sentite in sintonia?

«In Italia apprezziamo molto alcuni collezionisti che si sono dimostrati sinceri nel loro attaccamento all'arte. Non meri speculatori, come ormai ce ne sono tanti. Per esempio il sempre attivissimo Giorgio Fasol e gli appassionati Enea Righi e Lorenzo Pains. Poi una menzione speciale va a Patrizia Sandretto, che ha saputo davvero dare risalto alla sua collezione in ambito internazionale e che è ormai un'ambasciatrice di Torino nel mondo. Invece per quanto riguarda l'estero abbiamo molto apprezzato il percorso di Harald Falkenberg, seppur non condividendone i gusti o la serietà e operosità di Erika Hoffmann a Berlino».



La Gaia, vista del I piano



Beatrice Catanzaro presenta *Bait Al Karama* al Creative Time Summit, Venezia, 2015.
Foto Isabella Balena

«QUALCUNO HA DETTO CHE L'ARTE SI VEDE CON LE GAMBE, INTENDENDO CHE OCCORRE MUOVERSI E VIAGGIARE PER VEDERE I MUSEI, LE MOSTRE, LE FIERE»

Avete dichiarato la vostra disponibilità a legare parte della vostra collezione presso un'istituzione che si faccia carico della sua tutela e fruizione. Qualcuno si è mosso?

«Ci vuole uno spazio pubblico per condividere e allargare la nostra platea di fruitori: siamo sempre stati molto global ma vorremmo continuare a mantenere le nostre radici salde sul territorio. Perciò ci ha fatto piacere sapere dell'interessamento da parte delle amministrazioni di Cuneo e Fossano. Vorremmo un progetto di ampio respiro, delle garanzie di gestione a lungo termine con libertà nelle scelte espositive e curatoriali. Pare che ci siano le premesse affinché questo avvenga».

Fare i collezionisti è considerato un "lavoro speciale" a cui si deve dedicare tempo, attenzioni, e viaggi. Siete d'accordo?

«Qualcuno ha detto che l'arte si vede con le gambe, intendendo appunto che occorre muoversi e viaggiare per vedere i musei, le mostre, le fiere. Un tempo usavamo il Concord per raggiungere NY rapidamente, vedere le mostre al MoMA o al Met e fare un giro nelle gallerie di Uptown o alle aste. Ultimamente ci siamo un po' impigriti, ma cerchiamo di non mancare ai grandi appuntamenti come appunto Basilea, le grandi biennali, ovviamente Documenta e la "nostra" fiera Artissima».

L'arte cambia il sapore della vita?

«Sì, trasforma il tuo modo di vedere la realtà e di viverla. Per noi è stato un percorso condiviso che ha rappresentato molto anche per il nostro rapporto personale. La nostra collezione è un po' figlia del nostro amore e di esso si è nutrita e continua a nutrirsi».

IN DIFESA DEI DIRITTI ARTISTI. SECONDO

LA MOSTRA ALLO STEDELIJK DI AMSTERDAM DEDICATA A SETH SIEGELAUB NE METTE A FUOCO LA POLIEDRICA ATTIVITÀ. MA È ANCHE L'OCCASIONE PER RIFLETTERE SULLA TUTELA DEGLI ARTISTI. IDEA MAI TRAMONTATA, E CHE ANCORA SERVE DA ESEMPIO

di **Silvia Simoncelli**

« I don't like living in the past but I have to say they did really a good job », ha commentato **Lawrence Weiner** durante l'inaugurazione della mostra "Seth Siegelau. Beyond Conceptual Art" allo Stedelijk Museum di Amsterdam lo scorso dicembre (fino al 17 aprile). Certamente non amava vivere nel passato anche il suo amico Seth, poliedrico pioniere del XX secolo: gallerista, curatore indipendente, editore, ricercatore, collezionista, bibliografo, archivist, sempre pronto a passare ad una nuova attività quando il suo interesse perdeva di intensità. Proprio come nel 1970, quando iniziò a maturare la decisione di ritirarsi dal mondo dell'arte perché, come scriveva in una lettera a David Lamelas, «it does not turn me on the way it once did».

La mostra allo Stedelijk restituisce la complessità della personalità di **Seth Siegelau**, mettendo in luce la multidisciplinarietà con cui ha attraversato il campo dell'arte, della politica e della storia sociale dei tessuti. L'esposizione è costruita da una raccolta ricchissima di opere, documenti, libri, cataloghi, manufatti tessili, provenienti in massima parte dai suoi archivi privati. Il percorso di Siegelau viene ricostruito con una precisione filologica che è lontana dall'agiografia, più interessata ad evidenziare «gli slittamenti, le lacune, le consonanze e le connessioni tra i suoi molti progetti». ci spiega **Sara Martinetti**, curatrice con **Leontine Coelewijn** della retrospettiva. «Ogni elemento in mostra è contestualizzato e connesso, assume valore all'interno di gruppi di oggetti che narrano la complessità dei singoli progetti e le metodologie operative che li apparentano».

Così il labirintico tavolo dedicato alla ricerca sui tessuti, che Siegelau intraprese a partire dal 1986, racchiude in tredici capitoli libri, stoffe, paramenti sacri e indumenti rituali di epoche e latitudini differenti. Il fulcro è la monumentale *Bibliographica Textilia Historiae*, la prima bibliografia generale sulla storia dei tessuti, che Siegelau diede alle stampe nel 1997. Nella sezione dedicata alla politica e ai mass media, sono invece esposti volumi e pamphlet marxisti raccolti da Siegelau tra il 1973 e il 1989, durante il suo soggiorno parigino, insieme a libri di argomento politico editi dalla sua International General. Tra questi, il famoso *How to read Donald Duck*, un'analisi dell'ideologia disneyana e della sua relazione con l'imperialismo americano, scritta da **Ariel Dorfman** e **Armand Matterland** nel Cile di Allende nel 1971, apparsa per i tipi di Siegelau nel 1975 e poi tradotta in dodici lingue.

Ma è la sezione dedicata all'arte, che ripercorre le tappe della carriera di Siegelau come gallerista, organizzatore, curatore, editore, collezionista, attivista per i diritti degli artisti, quella più ricca, dove ci si smarrisce in un dedalo di progetti espositivi, editoriali, conferenze, ricostruiti da un fitto dialogo tra opere, cataloghi e documenti. Gli anni tra il 1964 e il 1973 sono la decade che segna l'inizio dell'avventura di agitatore culturale di Siegelau. Ma sono soprattutto gli anni di una rivoluzione, quella della smaterializzazione dell'arte descritta da **Lucy Lippard**, di cui Siegelau fu uno dei protagonisti, tanto da meritare il titolo di "padre dell'Arte Concettuale".

Dopo aver aperto nel 1964 una galleria a New York, entra in contatto con un gruppo di giovani artisti con cui stringerà un sodalizio che andrà ben oltre il suo ruolo di mercante. **Robert Barry**, **Douglas**



GLI ANNI TRA IL 1964 E IL 1973 SONO LA DECADE CHE SEGNA L'INIZIO DELL'AVVENTURA DI AGITATORE CULTURALE DI SIEGELAUB. MA SONO SOPRATTUTTO GLI ANNI DI UNA RIVOLUZIONE, QUELLA DELLA SMATERIALIZZAZIONE DELL'ARTE DESCRITTA DA LUCY LIPPARD, DI CUI SIEGELAUB FU UNO DEI PROTAGONISTI, TANTO DA MERITARE IL TITOLO DI "PADRE DELL'ARTE CONCETTUALE"

Huebler, **Joseph Kosuth** e Lawrence Weiner, costituiscono la cerchia più intima di Seth, che non solo è tra i primi ad esporre le opere degli artisti concettuali, ma elabora nuovi formati per veicolare i loro lavori radicali, fatti di idee, eventi effimeri, forme e materiali tenacemente resistenti ad ogni fruizione puramente estetica. Nascono così nel 1968 le mostre in luoghi remoti, come il Wyndham College nel Vermont, dove **Carl Andre**, Barry e Weiner realizzano opere site specific temporanee con materiali reperiti sul posto, fruibili per la maggior parte del pubblico esclusivamente attraverso le registrazioni audio del simposio moderato in situ da **Dan Graham**.

A queste fanno seguito i numerosi libri d'artista e soprattutto il catalogo-mostra, l'innovazione di Siegelau per eccellenza. Un formato ad hoc in cui il materiale a stampa non è più narrazione di un evento accaduto altrove, ma è informazione primaria, l'evento stesso: la pubblicazione è il medium per cui le opere vengono create e non rappresenta un'esperienza "di seconda mano". Xerox Book, del 1969,

DEGLI SETH

A sinistra:

Seth Siegelaub, 1969. New York, Museum of Modern Art (MoMA). Gelatin silver print, 8 1/16 x 10" (20.3 x 25.4 cm). Seth Siegelaub Papers. Gift of Seth Siegelaub and the Stichting Egress Foundation, Amsterdam, I.A.120. The Museum of Modern Art Archives, New York (copyright unknown). Cat. no.: MA2178). © 2015.

A destra:

Joseph Kosuth (left) and Seth Siegelaub; "entitled (Art as Idea as Idea) The Word 'Definition,'" 1966-1968, by Joseph Kosuth installed above sofa, c. 1960s-1970s. New York, Museum of Modern Art (MoMA). Photograph, resin-coated print 5 x 7" (12.7 x 17.7 cm). Seth Siegelaub Papers. Gift of Seth Siegelaub and the Stichting Egress Foundation, Amsterdam, I.A.119. The Museum of Modern Art Archives, New York (copyright unknown). Cat.no.: MA2177). © 2015.

In basso:

Armand Mattelart and Ariel Dorfman, How to Read Donald Duck, Imperialist Ideology in the Disney Comic, second edition, New York, International General, 1979



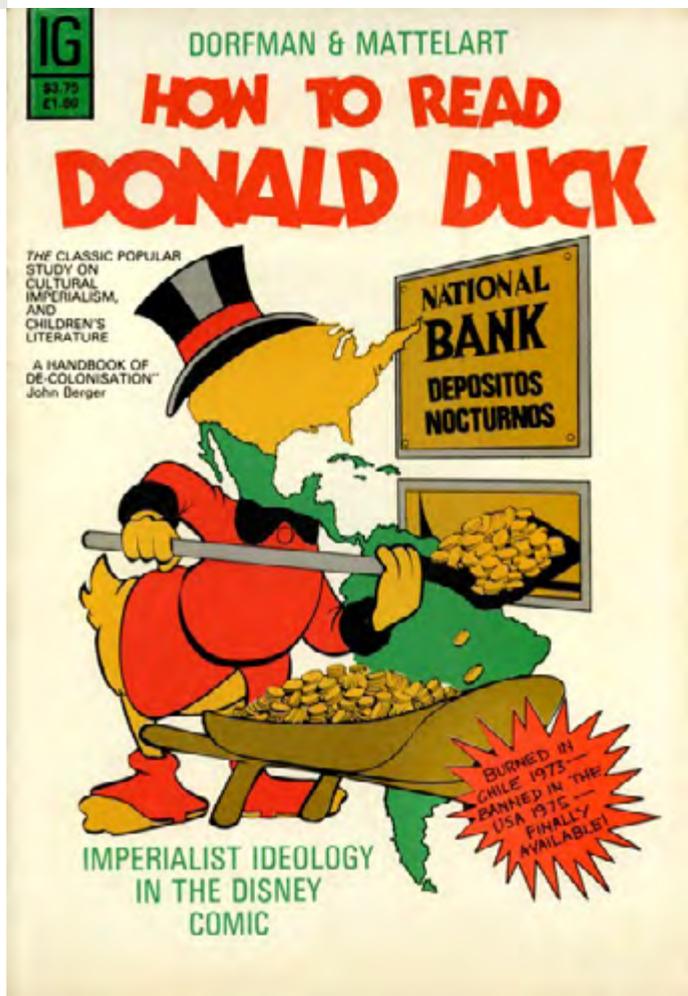
con le sue 25 pagine di formato 21 x 28 cm assegnate a ciascuno dei sette artisti coinvolti, tra cui **Sol Lewitt** e **Robert Morris**, oltre ai cinque già prima ricordati, è un unicum in questo senso: tutte le opere vennero prodotte con l'uso di una macchina fotocopiatrice, che nell'intenzione di Siegelaub avrebbe dovuto costituire anche il mezzo di riproduzione dell'intera tiratura di mille copie. Veicolare l'arte attraverso formati diversi avrebbe contribuito anche a creare una diversa relazione tra artista, istituzioni e mercato. Un obiettivo perseguito tenacemente dall'Art Workers' Coalition (AWC), che dal 1969 coinvolse gran parte della comunità artistica newyorkese.

Influenzata dal clima politico di quegli anni e dalle istanze di rinnovamento dei gruppi pacifisti e per i diritti civili, l'AWC si batteva per una gestione più democratica delle istituzioni museali. Gli artisti chiedevano inoltre che i loro lavori, divenuti ora semplici istruzioni, certificati, materiali industriali in forme standard, venissero esposti e conservati con maggiore precisione da curatori e collezionisti. Nel mercato dell'arte, in quegli anni di boom economico, sempre più collezionisti avevano adottato un atteggiamento speculativo e tra gli artisti, esclusi dalla ricchezza che si veniva a creare sul secondo mercato, si era diffusa la percezione di essere tagliati fuori da un circuito economico che dipendeva interamente da loro.

Siegelaub partecipava alle riunioni dell'AWC e si sentiva solidale con le richieste degli artisti. Per questo, nel 1971 decise di realizzare con l'avvocato **Robert Projansky** l'*Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement*: il primo documento legale open source nel campo dell'arte, un contratto che qualunque artista avrebbe potuto usare gratuitamente per stabilire chiaramente la relazione con gli acquirenti dei suoi lavori e non perdere totalmente il controllo delle proprie opere, una volta vendute.

Seguendo l'esempio dell'*Avertissement* di **Daniel Buren**, Siegelaub aveva creato un documento che, per quanto difficile da far approvare a galleristi e collezionisti, ha segnato una svolta nella percezione della professione d'artista. La sua eredità è stata duratura: il contratto, tradotto immediatamente in tre lingue, è stato ripreso in diversi progetti d'artista, come l'installazione in mostra di **Maria Eichhorn**, un riallestimento del tavolo di documentazione esposto al Salzburger Kunstverein nel 1998, o più di recente la collettiva "The Contract" del 2014 alla Essex Street Gallery a New York, in cui è stato applicato a tutte le vendite - una rarità se si considera che il solo artista ad averlo utilizzato con continuità dal 1971 ad oggi è **Hans Haacke**.

Dell'Agreement sono state realizzate diverse versioni indipendenti negli anni, una delle più recenti è quella prodotta in Italia nel 2012 dalla giurista **Alessandra Donati** e dal gruppo di artisti **Vladivostok**, che a partire dai primi mesi del 2016 saranno di nuovo disponibili gratuitamente in rete nel sito di Careof. *Transferred*, recita in modo più che appropriato uno statement di Lawrence Weiner sulla parete centrale allo Stedelijk, un riferimento alle connessioni tra le diverse imprese di Siegelaub, che si estende anche a tutto ciò che i suoi progetti hanno generato successivamente, e continueranno ad ispirare.



L'ARTE AI CONFINI DEL MONDO

IMMAGINATE UNA NAVE LUNGA CIRCA DUECENTO METRI. E IMMAGINATE CHE NAVIGHI PER MIGLIA E MIGLIA, DA UNA PARTE DEL MONDO ALL'ALTRA. ORA IMMAGINATE CHE A BORDO CI SIA UN ARTISTA: BENEDETTO PIETROMARCHI. CHE CI RACCONTA QUESTA INCREDIBILE ESPERIENZA

di **Sabrina Vedovotto**

Le residenze ormai sono di ogni tipo e durata. Ma a bordo di una nave, che viaggia da un Continente all'altro, non si era mai vista. Ci ha pensato il gruppo di armatori D'Amico, che ha proposto a Benedetto Pietromarchi di salire a bordo e di vivere con tutto l'equipaggio per 26 giorni. Da Montevideo, capitale dell'Uruguay, a Londra. Ecco il suo racconto.

Benedetto, ci racconti come è nata questa storia? Come sei stato coinvolto?

«Tutto è nato da un'iniziativa della D'Amico, armatori internazionali. Hanno creato una residenza d'artista a bordo delle loro navi. La mia fortuna è stata che questa iniziativa nasce dagli uffici di Londra dove il mio lavoro è conosciuto. Cercando artisti che lavorano sul tema del mare ed il viaggio sono stato presentato come candidato dalla Saatchi Gallery al coordinatore ed ideatore della residenza Peter Russotti. Dopo il primo incontro mi hanno confermato l'adesione».

Dalle tue parole mi sembra di capire che non hai avuto timore di accettare, eppure mi hai raccontato che mentre eri in macchina per arrivare al molo hai ragionato un po' su ciò che stavi per fare. Quali erano le paure, o anche solo le riflessioni? Sei stato da solo con 19 persone dell'equipaggio di una nave, il cui inglese era piuttosto basico, e probabilmente sei stato molto tempo in solitudine. 26 giorni lontano dal mondo.

«Sì, è vero, avevo passato dieci giorni nella città di Montevideo in attesa che la nave salpasse, e ho imparato a conoscere la città e le persone, poi come d'improvviso, si salpa! Il porto distava due ore di viaggio. Quello è stato il momento nel quale ho avuto una sensazione di vuoto, non riuscivo a concepire cosa mi aspettasse da lì a poco. Un vuoto di visione. Era una sensazione di calma e di eccitazione allo stesso tempo. Sospeso. Poi verso mezzanotte, l'arrivo alla zona industriale dove producono la polpa di legno ed il suo porto.



«AD UN CERTO PUNTO, COME D'IMPROVVISO, SI SALPA! È STATO IL MOMENTO NEL QUALE HO AVUTO UNA SENSAZIONE DI VUOTO, NON RIUSCIVO A CONCEPIRE COSA MI ASPETTASSE DI LÌ A POCO. UN VUOTO DI VISIONE. ERA UNA SENSAZIONE DI CALMA E DI ECCITAZIONE ALLO STESSO TEMPO. SOSPESO»

Mi lasciano di fronte ad un colosso lungo 186 metri in piena attività di carico, quattro gru gigantesche che spostavano tonnellate di polpa, centinaia di uomini che lavoravano a pieno ritmo e camion in coda. Lì è tutto diventato chiaro.

Dopo essere uscita dal tuo studio ho pensato molto a ciò che hai vissuto e a come mi sarei relazionata io con tutto quel tempo a disposizione, senza tecnologia come supporto, ma forse per te è diverso, visto che riesci a vivere tranquillamente senza smartphone. Credo che il tuo rapporto sano con i mezzi avanzati ti abbia favorito in questo. Che



lavoro hai pensato di realizzare durante questa residenza? Credi che sia una esperienza che tutti debbano fare, non solo come artisti ma come esseri umani?

«Ho pensato di realizzare una serie di busti dei marinai a bordo della nave, un girato che raccontasse lo spazio ed il tempo della nave ed una serie di disegni che definissero il percorso. La mattina eseguivo i busti con i marinai durante le loro ore di riposo, il pomeriggio filmavo e la sera disegnavo. Quindi il tempo per me è stato scandito da cadenze giornaliere di lavoro, e ciò mi ha aiutato a vivere l'esperienza con serenità. Il fatto dei busti poi ha aiutato a creare un'intimità con i marinai e a conoscere le loro storie per quanto il linguaggio potesse dare. È decisamente un'esperienza che consiglio, il tempo, i ritmi ed i limiti sulla nave dopo qualche giorno tranquillizzano e si definiscono. Il mio distacco dai social network e dall'informazione giornaliera decisamente mi ha aiutato, ma il fatto di esserne totalmente distaccato è un'esperienza che tutti dovrebbero fare, al ventesimo giorno si comincia a sentire la testa che si è liberata dal brusio quotidiano di pensieri e doveri ripetitivi, una certa limpidezza pervade la mente che si fa più acuta ed introspettiva. Il tempo diventa relativo».

Mi sembra un'ottima opportunità per un artista e, come spesso succede in questo tipo di residenze, l'artista lascia qualcosa di tangibile. Tu mi hai detto che i responsabili della D'Amico sceglieranno uno dei lavori prodotti. Invece di tutti gli altri cosa ne farai, hai pensato ad una mostra che sia la memoria di questa storia?

«In totale saranno quindici busti, l'intero equipaggio. Il loro destino sarà continuare a viaggiare, da Roma a Londra e New York fra fiere e mostre. Avranno destinazioni diverse ed andranno a rappresentare questa realtà di persone che vivono al di fuori del nostro contesto. In futuro spero di poterle esporre tutte insieme con anche il girato ed i disegni per rappresentare la totalità di questa esperienza. Un progetto ambizioso. A Londra la mostra sarà i primi di aprile, data ancora da confermare, alla galleria Josh Lilley».

Sai se faranno altre residenze, se sono rimasti soddisfatti, gli armatori così come l'equipaggio?

«Sono rimasti molto contenti e io sono il primo artista che ha inaugurato la residenza. Mirano ad avere due artisti all'anno. I marinai all'inizio erano sospettosi ma poi sono stati entusiasti, per loro è una bella distrazione, questo è il sito dove si capisce qualcosa in più www.theownerscabin.com».

Qual è il portato di questa esperienza, cosa ti è rimasto dentro, come pensi che questo abbia cambiato il tuo modo di avvicinarti all'arte, se lo ha cambiato?

«È stata un'esperienza molto forte, che mi ha decisamente lasciato un segno soprattutto per lo stato mentale quotidiano, l'intuizione del momento, l'apertura a un vissuto diretto al di fuori del proprio contesto, tutte cose che formano un'esperienza unica che si traduce in un corpo di lavoro in movimento. Questo mi continua a spingere a cercare e a realizzare progetti viaggiando, alla ricerca di persone che continuano a vivere in un'altra dimensione che sia possibilmente anche spirituale».

Dimmi le caratteristiche che dovrebbe avere un artista idoneo ad una esperienza di questo tipo?

«Caratteristiche tipo non saprei: credo che la cosa più importante sia avere buona capacità di relazioni. Presentare progetti che coinvolgono anche la realtà dell'esperienza».



Tutte le immagini:
Opere realizzate da Benedetto Pietromarchi durante la navigazione

L'OCCASIONE MANCATA DELL'ARTE ESPANSA

L'ULTIMO LIBRO DI PERNIOLA FA DISCUTERE. MA NON SI TRATTA DI ACCETTARE O MENO LA SVOLTA "FRINGE", QUANTO DI INTERROGARSI SULLE CONDIZIONI CHE RENDONO POSSIBILE L'ATTIVITÀ ARTISTICA

di **Stefano Velotti**

La parabola dell'arte contemporanea descritta da Mario Perniola nel suo ultimo saggio, *L'arte espansa*, può essere riassunta così: tra il 1960 e il 2010 l'arte ha vissuto una serie di contraddizioni tenute insieme da una tenace bolla speculativa che oggi è esplosa. La contraddizione principale è questa: ogni cosa può essere un'opera d'arte e tutti possono essere artisti; *ma* non si accede al "mondo dell'arte" se non attraverso una serie di mediazioni istituzionali, mercantili, mediatiche. Le opere sono feticci, e i fruitori ammirano o acquistano un *brand*. Quanto alla bolla speculativa - generata da quelle sapienti mediazioni economico-mediatiche - sarebbe a un tempo stesso il collante di questo mondo dell'arte (dei feticci) e la sua fonte di valorizzazione e, dunque, si sarebbe sostituita alla valutazione critica e alla riflessione estetica.

Negli ultimi anni questo involucro ideologico-economico è esploso, e la Biennale veneziana del 2013 curata da **Massimiliano Gioni** - *Il palazzo enciclopedico* - sancisce questa esplosione, mettendo sullo stesso piano artisti riconosciuti e sconosciuti, dilettanti e devianti, psicopatici e visionari, credenti ed etenuti, artigiani e imbalsamatori... Questa sarebbe la "svolta *fringe*" dell'arte contemporanea (o di quel che ha preso il suo posto), accolta e promossa da Perniola.

Tre i suoi "nodi concettuali": il rapporto di identificazione arte-vita (che dal Romanticismo alle avanguardie arriva a oggi attraverso il Situazionismo); l'idea di collezione, intesa non tanto come manifestazione di un carattere anale, quanto come espressione di un'economia allargata (la *dépense* bataillana) o come disposofobia (la paura di buttar via); una concezione dell'arte come azione (terapeutica, magica, alchemica); un recupero del Surrealismo contro il "ritorno del reale" (**Hal Foster**), in quanto il reale traumatico, non simbolizzabile, sarebbe già abbondantemente fornito dalla cronaca. Un vantaggio di questa svolta *fringe* è che



Dall'alto:
Ai Weiwei, *Bang*, 2010-2013, 886 sgabelli antichi, vista dell'installazione, Padiglione Tedesco alla 55ma Biennale di Venezia, 2013
Li Wei in una performance alla Biennale di Venezia 2013



PERNIOLA PROPONE DI CONSIDERARE - IN UNA "VISIONE SINTETICA CHE SOLO LA FILOSOFIA PUÒ FORNIRE" - UNA PROSPETTIVA DIVERSA, CHE BATTEZZA ARTISTIZZAZIONE. E CHE UNIREBBE LE TRE SFERE CHE HANNAH ARENDT RITENEVA SEPARATE: LAVORO, PRODUZIONE, AZIONE

l'arte torna a essere a buon mercato, ma il problema è che non si sa più come legittimarla, dato che anche la bolla speculativa (unica legittimazione rimasta) non tiene più.

Quale sarebbe dunque una possibile legittimazione di questa congerie di "articoli" tutti "al margine"? All'*artisticità*, sostiene Perniola, non ci crede più nessuno, perché suppone che esista un'essenza metafisica dell'arte del tutto illusoria. Anche i processi di *artificazione* proposti dalla sociologia (**Nathalie Heinich** e **Roberta Shapiro**) - benché abbiano il merito di aver "disincantato" il mondo dell'arte riconducendolo ai suoi processi terreni di solennizzazione del banale - ricadono in una forma di essenzialismo, restando radicati nel mondo dell'arte euro-americano. Perniola propone allora di considerare - in una "visione sintetica che solo la filosofia può fornire" - una prospettiva diversa, che battezza *artistizzazione* e che unirebbe le tre sfere che **Hannah Arendt** riteneva separate: lavoro, produzione, azione. Da qui scaturirebbe per incanto una legittimazione dell'arte *fringe*, incentrata sul riconoscimento di una (intraducibile) *agency* «che implica un decentramento dell'azione del singolo a un sistema di relazioni molto complesso», un "transito" che consiste in un barocco operare «unioni e divorzi illegittimi tra le cose».

Oltre a questa caratteristica - a dire il vero piuttosto tradizionale -, l'*artistizzazione* sarebbe imparentata con le pratiche novecentesche dello straniamento e si troverebbe in consonanza con i processi virali di socializzazione tipici di Internet. Segue poi una facile decostruzione dell'opposizione tra insider art e outsider art, che confluiscono entrambe nel paradigma *fringe*, e un epilogo polemico sul "ritorno all'ordine" della Biennale di **Okwui Enwezor** (2015), che - con un *remake* modaiolo delle parole d'ordine marxiste - avrebbe chiuso ogni *fringe* e riaperto solo ai "professori".

Che dire di questa parabola? Da un punto di vista descrittivo è plausibile, ma anche risaputa. Da un punto di vista filosofico - quello rivendicato da Perniola - è un'occasione mancata. Davvero c'è chi ha pensato che l'arte avesse un'essenza - contro cui rivendicare facilmente i "margini", le "frange" - che potesse definire i contorni di una "classe" di opere e stabilirne il valore? Non lo hanno pensato né **Kant**, né **Wittgenstein**, né **Heidegger**, né **Leo Steinberg**... Forse qualche saggista marginale e qualche accademico analitico americano. Ma, soprattutto, *fringe* o non *fringe*: in questo libro non c'è una parola sulle peculiarità dell'attività artistica, sulle sue ragioni d'essere (che possono anche essere venute meno nelle nostre società), sulle sue condizioni di possibilità, sulle sue radici antropologiche di lunga durata che difficilmente possono essere istituite o destituite da un paio di Biennali.

Una riflessione estetica che non si disciolga nella cronaca e nelle dichiarazioni di preferenza ideologiche avrebbe il compito di esplicitare, per quanto è possibile, le condizioni di possibilità non contingenti dell'attività artistica, di metterle a contatto con il nostro presente, e di saggiare quali scintille si sprigionano da questo attrito.

LA MILITANZA LUMINOSA DI MIRELLA BENTIVOGLIO

HA TRASFORMATO L'ARTE IN CRITICA D'ARTE. HA DATO VOCE ALLA CREATIVITÀ FEMMINILE. HA REALIZZATO MEMORABILI LIBRI D'ARTISTA. DIVIDENDOSI SEMPRE TRA SENSIBILITÀ E PASSIONE INTELLETTUALE

di **Antonello Tolve**

Instancabile promotrice di eventi e latore di una condizione – quella femminile – che negli anni Settanta del XX secolo è segnata da grandi conquiste (e riscatti) in diversi ambiti dell'arte e della vita quotidiana, Mirella Bentivoglio, al secolo **Mirella Bertarelli** (Klagenfurt am Wörthersee, 28 marzo 1922), rappresenta una delle voci più entusiasmanti della poesia verbovisiva italiana e di un percorso critico che trasforma l'arte in critica d'arte, in paesaggio espositivo e riflessivo, in ambiente volto a ricercare l'origine di una struttura pittopoeica, plastichelegiaca. Accanto ad una continua azione creativa sul *sottosuolo del linguaggio* (Filiberto Menna), sulla transemioticità, sulla tridimensionalità della grafia, sull'alterazione semantica, sugli scorrimenti del codice scrittorio e sul costante gioco enigmatico del corpo poetico, Mirella Bentivoglio ha favorito una personale e passionale attitudine teorica, un gusto critico che salta il fosso della *segretezza rivelatrice* per organizzare esposizioni esemplari e impaginare, «in un'ottica di condivisione» e di partecipazione, saggi visivi legati all'ambito dell'*iconismo nella scrittura* e del *verbalismo nella pittura*.

Iscritta sin dal 1948 al Sindacato Scrittori, attiva nel campo pubblicistico, membro dell'AICA (Associazione Internazionale Critici d'Arte) e idonea in Italia, dal '68, all'insegnamento di Estetica e Storia dell'Arte nelle Accademie di Belle Arti, Bentivoglio costruisce, negli anni, una militanza luminosa, la cui luce rivela e rileva l'esigenza di mostrare un percorso sulle cose e le parole. «Dopo aver seguito un seminario di studi americani a Salisburgo nel 1959» e dopo «un lavoro monografico su Ben Shahn», scrive Ada De Pirro in un volume pubblicato da De Luca nel 1963, l'artista, con le vesti del critico e del teorico, avvia dunque un *pensiero espositivo* che la spinge a valutare i luoghi della parola e del libro d'artista. E proprio al libro d'artista dedica largo spazio della sua attività creativa e un capitolo teorico che la porta a coniare neologismi precisi e pungenti (*librismo*, nasce, ad esempio, per indicare una struttura libresca che si nutre di stilemi presi a prestito dalla comunicazione visiva) e a impaginare una serie di mostre – tra queste *Volùmina. Il libro oggetto rivisitato dalla donna artista del nostro secolo* (Senigallia, 1990) – che indagano l'architettura di un oggetto lirico, di un dispositivo che entra a pieno titolo



Mirella Bentivoglio - fotografia Dino Ignani

«SONO CONSIDERATA, ERRONEAMENTE, UNO SCULTORE, SIA PURE ATIPICO; IN REALTÀ IL MIO LAVORO SI SVOLGE, OGGI COME IERI, IN UN AMBITO TOTALMENTE POETICO: TRA LINGUAGGIO E IMMAGINE, TRA LINGUAGGIO E MATERIA, TRA LINGUAGGIO E OGGETTO, TRA LINGUAGGIO E AMBIENTE»

nel perimetro della sperimentazione artistica contemporanea.

A partire dagli anni Settanta (nel 1971 organizza a Milano, presso il Centro Tool, l'*Esposizione Internazionale di Operatrici Visuali*) nasce il desiderio di coinvolgere artiste italiane e straniere con lo scopo di puntare l'indice sulla creatività femminile e di organizzare discorsi esemplari. Nel 1978, proprio mentre Argan la chiama a *stendere* la prima voce *poesia visiva* per il Supplemento all'Enciclopedia Universale dell'Arte (Unedi, Fondazione Cini) Bentivoglio è chiamata a curare la mostra *Materializzazione del linguaggio* alla Biennale di Venezia. Un evento apripista che, se da una parte ufficializza il suo lavoro critico, dall'altra rappresenta – e lo è ancora oggi – il primo esempio storico, in Italia, di un'esposizione dedicata integralmente al mondo femminile e alla sua creatività: «smaterializzata in passato nella sublimità astratta della sua pubblica immagine, parallela alla sua pubblica assenza; privatamente confinata nel contatto quotidiano e esclusivo con le materie, la donna oggi pone tutta se stessa a un mondo derealizzato nei meccanismi ripetitivi», si legge nel catalogo. *Post scriptum. Artiste*

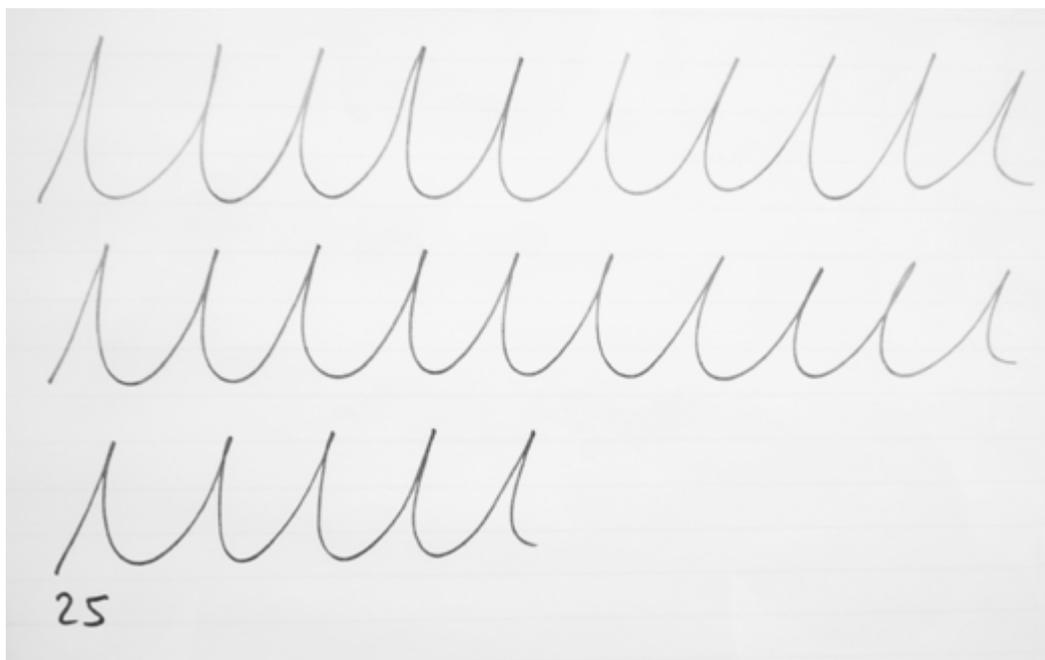
italiane tra linguaggio e immagine negli anni Sessanta e Settanta (Ferrara, 1998), *(S)cripturae. Le scritte segrete: artiste tra linguaggio e immagine*, (Padova, 2001) e la recente *Poesia visiva. La donazione di Mirella Bentivoglio al MART* (Rovereto, 2011) evidenziano questa sua passione, questa attitudine che è, ha suggerito Giorgio Caproni in tempi non sospetti, un radioso processo critico, «un modo di comprendere le cose per intelletto e per sensibilità capace di generare le più acuminate sorprese».

«Uso la parola come immagine dal 1966. E mai più di una parola per volta. Ma oggi uso quasi esclusivamente la pietra. Sono considerata, erroneamente, uno scultore, sia pure atipico; in realtà il mio lavoro si svolge, oggi come ieri, in un ambito totalmente poetico: tra linguaggio e immagine, tra linguaggio e materia, tra linguaggio e oggetto, tra linguaggio e ambiente. Ho dilatato l'uso della parola all'uso del simbolo: scelgo simboli universali, prelinguistici; matrici dei significanti, o, meglio ancora, matrici dei significati plurimi, dei significati aperti. [...] Utilizzo la forma dell'uovo come mio segno costante, emblema della vita, simbolo cosmico della perpetuità e dell'origine».

IL MONDO MESSO IN HANNE DARBOVEN

NON IL MINIMALE MA IL MONUMENTALE. RICALCOLO DEL TEMPO, COLLEZIONI DI OGGETTI DISPARATI E MUSICA. DUE MOSTRE IN GERMANIA RIPERCORRONO L'INESAURIBILE ENCICLOPEDIAMO DELL'ARTISTA NEL CONFRONTO CON LA MODERNITÀ

di **Riccardo Caldura**



Hanne Darboven, Ein Jahrhundert - ABC (part.)

In uno dei video che la ritraggono, **Hanne Darboven**, artista amburghese (appartenente ad una importante famiglia di imprenditori), nata a Monaco nel 1941 e scomparsa nel 2009, dichiara che, al contrario delle usuali descrizioni che si è soliti fare del suo lavoro, includendolo nel Minimalismo concettuale, ad essere in gioco è piuttosto la questione del monumentale e non del minimale. Difficile darle torto se due istituzioni con spazi decisamente generosi come la Bundeshalle di Bonn e l'Haus der Kunst di Monaco, si sono messe insieme, grazie alla determinante collaborazione della Fondazione Darboven, per realizzare due autonome esposizioni, senza comunque poter dar fondo a tutto il lavoro dell'artista. La cui vastità è stupefacente, soprattutto se si tiene conto delle premesse, e delle relazioni artistiche, indubbiamente minimaliste e concettuali, risalenti alla sua permanenza a NY alla fine degli anni '60. Premesse che si basano su un particolare sistema di ricalcolo del tempo, sostanzialmente basato sulla modifica della usuale disposizione delle cifre in una data, così da ottenere il cosiddetto fattore K (da *Konstruktion*), sommando giorno+mese+anno (di quest'ultimo le sole due ultime cifre, prese singolarmente).

Di primo acchito questo punto di partenza è facile a capirsi (la somma è sempre ottenuta da quattro addendi, come quattro sono i lati di un foglio), si rivela molto meno ovvio però in tutti i suoi ramificatissimi sviluppi.

“SCRIVERE SENZA DESCRIVERE”, È STATA L'EFFICACE, SINTETICA FORMULA CHE HANNE DARBOVEN HA PROPOSTO PER IL SUO METODO. PAROLA QUEST'ULTIMA ASSAI IMPORTANTE, PER PROVARE AD ACCOSTARSI AD UN LAVORO CHE OSCILLA, COME OSCILLA L'ONDULANTE AZIONE DELLO SCRIVERE, FRA IL POLO DELL'ESISTENZA INDIVIDUALE E LE MOLTEPLICI RELAZIONI - SOCIALI, CULTURALI, SCIENTIFICHE, POLITICHE, STORICHE - CHE CON QUELLA ESISTENZA SI VENGO INTESSENDO



Hanne Darboven, Kulturgeschichte 1880-1983 (part.), Haus der Kunst

OPERA DI

L'altro elemento che si intreccia con il tentativo di escogitare un nuovo sistema di registrazione temporale è quello legato alla scrittura, o meglio, al concreto *farsi* della scrittura, all'atto manuale del tracciare su un foglio, con una particolare ondulazione, una sorta di grafema, che sembra poter essere leggibile, ma che invece è soprattutto un gesto e un segno meticolosamente ripetuti. "Scrivere senza descrivere", è stata l'efficace, sintetica formula che l'artista stessa ha proposto per questo suo metodo. Parola quest'ultima assai importante, per provare ad accostarsi ad un lavoro che oscilla, come oscilla l'ondulante azione dello scrivere, fra il polo dell'esistenza individuale e le molteplici relazioni - sociali, culturali, scientifiche, politiche, storiche - che con quella esistenza si vengono intessendo.

L'opera che ne risulta è una sorta di complessa riappropriazione del tempo e degli eventi del mondo mediante la scrittura, l'enumerazione, la collezione di una mole ingente di oggetti, l'ordinamento e infine la messa in musica. Ne è esempio la monumentale *Kulturgeschichte 1880-1983*, del 1980-1983, esplorazione fra storia e informazione, documento e costruzione estetico-formale composta da qualcosa come 1590 lavori incorniciati e 19 sculture.

La pluralità delle informazioni e dei fatti che interloquiscono incessantemente con la quotidianità di una persona, non vengono cioè abbandonati all'oblio, ma osservati, raccolti, sistematizzati. Non a caso *Zeitgeschichten (Time histories)* è il titolo della mostra a Bonn, mentre il termine tedesco per Illuminismo, *Aufklärung*, fa da titolo alla mostra di Monaco. Quello della Darboven è un lavoro che ripropone la questione dell'enciclopedico come un particolare e rilevante aspetto della ricerca artistica contemporanea. È evidente che l'enciclopedia, nel pieno rispetto dalla sua matrice illuministica, è pensata dall'artista come strumento essenzialmente visivo, e come un *Gesamtkunstwerk*, letteralmente coprendo decine e decine di metri quadrati di pareti, oppure producendo non meno monumentali serie di volumi. Non è l'unica a perseguire questa idea di totalità, si pensi ad altri trascrittori del tempo come **On Kawara** o **Roman Opalka**, o la rilevanza della raccolta dati nell'Atlas di G. Richter. Il tentativo, tornando alla Darboven, è quello di recuperare e registrare tutto il possibile del proprio vivere individuale nelle sue diverse interazioni con il contesto e le influenze da cui viene toccato, grazie ad una lucida tensione costantemente vigile.

La mostra all'Haus der Kunst in particolare toccava proprio le



Hanne Darboven, *Kulturgeschichte 1880-1983 (part.)*, Haus der Kunst

IL TENTATIVO DELL'ARTISTA È QUELLO DI RECUPERARE E REGISTRARE TUTTO IL POSSIBILE DEL PROPRIO VIVERE INDIVIDUALE NELLE SUE DIVERSE INTERAZIONI CON IL CONTESTO E LE INFLUENZE DA CUI VIENE TOCCATO, GRAZIE AD UNA LUCIDA TENSIONE COSTANTEMENTE VIGILE



Hanne Darboven, *Haus der Kunst (Musik)*

molteplici relazioni dell'artista con il tempo e i suoi accadimenti, o meglio quegli accadimenti che attirano la sua attenzione, che vengono preliminarmente registrati e annotati in lettere, quaderni, diari (ve ne era una serie esposta a Bonn), in continui esercizi di trascrittura. Che non è solo la particolare traccia chirografica a cui si è accennato, ma include la ricopiatura a mano di brani e citazioni tratti dai molti autori che hanno formato negli anni la costellazione culturale della Darboven, nonché commenti su fatti ed eventi vari, come in un'opera chiave quale è *Schreibzeit*. Nondimeno il collezionare oggetti - i più diversi, dalle cartoline d'epoca alle bambole e ai manichini, dagli animali da giostra infantile agli strumenti musicali (antichi e moderni: con questi ultimi è stata attrezzata una *Musikzimmer*) - entra nel gioco della disposizione allestitiva dei materiali, creando particolari sintonie o distonie, cambiando la modalità di lettura di quanto esposto sulle pareti, generando ulteriori possibili percorsi interpretativi, dovuti alla presenza congrua/incongrua di questi attrattori tridimensionali di attenzione.

Fra traccia calligrafica, numero e annotazione musicale non vi è soluzione di continuità, almeno a partire dal 1980, quando la Darboven, che già aveva manifestato una precoce disposizione per la musica poi relativamente accantonata per approfondire il suo lavoro artistico, ha ripreso in mano anche questo aspetto, avvertendolo come uno sbocco naturale del suo stesso lavoro visivo. Considerando la rilevanza che la musica verrà assumendo nel sistema della Darboven, l'immersività sinestetica è evidentemente una modalità esperienziale che deve coinvolgere lo stesso spettatore/visitatore, al fine di poterlo mettere in condizione, almeno per lo spazio/tempo della fruizione di una mostra, di intuire cosa un artista contemporaneo possa intendere come opera, in questo caso tutt'altro che un 'frammento'. Quel che viene da chiedersi è se non si debba, una volta ancora, considerare non esaurito il confronto con la modernità. E riflettere su queste riedizioni dell'enciclopedico come sintomo di un'età, di una scomoda età dell'E, individuata da Ulrich Beck nell'ormai lontano 1993. Nel suo stadio più avanzato la 'modernità', scriveva Beck in *L'era dell'E*, diviene una «terra incognita, una giungla di civilizzazione al contempo nota e sconosciuta». Non vi sono più strumenti concettuali per un'analisi adeguata, sempre secondo Beck. A parte probabilmente l'arte.

IL PROFUMO DELLA MATERIA

INCONTRO CON ALESSANDRO PIANGIAMORE, DOVE CERA, CRISTALLI E TRACCE OLFATTIVE SI FONDONO DANDO LUOGO A SOLUZIONI IEDITE. MENTRE NEL FRATTEMPO L'ARTISTA HA RISCOPERTO LA MANUALITÀ

di **Ludovico Pratesi**

Lo studio è un grande locale seminterrato, non lontano da via di Portonaccio, nel quartiere romano tiburtino. Perfettamente ordinato e organizzato per le esigenze di **Alessandro Piangiamore**, artista di origini siciliane (è nato ad Enna nel 1976) che vive e lavora a Roma da diversi anni. I suoi primi lavori erano fortemente ironici; collage fotografici di paesaggi con arcobaleni che cadevano dal cielo (*La Gravità dell'Arcobaleno*, 2007) o cartoline di vulcani in eruzione appoggiate a madrepore che rendevano tattile il vapore (*Untitled, Volcano series*, 2010). La svolta decisa verso la scultura avviene nel 2011, con *An empty shell dripping on a concrete floor*, una lastra di cemento montata su cavalletti con una conchiglia incastonata piena d'acqua: un lavoro poetico e sottile, che segna il nuovo corso dell'artista, uno dei più talentuosi della scena nazionale.

«Questo studio l'ho preso sette anni fa, insieme ad altre persone. Era un magazzino, l'abbiamo rimesso apposto e ora sono molto soddisfatto», racconta Piangiamore, mentre sfoglia l'ultimo numero di *Arte Mondadori*, che lo vede in copertina in qualità di vincitore del premio Cairo. «Non mi aspettavo di arrivare primo, anche perché c'erano alcuni artisti molto validi». L'opera trionfante è un grande dittico di cera, simile ad una serie di opere che sono appese alla parete dello studio. «Le ho chiamate *La Cera di Roma*, le realizzo qui in studio, facendo colare la cera di un gruppo di candele votive - raccolte in precedenza in una chiesa romana - dentro una forma rettangolare. Quando finisco i lavori grandi rimane altra cera, che uso per fare i piccoli, come quelli che vedi appesi qui».

A seconda del procedimento di colatura, i diversi colori delle candele si combinano in maniera casuale, dando vita a screezature cromatiche simili a marmi antichi. «È un tentativo di unire pittura e scultura, dove il caso gioca un ruolo importante, che mi interessa molto perché non mi piace controllare tutto», aggiunge l'artista. Sul tavolo sono appoggiate delle forme astratte di cristallo massello trasparente, che contengono bolle piene di liquido colorato. «Le ho realizzate in occasione della personale al Palais de Tokyo nel 2014, e fanno parte di una serie intitolata *Primavera Piangiamore*». Di cosa si tratta? «Sono sculture che contengono un profumo ottenuto mescolando centinaia di

«LA FOTOGRAFIA È STATA LA MADRE DEL MIO LAVORO, AVEVO UNA GRANDE PASSIONE PER QUESTO MEZZO, CHE TI PERMETTE DI PRODURRE UN'IMMAGINE IN MANIERA VELOCE, ANCHE SE NON MI DEFINISCO UN FOTOGRAFO»

fragranze diverse, che ho raccolto da persone differenti, mescolate tra loro attraverso il colore. Grazie all'aiuto di artigiani, che hanno scelto le forme da abbinare ad ogni singolo profumo, incastonato in una bolla d'aria». Sono opere basate su un paradosso: il profumo non evapora ma è anche impercettibile e misterioso, ridotto a pura nota cromatica. In realtà *Primavera Piangiamore* è un'essenza che non potremmo mai sentire.

«La cristallizzazione di qualcosa di effimero di cui resta una traccia solida e permanente: credo che questa sia la natura del mio lavoro», aggiunge Piangiamore, mentre mi mostra due tavolette di cemento con i negativi di alcuni petali di fiori, imprigionati nel materiale. «Preparo un letto di petali e ci verso il cemento sopra. Quando si asciuga rimangono le tracce insieme a frammenti di petali, che tolgo con un pennellino. Voglio che rimanga solo l'impronta». Alzo lo sguardo e vedo una fotografia, un'immagine che mi ricorda i primi lavori dell'artista. «La fotografia è stata la madre del mio lavoro, avevo una grande passione per questo mezzo, che ti permette di produrre un'immagine in maniera veloce, anche se non mi definisco un fotografo».

Come mai questo passaggio ad una dimensione fisica dell'opera? «La materia mi permette un'aderenza al reale, mi impone una consapevolezza che mi ha portato a riscoprire la manualità negli ultimi tre o quattro anni. La fotografia non l'ho abbandonata, ma la mia ricerca recente si è spostata verso un approccio fisico, una relazione tattile con i materiali». E il futuro? «Continuerò a lavorare sulla materia, cercando di trasformarla e adattarla alle mie esigenze. Per esempio vorrei rendere più leggero il cemento con l'introduzione di resine sintetiche, in modo da poterli movimentare più facilmente». Progetti per il 2016? «Una personale alla galleria Magazzino di Roma, dove mostrerò gli ultimi lavori».



Dall'alto:

Primavera Piangiamore #2, 2014. Cristallo, fragranze, approssimativamente cm 30 x 12 x 12. Photo: Giorgio Benni
Courtesy l'artista e MAGAZZINO, Roma.
Primavera Piangiamore #2, 2014. Crystal, fragrances, cm 30 x 12 x 12 approximately. Photo: Giorgio Benni

Portrait in the studio by Willy Markus Kristen

Senza titolo (daily con fiori), 2015
Calco in gesso di petali di fiori, cera, pigmento, ferro, cm 50x64x3. Dettaglio
Courtesy: l'artista e MAGAZZINO, Roma.
Untitled (daily with flowers), 2015
Plaster casting of flower's petals, wax, pigment, metal cm 50x64x3. Detail
Courtesy the artist and MAGAZZINO, Rome.

FESTIVAL DI SPOLETO59 PALCOSCENICO DEL MONDO

DAL 24 GIUGNO AL 10 LUGLIO 2016

DIRETTORE ARTISTICO
GIORGIO FERRARA



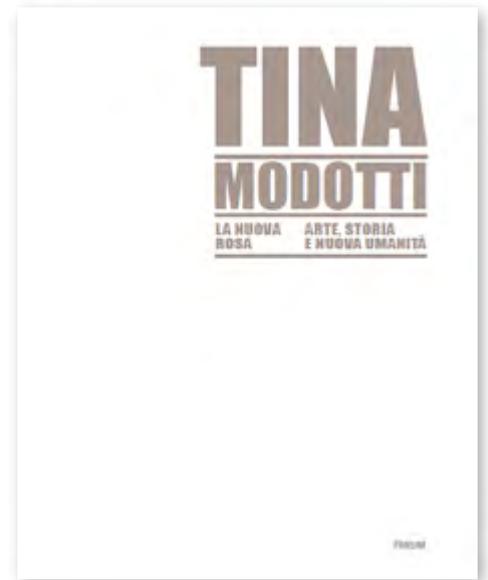
Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica
Con il Patrocinio di Presidenza del Consiglio dei Ministri, Ministero degli Affari Esteri
Promosso da Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo
Regione Umbria, Comune di Spoleto, Camera di Commercio di Perugia

www.festivaldispoleto.com



SPOLETO
FESTIVAL
DEI 2 MONDI

UNA ROSA DI NOME TINA



UN RECENTE VOLUME DEDICATO ALLA FOTOGRAFA FRIULIANA NE RIPERCORRE LA VITA ARTISTICA, GLI INCONTRI. IL SUO MESSICO E LA SUA PASSIONE

di **Manuela De Leonardis**

IN VITA ASSUNTA ADELAIDE LUIGIA MODOTTI MONDINI FECE MOLTO PARLARE DI SÉ. MA ALL'INDOMANI DELLA SECONDA GUERRA MONDIALE, IN UN PERIODO REAZIONARIO AMMANTATO DI MORALISMO, È CADUTA NELL'OBLIO. DAVA CERTAMENTE FASTIDIO LA SUA LIBERTÀ IN QUANTO DONNA "INSERITA NEL GRANDE FILONE DELLA CULTURA LAICA, DEMOCRATICA E DI SINISTRA".

L'ultima immagine di **Tina Modotti** (Udine 1896 - Città del Messico 1942) la inquadra imprevedibilmente serena, con gli occhi chiusi, vestita di bianco come il fazzoletto che le avvolge il capo, nella bara. È il giorno del suo funerale a Città del Messico, il 7 gennaio 1942. Un attacco di cuore l'aveva stroncata nella notte tra il 5 e il 6 gennaio in taxi, mentre rientrava dopo una cena tra amici, a casa dell'architetto Hannes Meyer, secondo direttore del Bauhaus a Dessau allora in esilio nel paese nordamericano. Veglia funebre, funerale, cimitero, tomba nel Pantéon Civil de Dolores: con queste foto si chiude il libro *Tina Modotti. La nuova rosa. Arte, storia, nuova umanità* realizzato dal Comitato Tina Modotti, a cura di Enzo Collotti, Mari Domini, Paolo Ferrari e Claudio Natoli (Forum, 2015). Tra i tanti amici e compagni c'è anche Pablo Neruda, che le dedica la poesia i cui primi versi sono l'epitaffio scolpito sulla sua tomba.

Pubblicato in occasione della mostra organizzata a Casa Cavazzini Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Udine (fino al 28 febbraio 2016) questo volume, a cui hanno collaborato storici, sociologi, studiosi di storia della fotografia, riprende la "mission" del fotografo Riccardo Toffoletti che per decenni si è dedicato alla riscoperta della complessa figura della Modotti, approfondendo aspetti parzialmente inesplorati della vicenda umana, artistica e politica della "pasionaria". In vita Assunta Adelaide Luigia Modotti Mondini fece molto parlare di sé, ma all'indomani della seconda guerra mondiale, in un periodo reazionario ammantato di moralismo, è caduta a lungo nell'oblio, perché dava certamente fastidio la sua libertà in quanto donna "inserita nel grande filone della cultura laica, democratica e di sinistra".

Quella di Tina Modotti fu una scelta politica consapevole che trova conferma - a partire dal 1927 - dalla stretta relazione con la fotografia. Significativa da parte sua la pubblicazione nella rivista *Mexican Folkways* del manifesto "Sobre la fotografia" (1929) che si conclude con queste parole: "La fotografia, per il fatto stesso che può essere prodotta soltanto nel presente e sulla base di ciò che oggettivamente esiste di fronte alla camera, si impone come il mezzo più soddisfacente per registrare la vita oggettiva in tutte le sue manifestazioni; da ciò il suo valore documentario, e se a questo si aggiunge la sensibilità e la comprensione del problema, e soprattutto un chiaro orientamento sull'importanza che deve assumere nel campo dello sviluppo storico, credo che il risultato meriti di occupare un posto nella rivoluzione sociale, alla quale tutti dobbiamo contribuire."

Agire vuol dire, quindi, guardare in faccia la realtà che la circonda - la miseria, i bambini, la condizione delle donne, il lavoro, le riunioni sindacali, i villaggi rurali, la scuola di educazione agraria, la sede del partito comunista del Messico e della redazione della rivista *El Machete*, le manifestazioni con **Diego Rivera** e **David Alfaro Siqueiros**

- avvertendo l'urgenza del cambiamento attraverso l'impegno politico, come ricordano falce e martello, simboli ricorrenti nelle sue fotografie messicane. Così come a partire dalla metà degli anni '30 avrebbero fatto negli Stati Uniti i fotografi della Farm Security Administration (FSA). La fotografia accompagna e rafforza il processo di alfabetizzazione e democratizzazione, sostenendo l'impegno sociale.

Non c'è pietismo, né propaganda nello sguardo della Modotti, magari di partecipazione emotiva sì, vuoi anche per un vissuto personale che la riporta alla povertà in Friuli, nel primo decennio del Novecento, provenendo da una numerosa famiglia operaia di idee socialiste costretta a cercare fortuna in Austria, per poi rincorrere il sogno americano nella West Coast. Tina ha 16 anni quando, l'8 luglio 1913, sbarca a Ellis Island e da New York raggiunge subito San Francisco.

Musa e modella, amante, collaboratrice del grande fotografo statunitense Edward Weston, Tina è autodidatta (apprende i primi rudimenti di fotografia frequentando giovanissima lo studio dello zio Pietro Modotti a Udine), fonda la sua estetica anche sull'esperienza di attrice del cinema muto (la sua interpretazione hollywoodiana più significativa è in *The Tiger's Coat*, film diretto nel 1920 da Roy Clements), nonché sull'influenza che ebbe su di lei la relazione con il poeta-scrittore-pittore Roubaix de l'Abrie Richey (detto Robo). Il suo primo viaggio in Messico, nel 1922, sarà proprio per raggiungere Robo durante un breve soggiorno di lui che si concluderà con la sua morte improvvisa. Seguirà un secondo viaggio, a fine luglio 1923, con Weston e suo figlio Chandler. Insieme aprono il primo studio a Calle Lucerna n. 12, nella Colonia Juárez di Città del Messico. Per fotografare in giro per il Paese abbandonerà l'ingombrante Corona, apparecchio in grande formato che doveva essere usato con il treppiedi, per la più pratica Graflex, leggera e maneggevole.

Scrivere di lei Manuel Álvarez Bravo: «Quando giunse nel Messico era ancora nel periodo romantico, ma subito qui, sotto l'influenza degli artisti impegnati in una rivoluzione estetica che lottava per un'arte moderna legata alle tradizioni, trovò con Weston il significato della fotografia attuale, legata nelle sue radici alla fotografia primitiva».

TINA MODOTTI. LA NUOVA ROSA. ARTE, STORIA, NUOVA UMANITÀ

A cura di: Enzo Collotti, Mari Domini, Paolo Ferrari e Claudio Natoli
Casa editrice: Forum Editrice Universitaria Udinese Srl

Anno di pubblicazione: 2015

Euro: 39,50



Abel Plenn, Tina Modotti, Messico, 1927 ca.



Tina Modotti, Scalinata, Messico, 1927



Tina Modotti, Pescatori che aggiustano le reti, 1928 ca.



Edwaer Weston, Tina, Messico 1924



Tina Modotti, manifestazione Messico 1927-28



Tina Modotti, Bambina, Messico, 1928



Tina Modotti, Prospettiva con fili elettrici, Messico, 1925



Edward Weston, Tina sulla porta di casa, Messico, 1923

Frammenti d'autore

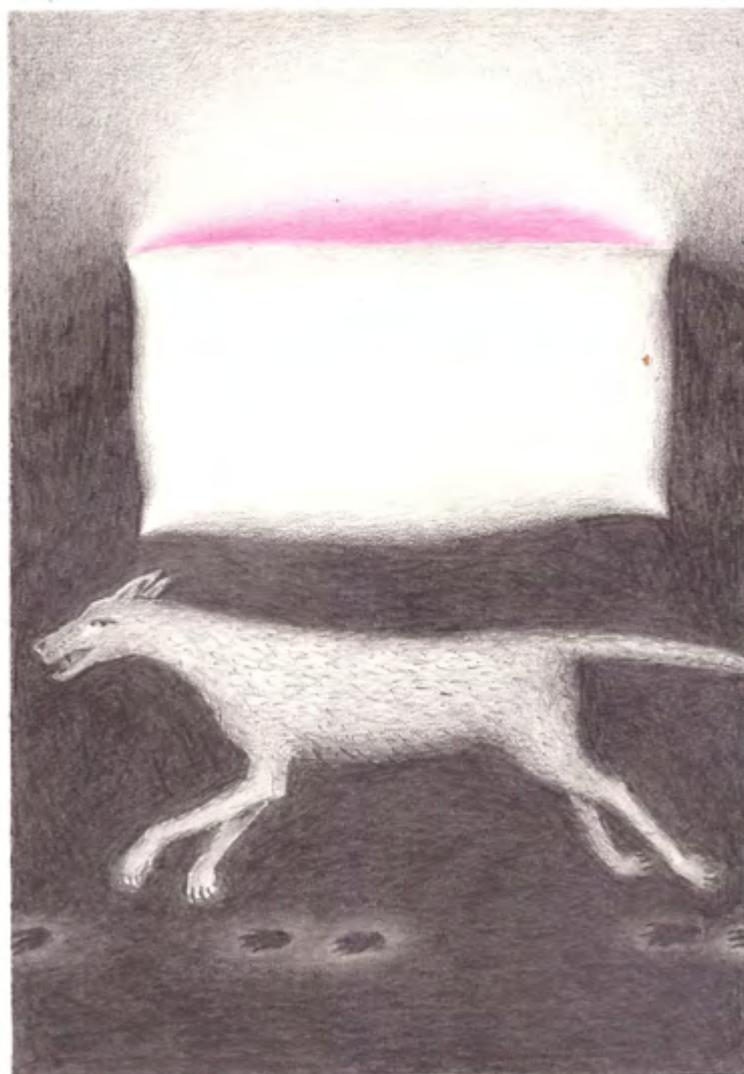
Un volumetto, un libro d'artista, questo è *Frammenti*, perché ne compaiono molti, di artisti: **Andrea Aquilanti, Mathelda Balatresi, Cristina Balsotti, Lino Fiorito, Giosetta Fioroni, Alessandro Nocentini, Mikayel Ohanjanyan, Roberto Paci Dalò, Vincenzo Rusciano, Donatella Spaziani, Giuliano Tomaino, Carla Viparelli.** E insieme un libro di poesia, perché i disegni, gli acquarelli presenti sono realizzati per dare immagine ai versi, epigrafi quasi, di **Piero Mastoberardino**, poeta e disegnatore a sua volta, mentre la casa editrice ifilodipartenope di Lina Marigliano e Alberto D'Angelo si è fatta carico dell'iniziativa. Oltre la delicatezza dell'operazione, lodiamo la cura con cui il tutto è stato fatto (tiratura limitata in 330 copie). Una carta preziosa, una grafica elegante. E per il resto giudicate voi, vi proponiamo alcune opere del libro.



Donatella Spaziani



Roberto Paci Dalò



Mathelda Balatresi



Andrea Aquilanti

La grande arte raccontata dal grande mercato

UN LIBRO CHE SI LEGGE COME UN ROMANZO. E CHE RACCONTA I “CACCIATORI D'ARTE”. RAFFINATI, VISIONARI, SPERICOLATI MERCANTI CHE HANNO AMATO E INVENTATO GLI ARTISTI. E CHE A VOLTE SONO STATI ABBANDONATI DA QUESTI

di **Manuela De Leonardis**

Otto storie seducenti, che hanno per sfondo l'arte, intesa come passione per quadri, disegni, sculture, artisti, ma che soprattutto raccontano quel particolare aspetto di questa passione che si chiama azzardo. Credere in qualcuno che non è nessuno e puntare tutto su di lui, a costo di rovinarsi. E più spesso, buon per loro, diventando ricchi, come gli artisti protetti.

Le otto storie sono quelle di **Théodore Duret**, il primo e più cauto dei mercanti moderni, **Paul Durand-Ruel**, inventore dell'Impressionismo (definirlo scopritore significa fargli torto) e convinto sostenitore di tutti i refusés, l'indolente **Ambroise Vollard**, che al suo arco ha frecce che si chiamano Cézanne, Manet, Gauguin, il raffinato **Daniel-Henry Kahnweiler** che a sua volta scopre Picasso, Braque, Derain e Gris, **Peggy Guggenheim**, unica donna presente, ma che, per originalità delle scelte, eccentricità, libertà e una vita vissuta come un romanzo, vale almeno altre

tre donne. E da ultimi, i mercanti dell'arte globale, che un po' hanno creato loro stessi e molto ne hanno condizionato, e ne condizionano, le regole, fondando gallerie che sono brand per il mercato, gli artisti stessi e il bel mondo che gli ruota intorno: **Charles Saatchi** e **Larry Gagosian**.

A raccontare queste otto storie, *Cacciatori d'arte. I mercanti di ieri e di oggi*, uscito recentemente per Johan & Levi, è un curioso personaggio Yann Kerlau, ex avvocato newyorkese e top manager di Gucci, che ad un certo punto ha detto ciao a tribunali e al fashion d'alto bordo per dedicarsi interamente alla scrittura. E non c'è dubbio che Kerlau sia uno scrittore generoso e talentuoso, che con i suoi ritratti, ricostruzioni, aneddotiche e contestualizzazioni aggancia il lettore, pur presentando ogni tanto qualche lieve incongruenza e bizzarri salti temporali, dovuti forse alla furia del racconto e al trattare le singole biografie come fiction. La materia, di per sé, è incandescente: l'arte, il bello al suo massimo livello, con l'aggiunta del fascino delle origini, degli inizi accidentati ma densissimi, e la scommessa, il giocare tutto e per tutto sul tal artista. L'andare contro il senso comune, le pastoie accademiche, i critici tromboni. E alla fine, vincere!

Un libro, insomma, che si legge come un romanzo, con colpi di scena, rovesci, ascese e cadute – esemplari quelle di Kahnweiler, che dopo una vita avventurosa, un enorme fortuna accumulata e una incredibile collezione che sarà smembrata in un'asta. Storie che hanno anche una fine drammatica, come quella che tocca a Vollard, rimasto ucciso nella sua auto da una scultura di Maillol che gli piomba addosso in un incidente, e personaggi, che più che umani sembrano incarnazioni di Arabe fenici. È il caso di Charles Saatchi, originario dell'Iraq, arrivato a Londra ragazzino a seguito della fuga da Baghdad con la famiglia, cui rimane molto legato tanto da fondare la sua prima agenzia di pubblicità con il fratello Maurice, con tre mogli e molte chiacchiere al seguito,

ma soprattutto capace di reinventarsi dopo essere fallito e a cui si deve lo sdoganamento



dell'artista, giudicato tale da un critico, in virtù dell'apertura della Saatchi gallery a quanti intendono presentarsi autonomamente con un semplice click sulla piattaforma online. Cosa che, dopo diversi anni, ancora non va giù. E se di Gagosian si raccontano le fortune che tutti conosciamo: nove gallerie aperte nel mondo, un pelo sullo stomaco che gli fa rapidamente guadagnare il soprannome de “Lo squalo”, facendogli mettere in piedi un giro d'affari che non ha uguali, ben più avvincenti risulta la storia di Peggy Guggenheim che ha collezionato tanti artisti quanti, più o meno, amanti, sovrapponendo spesso e volentieri le due figure, che ha scoperto Pollock e Calder, che è uscita a testa alta dal pesante boicottaggio messo in atto dal potente zio Solomon e dalla direttrice artistica della sua Fondazione newyorkese, la temuta e cattivissima, baronessa Hilla von Rebay, fino ad essere riconosciuta una Guggenheim al cento per cento.

Ma, oltre le vite vissute pericolosamente, dal libro in controluce emerge l'affascinante storia dell'arte, quella delle avanguardie del secolo scorso e quella più recente, con personaggi che sono di per loro materia di romanzo. E affiora ciò che sta sotto questo mondo, a volte il marcio, come quello raccontato nel primo capitolo del libro con il fallimento della celebre galleria Knoedler di New York, travolta da un giro di falsi e, parallelamente, una realtà che rivela un aspetto che dell'arte in genere si preferisce non vedere o stigmatizzare, come se fosse sempre e solo un ambiente popolato da truffatori e affini. Quando invece arte e mercato sono sempre andati insieme, fin dai tempi dei nostri principi mecenati. Perché, piaccia o meno, raccontare il mercato significa raccontare chi in questo mercato ci vive e senza il quale neanche esisterebbe: gli artisti (A.P.).

CACCIATORI D'ARTE.

Autore: Yann Kerlau

Editore: Johan & Levi

Anno di pubblicazione: 2015

Euro: 25



Charles Saatchi © Robert Gordon McHarg III

Vivere e morire di archeologia

DALLE ZONE DI GUERRA A QUELLE DELLE RUBERIE DI CASA NOSTRA, FABIO MANISCALCO HA FATTO DELLA TUTELA DEL PATRIMONIO CULTURALE LA RAGIONE DELLA SUE ESISTENZA. ORA UN BEL LIBRO LO RICORDA

di **Mario Finazzi**

Dalle zone di guerra a quelle delle ruberie di casa nostra, Fabio Maniscalco ha fatto della tutela del patrimonio culturale la ragione della sue esistenza. Ora un bel libro lo ricorda.

Il primo febbraio del 2008 moriva **Fabio Maniscalco**, di una rara forma di cancro al pancreas.

Ma chi era Fabio Maniscalco? E perché dovrebbe interessarci, a parte un naturale e umano senso di empatia?

Ce lo spiega questa piccola biografia che ricostruisce piuttosto dettagliatamente la vita, professionale e privata, di questo piccolo grande archeologo. Ammettiamolo: pensando a un archeologo ci viene sempre in mente qualche studioso barbuto chiuso in una biblioteca, al massimo seduto sotto qualche tenda bianca a bordo scavi. L'unica eccezione è Indiana Jones, ma lì siamo nel regno della fiction.

Classe 1965, brillante mente di idealista, Maniscalco portò la sua passione per l'archeologia sin dentro le più devastate zone di guerra, partendo dalla sua Napoli.

Ma per capire il principale *leitmotiv* che influenzò in maniera massiccia l'esistenza e il percorso professionale di Maniscalco bisogna fare un passo indietro. È il 14 Maggio 1954, e a L'Aja viene approvata la Convenzione ONU per la protezione della proprietà culturale in zone di guerra, che all'articolo 7 dichiara l'obbligo di dotare le forze armate di servizi o personale specialistico per assicurare la tutela dei beni culturali dei Paesi in stato di guerra. Questo principio diventerà quasi un'ossessione per il giovane archeologo, che in breve tempo si trova ad attraversare le zone più calde del Mediterraneo: dai Balcani, alla Palestina, all'Iraq, tentando ora di schedare, ora di preservare i beni culturali locali, ma a volte potendo solo testimoniare le rovine della guerra. Ed è in una di queste avventure, in Kosovo probabilmente, che Maniscalco entra in contatto con zone bombardate con uranio impoverito compromettendo inevitabilmente la sua salute (dalle tracce di oro e altre sostanze tossiche rinvenute nel suo corpo viene il titolo).

Ultimamente questi temi sono di nuovo alla ribalta, soprattutto dopo gli ignominiosi delitti perpetrati dal Daesh nei confronti di siti storici e archeologici di valore inestimabile - e a proposito ricordiamo anche un altro archeologo che perdette la vita per la sua passione proprio in questo frangente, il siriano Khaled el-Asaad, giustiziato dai militanti dell'Isis.

Le idee di Maniscalco sono ancora fresche, ed è in questo forse l'aspetto più interessante del libro, più della narrazione delle sue gesta. Basti ricordare che poco meno di un anno fa l'archeologo britannico Lord Renfrew of Kaimsthorn si è appellato proprio a quello stesso articolo 7 della convenzione ONU del 1954, caldeggiandone la ratifica da parte del Regno Unito, per contrastare in qualche modo i crimini culturali dello Stato Islamico a Mosul, Nimrud, e in molti altri siti.

Ma cosa effettivamente si potrebbe fare?

Maniscalco ad esempio fece nel 1996 un monitoraggio dei beni artistici di Sarajevo distrutti, perduti o danneggiati nella guerra, come il cimitero musulmano Alifakovac, lodato da Le Corbusier, e bombardato, o il Museo di Stato della Bosnia Erzegovna, saccheggiato, o ancora la biblioteca Vijećnica, scenario dell'olocausto di un milione e mezzo di libri e 500 manoscritti: una distruzione dei luoghi fondamentali dell'arte e della cultura di un paese, e con essi della memoria e dei simboli di una possibile convivenza tra culture e fedi diverse (a Sarajevo una convivenza pienamente funzionante prima dello sfaldamento della ex Jugoslavia).



Oppure, proprio grazie a quell'articolo 7, intraprese una mappatura di siti e beni culturali in Albania - scortato da soldati armati, durante quella guerra di cui si rese protagonista il governo italiano con la missione "Alba" - attirando l'attenzione su collezioni d'arte volatilizate, chiese bizantine abbandonate o reti di trafficanti d'arte clandestini. Con tutte le difficoltà di portare avanti questa battaglia in posti dove le maggiori priorità percepite dalla popolazione sono altre - vedi la testimonianza del bambino Amir di Sarajevo, che fu costretto a bruciare libri per riscaldarsi - e pongono spinosi interrogativi etici e morali. Appassionato insegnante di archeologia subacquea e tutela del patrimonio culturale, a lui si deve l'invenzione del nuovo insegnamento di salvaguardia dei beni culturali in aree di crisi.

Che possono essere anche in casa nostra: Maniscalco denuncia in più occasioni la spoliazione sistematica del patrimonio archeologico avvenuta in Italia, avallata spesso e volentieri da vari "archeoccondoni", strumento ignominioso messo in atto attraverso i governi e i Ministri Domenico Fisichella (1994), Walter Veltroni (1998), Giuliano Urbani (2003); indaga sui predatori e contrabbandieri di arte italiana; riporta all'attenzione casi come la Cappella di San Giovanni ai Camaldoli, nella natia Napoli, e dei suoi affreschi completamente rovinati, nonostante le pressioni di archeologi allo Stato italiano per farli conservare, fin dal 1866.

L'idea che i beni artistici e archeologici siano i mattoni imprescindibili con cui è costruita l'identità di un popolo, prima ancora che patrimonio economico, non è scontata, e purtroppo non siamo ancora riusciti a farla nostra.

ORO DENTRO. UN ARCHEOLOGO IN TRINCEA: BOSNIA, ALBANIA, KOSOVO, MEDIO ORIENTE

Autori: Laura Sudiro e Giovanni Rispoli

Editore: Skira

Anno di pubblicazione: 2015

Euro: 16

talent zoom

ORNAGHI & PRESTINARI

di Paola Tognon

Dove abitate e lavorate?

«A Rho, in una casa-studio. La dimensione domestica influenza molto il nostro lavoro».

Di che cosa vivete?

«Durante l'università e subito dopo abbiamo fatto diversi lavori nel campo dell'architettura e del design. Da qualche anno riusciamo a vivere facendo arte».

Come si sviluppa il lavoro a quattro mani?

«La fase d'ideazione e quella di realizzazione non sono separate, la parte più interessante dell'ideazione spesso avviene durante lo sviluppo concreto dell'idea. Ciascuno di noi guarda l'opera sia come artefice che come spettatore e l'opera si modifica nel vedere cosa pensa e cosa percepisce l'altro. Ciascuna azione è la risposta alla mossa dell'altro, mai un'iniziativa univoca».

Due formazioni specifiche: architettura e design. Quando e perché avete intrapreso la strada delle arti visive?

«Ci siamo conosciuti in uno studio di architettura nel quale abbiamo cominciato a condividere pensieri e progetti. Ci siamo poi trasferiti a Venezia per frequentare i corsi universitari di arti visive e abbiamo a tutti gli effetti continuato a sviluppare una ricerca in comune, basata sul dialogo».

Tra gli anni di formazione e studio, tra i progetti e le mostre, qualcosa vi ha dato particolare soddisfazione o, al contrario, particolare delusione?

«Durante gli anni di formazione è stato



Chi è: ORNAGHI & PRESTINARI

Luogo e data di nascita: Valentina Ornaghi, Milano, 1986 e Claudio Prestinari, Milano, 1984.

Formazione: Politecnico di Milano, Design e Architettura; IUAV, Venezia, Arti Visive e Architettura del Paesaggio.

Galleria di riferimento: GALLERIA CONTINUA, San Gimignano / Beijing / Les Moulins / Habana

Riferimenti in rete: www.ornaghi-prestinari.com

importante, oltre che d'aiuto, ricevere il supporto di altri giovani artisti che, pur senza budget, hanno scelto di investire il loro tempo per mostrare il nostro lavoro in spazi indipendenti, no profit e autogestiti. Anche la stima da parte di artisti più affermati ci ha trasmesso fiducia, specialmente nei momenti di difficoltà o delusione che, nel percorso di un artista, sono inevitabili e allo stesso tempo necessari a testare costanza e determinazione».

C'è stato un incontro, una suggestione che vi ha cambiato il modo di guardare le cose?

«È stato dopo la laurea al Politecnico quando ci siamo trovati davvero a dover scegliere una direzione. Mettere il piede in una scarpa sola, con tutti i rischi che questo comporta, buttarsi nell'acqua alta e imparare a nuotare. Perciò decidere di trasferirci a Venezia, investire tutto per dedicarci completamente alla ricerca artistica in comune, ha influenzato tutto il resto».

C'è una mostra che ricordate con particolare intensità?

«La quarta edizione della Biennale di Berlino *Of Mice and Man*. Era la prima volta che visitavamo quella Biennale e ci ha molto colpito. Una mostra intensa, articolata in luoghi inconsueti, bizzarri e sorprendenti; più concentrata sui temi esistenziali a dispetto di quelli socio-politici delle edizioni seguenti».

Come descrivereste il vostro lavoro?

«Il nostro modo di lavorare si basa sulla prosecuzione di discorsi originati da intuizioni. Guardiamo alle cose in cerca di un punto di cedimento, un appiglio di rinnovato stupore, un lampo o bagliore che lasci intravedere un possibile cambiamento. Tutte queste intuizioni vengono poi raccolte

e archiviate in attesa di verifica. Il tempo, le prove, lo studio e l'approfondimento le affina, le domande e il dialogo le sviluppano. Alcune fra queste intuizioni sopravvivono, e sono immagini mentali che precedono le idee, altre si fondono concorrendo l'una a rafforzare l'altra. È un lavoro di selezione, un discorso rizomatico senza fine ne inizio, dove ogni tassello, anche il più periferico, è in grado di germinare, interrompersi e riprendersi. Non ci sentiamo di parlare di ciò che non è legato alla nostra esperienza; che non fa parte in qualche modo di quello che siamo».

Mi raccontate il progetto o l'opera nella quale individuate un incontro positivo tra il vostro racconto e la sua materializzazione?

«Anche se l'ultimo lavoro è sempre quello che ci interessa di più perché ci sembra il punto di arrivo delle ricerche precedenti, potremmo citare l'opera *Tango*, nata nel 2013 dal tentativo di trattenere due spazzolini da denti in un unico bicchiere di acqua ghiacciata. Ci interessava mostrare il continuo sforzo necessario a preservare un momento intimo».

Lavorate con quotidianità o solo su progetti e mostre?

«Lavoriamo quotidianamente. Quando non abbiamo mostre in programma è il momento migliore per fare ricerca, prove, esperimenti».

Siete un duo di artisti giovani e avete già una galleria di riferimento. Non è una condizione comune, soprattutto in Italia. Ritenete sia un'opportunità importante?

«Sì, oltre ad essere un'occasione per confrontarci con il contesto internazionale, nella galleria abbiamo trovato persone con cui possiamo avere uno scambio di pensiero sincero sulla nostra ricerca».

Vivere in Italia è una condizione o una scelta? Pensate di trasferirvi altrove?

«Finora è stata una scelta perché non c'è nulla che ci trattienga veramente».

Guardate avanti con aspettative positive?

«Sì, siamo ottimisti!».



Preoccuparsi, Intervento site-specific presso la Biblioteca Ariostea di Ferrara, 2013. Base per sisma, acciaio, teflon, busto in gesso del Canova. ph. e Courtesy Ornaghi & Prestinari

UN OPIFICIO CARICO DI INTELLIGENZA

LA SEDE RECENTEMENTE INAUGURATA DELLA FONDAZIONE GOLINELLI A BOLOGNA È UN MODELLO DI RIGENERAZIONE URBANA. DOTATA DI UNA DIMENSIONE INTIMA, PER LO STUDIO E IL LAVORO CHE VI SI SVOLGE. E DI UNA DIMENSIONE RELAZIONALE FONDATA SULLA RETE DELLE ATTIVITÀ

di **Guido Incerti**

Nel 1928, Justus George Frederick, pubblicitario americano, in un articolo sulla rivista "Advertising and Selling" elaborò il concetto di *obsolescenza progressiva*. «Dobbiamo spingere la gente - scriveva - a comprare prodotti di consumo con lo stesso criterio con cui oggi comprano le automobili, le radio o i vestiti, e cioè a comprare prodotti per non usarli, ma tanto per comprare, mettendoli poi da parte rapidamente. Il principio dell'obsolescenza progressiva significa comprare per stare al passo coi tempi, essere dinamici e alla moda, comprare per ...voglia di modernità piuttosto che semplicemente per utilizzare qualcosa fino in fondo».

Frederick voleva raggiungere l'obiettivo che già Alfred Sloane - all'epoca designer e responsabile della Chevrolet per la General Motors - si era posto quando aveva puntato sull'attrattività e variabilità dello stile, piuttosto che sulla durabilità del modello T del suo avversario Henry Ford, per spingere i consumatori americani a cambiare automobile prima ogni tre anni, poi ogni uno. Questo per favorire un consumo costante e ripetitivo così da sostenere la crescita dell'industria in tutti i suoi settori (oltre a rendere enormi ricchezze agli imprenditori e sfruttare l'ambiente a ritmi sempre più insostenibili).

Frederick basava il suo scritto sulle argomentazioni di Joseph Schumpeter il quale, quando aveva insegnato negli Stati Uniti, aveva sviluppato alcune tesi sul ciclo degli affari e sul ruolo delle tempeste innovative come fattore di distruzione creatrice per uscire dalle crisi.

Anche oggi, seppur ormai la "cosiddetta" crisi sia iniziata nove anni fa quindi di fatto sia la condizione stabile del presente (non ci sarà mai più quel tipo di crescita di cui tutti ancora parlano), si cominciano ad annusare, in qualsiasi campo e anche in Italia i primi frutti di quella distruzione creatrice e delle



UNA ARCHITETTURA A BASSA DEFINIZIONE DOVE LE FUNZIONI, PUR STABILITE, SONO INTERCONNESSE TRA LORO IN MANIERA FLUIDA ED INTERCAMBIABILE. E DOVE LO SPAZIO OPERATIVO VEDE LA COMPRESENZA DI MATERIALI ED OGGETTI CHE APPARTENGONO A LOGICHE DIVERSE

tempeste - innovative solo perché si è persa la memoria di quelle precedenti - necessarie a riequilibrare, apparentemente, il sistema globale.

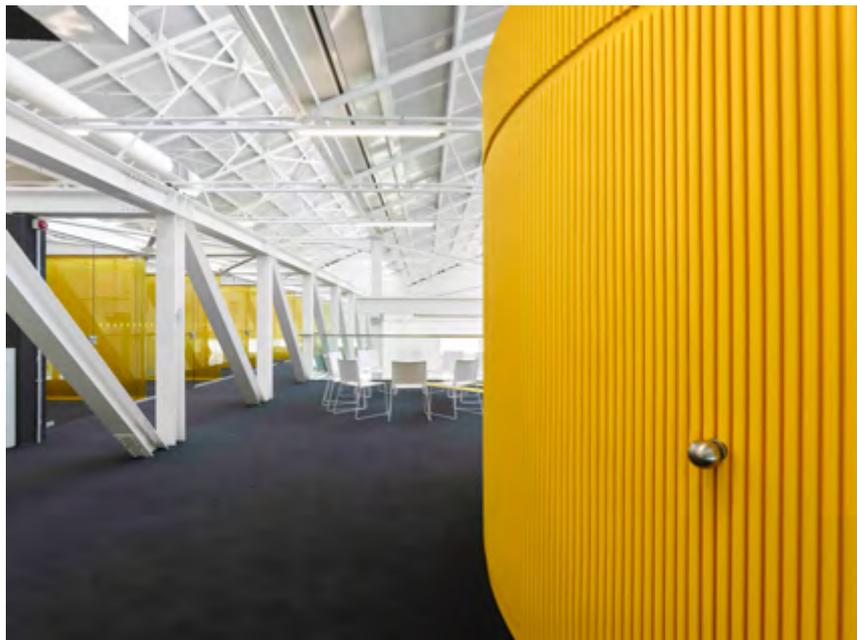
Nel campo dell'architettura e dell'urbanistica contemporanea - dopo sbornie iperconsumistiche di risorse naturali - è quindi ricominciato il processo di rigenerazione dall'interno dei tessuti urbani, nonché il riuso di quello che era il patrimonio immobiliare esistente, laddove questo sia evocativo e spazialmente riutilizzabile. Siamo ancora lontani dalla capacità di progettare il vuoto eliminando fisicamente - previa demolizione anche creativa - parte dell'inutile patrimonio senza qualità, per chi lo vive e ci vive, costruito negli ultimi cinquanta, sessanta anni, ma prima o poi - alcuni segnali ci sono - ci si arriverà. E si arriverà anche a comprendere l'importanza per la qualità della vita di quei "beni comuni" e della necessaria sussidiarietà che i cittadini devono ricevere dall'amministrazione pubblica - come dettato dall'articolo 118 della Costituzione Italiana. Beni Comuni anche quando, in realtà, beni di privati. Com'è il caso dell'Opificio Golinelli, sede della Fondazione Golinelli, progettato da **Diverserigestudio**.

Bologna - forse come capitale dell'Emilia Romagna che, nonostante scandali e infiltrazioni, rimane ancora uno dei

capisaldi del buon vivere e, forse, del buon amministrare - con questo progetto vede insistere in pochi anni un altro spazio voluto - dopo il Mast di **Elisabetta Seragnoli** - da un mecenate-filantropo privato, Marino Golinelli, usufruibile dal pubblico e legato alla volontà di diventare centro per la conoscenza e la cultura.

Il progetto si basa sul riuso delle ex officine Sabiem, quello che nell'orribile accezione contemporanea definiremmo un "contenitore dismissed" tanto da dare l'idea di una scatola di scarpe di cartone, più che di una architettura industriale di qualità. Qui Diverserigestudio è riuscito a innestare il gene dell'architettura post-crisistica sulla quale, da alcuni anni, molti architetti stanno lavorando. Essi infatti affermano che: «Le grandi operazioni possono oggi avvenire attraverso l'organizzazione di apparati provvisori, destinati programmaticamente alla dismissione, apparati temporanei di un gene che cresce solo come specializzazione, intelligenza, esperienza e non come struttura complessa».

Una architettura a bassa definizione dove le funzioni - pur stabilite - siano interconnesse tra loro in maniera fluida ed intercambiabile e non in maniera, apparentemente, definitiva. L'Opificio Golinelli, che si qualifica come Cittadella per la Conoscenza e la Cultura,



vorrebbe così essere cellula di un sistema (modello?) che potrebbe essere promosso sia a scala territoriale (programmazione di altri vuoti interni all'azienda) sia a quella del singolo ambiente (hub), dove lo spazio operativo vede la compresenza di materiali ed oggetti che appartengono a logiche diverse (tempo lavorativo + tempo ludico + tempo riposo + tempo ospitare), creando sistemi complessi ma

equilibrati. Tecnologie low, oggetti simbolici, materiali industriali e realizzati a mano, prodotti effimeri seppur duraturi, luci; una sorta di paesaggio artificiale luogo di narrazioni che superano la specializzazione funzionale per essere portatori di informazioni, messaggi, servizi e formazione. Un luogo dove, fondamentalmente il tempo ed i confini possano sembrare semplici parti dell'insieme e non sistemi che misurano fisicamente la vita delle persone e tanto meno della città. Usando un ossimoro un sistema temporaneo senza tempo.

E, per tentare di far questo, gli architetti

di Diverserighestudio (**Simone Gheduzzi, Nicola Raimondi, Gabriele Sorichetti**) si sono posti una domanda: di che colore è un confine?

Di che colore è la linea che separa i due rettangoli adiacenti di materiale differente? L'impossibilità di determinarlo implica a nostro avviso il più grande grado di libertà che si possa assegnare ad una "soglia architettonica" contemporanea.

Diverserighestudio pensa l'Opificio come metafora della città, quell'invenzione dell'uomo in cui tutte le sue funzioni assumono forme ideali, si fanno edifici per divenire successivamente e simbolicamente icone nel tessuto urbano.

Gli uffici rappresentano idealmente il municipio e, seguendo questa "regola", la scienza si fa scuola, la scuola delle idee asilo. Infine, il giardino delle imprese idealizza il continuo "essere cantiere" di cui necessitano le città contemporanee per adeguarsi alla società liquida del XXI secolo. Lo spazio pubblico è composto dalla piazza congressuale - che accoglie le attività polifunzionali - e dalle infrastrutture connettive, le strade, quello "space in between" che accoglie la socializzazione spesso senza che la società stessa se ne accorga. Si realizza dunque una

architettura duale. Tanto intima quanto relazionale, legata allo studio e alla ricerca svolte all'interno degli spazi delle idee, quanto aperta alle connessioni e alle attività risultanti da queste.

Un carattere duale che si percepisce nella fisica dell'edificio, chi si fa *glocale*, in quanto riuso di una struttura della memoria locale ma contenente al suo interno il mondo globale e interconnesso grazie a modalità di lavoro aperte e trans-disciplinari. Un modello supportato da Diverserighestudio secondo tre principi generatori con i quali si è voluto contribuire ad incentivare lo studio e la sperimentazione attraverso la progettazione architettonica:

La strategia del non finito. Ovvero la non occupazione di tutta la superficie interna disponibile. Così da permettere all'Opificio di essere flessibile nel tempo, ossia implementabile ed adattabile, anche dal punto di vista degli hotspot impiantistici.

Il paradosso architettonico. Ovvero la contrapposizione tra la visione concentrata dell'obiettivo scientifico, abituato a concentrarsi su particolari infinitamente piccoli, e la visione percettivamente importante verso l'infinitamente grande del cielo. Questa dualità permette il metaforico superamento del limite, dunque della conoscenza. Per tale motivo ogni attività interna permette agli studiosi di relazionarsi con i loro monitor tanto quanto, attraverso un attento studio prospettico, di godere della vista degli spicchi di cielo tra gli shed della copertura.

La sinestesia architettonica. Ovvero quel fenomeno - la sinestesia appunto - per cui l'uomo, attraverso uno stimolo, attiva due sensi simultaneamente; molti compositori ascoltando la musica ne vedono il colore delle note. Diverserighestudio ha così progettato un'architettura che oltre a essere gabinetto di studio e ricerca potesse contenere le opere della famiglia Golinelli, soddisfacendo simultaneamente due esigenze educative, quella scientifica e quella artistica.

L'Opificio poi mostra molta attenzione alle trasformazioni energetiche. Spreca poca energia per funzionare, grazie ad una serie di accorgimenti sui materiali e all'attento studio dell'irraggiamento. E per un edificio che richiede poca energia diventa possibile prevedere soluzioni impiantistiche semplificate, con risparmi di costi e manutenzioni.

La necessità di tornare a soluzioni semplici, ma totalmente funzionali, è forse il carattere che più di ogni altro si "ascolta" guardando al progetto realizzato al suo uso all'arco di sviluppo dell'intero processo che vi sta dietro. Molti significati simbolici - spesso illeggibili nella realtà - sembrano essere stati compressi dentro il Nuovo Opificio Golinelli, ma alla fine il risultato finale, l'elemento più importante è che questa architettura è diventata l'epicentro di una tempesta innovativa. Prima, durante e dopo la sua realizzazione. E che come tale Marino Golinelli, e con lui Diverserighestudio hanno costituito con l'Opificio un punto zero di una distruzione creatrice che potrebbe costruire il nuovo mondo.

Tutte le immagini:
Opificio Golinelli



SE IL DESIGN HA UN DISPERATO BISOGNO DI COLORE

CI SONO DUE MOMENTI NELLA STORIA DELLA PROGETTAZIONE CHE HANNO ABBRACCIATO IL CROMATISMO. MA COME FA QUESTO A TORNARE AL CENTRO DELL'OGGETTO, E NON SOLO SULLO SFONDO?

di **Gianluca Sgalippa**

La storia della pittura classico-accademica può essere riletta in funzione del rapporto tra colore e luce. E con l'avvento delle avanguardie, esattamente un secolo fa, quando la figurazione si stacca dalle forme della realtà, il colore rimane allo stato puro. Secoli di teoria, di pratica e di significati simbolici ci consegnano comunque un patrimonio visivo immenso, che il design non riesce a emulare, non solo per la giovane età, ma perché diretta discendenza del mondo tecnico e del funzionalismo, almeno nella sua prima generazione.

Il rapporto tra colore e design si è giovato finora di due soli momenti teoretici. La prima risale alle esperienze del Neoplasticismo olandese, quando i lavori di **Gerrit Rietveld** si inserivano, in termini reticolari e trasversali, nell'iconologia inaugurata da Mondrian e Van Doesburg nell'ambito di De Stijl: la depurazione di linee e forme approdava all'uso di colori primari e griglie ortogonali, in un sistema visivo primigenio; per la seconda attendiamo la metà degli anni Settanta quando, lungo il tragitto culturale che collegava il design radicale al Post-moderno, il colore si riafferma come elemento primario di identificazione di spazi e di oggetti.

Negli interstizi, altri dogmi del Modernismo: l'estetica del tutto-bianco o, al contrario, l'"onestà costruttiva" dei materiali allo stato puro, dalla venatura dell'onice fino alla cromatura dell'acciaio.

Quelle esperienze progettuali - la prima proiettata su un'intera realtà storica, la seconda focalizzata su un preciso frammento

di una creatività già dispersa in mille indirizzi - non sono state sufficienti a riconoscere il mondo cromatico come strumento di controllo delle qualità ambientali. Più precisamente, capaci di allontanare il colore da una condizione di semplice attributo a quella di elemento connaturato all'artefatto.

Attraverso i decenni, la ricerca sui polimeri ha generato esiti più interessanti più sul versante cromatologico che non su quello degli stessi materiali del design. Mentre questi sono disponibili in un repertorio assai limitato e "tradizionale", nonostante l'innovazione tecnologica, le palette cromatiche offrono un numero di soluzioni tendenzialmente infinito, sia a livello di pigmentazione che di verniciatura.

In sinergia con i sistemi tintometrici internazionali (di cui NCS Colors, che ordina i colori in base al modo in cui questi vengono percepiti, rappresenta certamente quello più autorevole ed efficace) e con le codifiche aziendali, l'industria del colore detiene un reale, nuovo e incredibile potere creativo. Sia nella sfera della ricerca che nella fase applicativa, il colore può ridisegnare il nostro paesaggio visivo ed emozionale. La tinta sintetica non è una semplice patina. Dalla velatura affiorano, anzi, profondità culturale e valenze chimico-tecnologiche. Nella contemporaneità, ad esempio, la progettazione informatica si avvale di codici trasposti sul monitor; tuttavia, è l'estetica del digitale, all'inverso, a suggestionare lo studio di nuove nuance.

Le presenze analogiche (rigide, permanenti) pervadono ancora la nostra civiltà e il mondo fisico. Eppure, proprio il viaggio nell'universo del colore può consentirci ampie revisioni di un design adagiato sui modelli del passato e su polverosi repertori formali.

Lo studio cromatico può diventare il nuovo - ed eccellente - strumento di ridisegno dell'ambiente artificiale. Il colore fa correre lo sguardo secondo percorsi imprevedibili, poiché può assecondare la mutevolezza delle "cose". La nostra realtà è sì in 3D, ma il colore rappresenta,



Dall'alto:

Un dettaglio della casa newyorkese di Karim Rashid

Casa Oasis in a Sandstorm
(design Branimira Ivanova e Desislava Ivanova)

Candelabri Abbraccio
(design Philippe Starck, prod. Kartell)

SIA NELLA SFERA DELLA RICERCA CHE NELLA FASE APPLICATIVA, IL COLORE PUÒ RIDISEGNARE IL NOSTRO PAESAGGIO VISIVO ED EMOZIONALE. LA TINTA SINTETICA NON È UNA SEMPLICE PATINA. DALLA VELATURA AFFIORANO, ANZI, PROFONDITÀ CULTURALE E VALENZE CHIMICO-TECNOLOGICHE

per molte categorie di artefatti, la quarta dimensione. Una progettazione in chiave cromatica può rappresentare il fattore temporale, portando a nuova vita scenari pensati come statici.

E fa anche sfumare i confini tra le tradizionali categorie del "segno" (grafica, decorazione, arte applicata, ecc.) che finora ci hanno guidato nella lettura dei nostri habitat. Soprattutto, si rompe la contrapposizione gestaltica tra "figura" e "sfondo". La superficie di un muro non è più lo schermo nudo (specie se bianco, secondo la lezione dei modernisti), un campo geometrico, mentre il pezzo d'arredo non è necessariamente il protagonista totemico di uno spazio. Il colore assume un virulento potere linguistico se è in grado di generare immagini complesse e, per questo, di amplificare la nostra esperienza.





COME INTO MY LIFE

POP INTERNAZIONALE E CANZONE ITALIANA. L'ARTISTA RILEGGE LA "SUA" MUSICA IN RELAZIONE AD UN PERIODO STORICO BEN PRECISO, PER LUI E PER IL PAESE. NOTE E PAROLE CHE HANNO INCISO, SENZA RENDERSI VISIBILI, TUTTA LA SUA CARRIERA

di Flavio Favelli

Per un artista visivo - perché ha sempre a che fare con la visione - la musica è sicuramente un genere accessorio, di secondo piano, e fin dalla scuola elementare la musica non è mai stata la mia preferita.

Visto che non si vede, la vedevo su Videomusic. Mai come soggetto, ma sempre come un lungo accompagnamento, come un contorno, la musica è stata una lunga colonna sonora del mio film, girato soprattutto negli anni settanta-ottanta fino al 1994.

Ho ricordi molto netti e precisi che, come in una specie di culto, rinvivo e riprendo, compongo e ricompongo. L'arte crea opere e inesorabilmente distrugge. La musica di quegli anni accompagnava quei momenti così densi e fondamentali, per me originari. Non era musica cercata, ma trovata, sentita, orecchiata, musica popolare, ma di un popolo che non c'era più sostituito oramai dalla gente. Gente e Oggi erano i settimanali del Paese che scandivano la nostra Storia. Ricordi di ricordi di ricordi accompagnati dalla musica, perché quando ascolto quella musica associo quei momenti così vibranti ma che forse sono già diventati altre cose.

È una specie di mitologia personale dove la musica ha un ruolo liturgico, dove è più importante *Save a Prayer* dei Duran Duran che le Variazioni di Goldberg, perché la prima è legata a immagini attive che

floriscono continuamente. Sono segnato da questo mio passato ambiguo e insieme ingombrante, pesante e dolce, ma è il motivo del mio essere artista: associare immagini e cose, senza gerarchie e senza ordine, così come sono stato allagato dalle immagini nel destino della mia vita. Le immagini e le cose parlano e se in mezzo c'è della musica, quella musica parla non più di se stessa ma di quelle cose. Un rapporto esclusivo con un passato personale può essere fine a se stesso, ma per un artista è diverso, perché il passato, attraverso le opere, parla in nuovi modi e diventa anche un'altra cosa.

Era la fine degli anni Ottanta, Jean Paul Gaultier aveva presentato dei completi maschili con colori acidi e il video *How to do that*. Andavo spesso in giro con Sanà a Bologna, veniva dalla Tunisia, ma allora nessuno sapeva nulla né degli arabi né dell'Islam, abitava in una casa occupata vicino a via Azzurra, un tubo rosso di quelli che si usano per innaffiare il giardino attraversava tutte le camere e portava il gas per la stufa. Lì ho sentito *Come into my life* di Joyce Sims. Tante voci, allora, già chiamavano.

Dicevo prima, fino al 1994, perché forse è stata l'ultima volta che ho vissuto in modo intenso una musica-immagine: ero in auto, guidavo una Fiat Ritmo bianca e blu dei Vigili Urbani, senza sirena, del Comune di Cadelbosco vicino Reggio Emilia. Ero obiettore di coscienza e pulivo le classi a scuola e stavo al banco

in biblioteca. In estate la mensa dell'asilo era chiusa e andavo in un altro paese a mangiare; faceva caldo nella bassa. La radio scassata dell'auto diede *Seven Seconds* di Neneh Cherry e Youssu N'Dour. Sentivo a tutto volume coi finestrini aperti a novanta all'ora sulla provinciale 63R. Anche se erano pochi chilometri, mi sembrò un'eternità, perché interminabili erano i miei momenti e pensieri in quell'aria così calda e intensa per quella musica.

Mi ero appena laureato e sentivo che dovevo mettere ordine alla mia vita, cercare di ricomporre tutto quello che avevo vissuto fino ad allora. Non mi volevo staccare dal mio passato, dovevo trovare un modo per tenerlo sempre con me. L'anno prima, il 1993 su tutti i cartelloni delle città per le strade c'era la pubblicità della Fiat: *La risposta. Punto*. Per la prima volta i fari posteriori erano in alto, verticali, altissimi rispetto a tutte le auto di allora. Ho sempre visto e vissuto quel cambiamento come decisivo, fortissimo e anche violento.

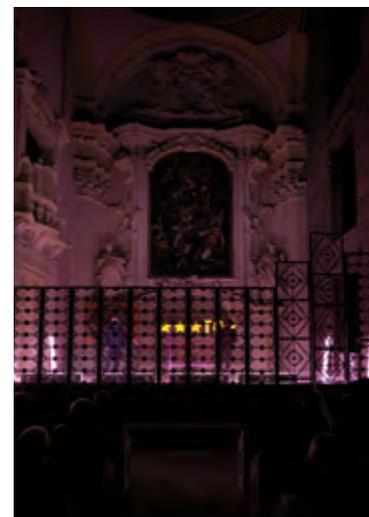
Non so perché, ma da quel momento tutto mi sembrò effimero e falso. Mi ero da poco abituato alla sicurezza formale delle Croma, le ultime ammiraglie, sbragate da poco a Capaci. Capii che stava iniziando a finire tutto e poi anche *Gli Uomini non cambiano* di Mia Martini non

fu semplice, anzi fu pesante mentre erano giusto dieci anni da quando era morto mio nonno. Capii che da quel momento non potevo più vivere il presente come avevo fatto per 26 anni. Capii che da quell'anno mi dovevo rivolgere al passato. Era cominciato l'anno zero e forse *Seven Seconds* mi diede semplicemente un ultimo dolcissimo bagliore per iniziare qualcosa di complicato, ma irrinunciabile.

Questo scritto non è un testo ma un'opera d'arte.



Oggi
Smalto su cartello trovato 73x51 cm.
2014
foto Dario Lasagni
courtesy Francesca Minini



La Vetrina dell'Ostensione VI
Oratorio San Filippo Neri Bologna
2014
foto Dario Lasagni

È UNA SPECIE DI MITOLOGIA PERSONALE DOVE LA MUSICA HA UN RUOLO LITURGICO, DOVE È PIÙ IMPORTANTE SAVE A PRAYER DEI DURAN DURAN CHE LE VARIAZIONI DI GOLDBERG. SONO SEGNATO DA QUESTO MIO PASSATO AMBIGUO E INSIEME INGOMBRANTE, PESANTE E DOLCE, MA È IL MOTIVO DEL MIO ESSERE ARTISTA: ASSOCIARE IMMAGINI E COSE, SENZA GERARCHIE E SENZA ORDINE, COSÌ COME SONO STATO ALLAGATO DALLE IMMAGINI NEL DESTINO DELLA MIA VITA



L'ARTE DI RIMONTARE IL CINEMA

I FOUND FOOTAGE FILM DI VINCENZO CORE E FABIO SCACCHIOLI CI CONDUCONO IN UN UNIVERSO "PARALLELO", TRA SPERIMENTAZIONE VISIVA E SONORA

di **Bruno Di Marino**

Il *found footage*, si sa, è uno dei generi del cinema sperimentale e della videoarte che negli ultimi vent'anni ha avuto una larga diffusione. Utilizzare e rielaborare immagini preesistenti per usi estetici (e a volte anche politici, ma perfino didattici) è diventata quasi una moda. Naturalmente ci sono autori che lo fanno con grande consapevolezza e maestria, raggiungendo risultati originali, anche grazie all'uso delle nuove tecnologie. **Joseph Cornell**, il surrealista che ha fatto dell'*assemblage* il fulcro della sua opera, creando le famose scatole che erano dei piccoli universi di oggetti, è stato tra i primi artisti a realizzare nel 1936 un film (*Rose Hobart*) rimontandone un altro (*East of Borneo*).

Negli anni Sessanta **Gianfranco Baruchello** (insieme ad **Alberto Grifi**) ha realizzato *La verifica incerta*, ancora oggi uno dei film sperimentali italiani più conosciuti al mondo. E poi negli anni '80-'90 con la diffusione della post-produzione video, analogica prima e digitale poi, i *found footage film* - che hanno continuato ad essere realizzati anche in pellicola, con slittamenti verso il cinema strutturale - sono entrati in una nuova fase. In Italia, tra i tanti che possiamo nominare, vi sono due giovani autori impegnati su questo fronte: **Vincenzo Core** (1982) e **Fabio Scacchioli** (1979), entrambi abruzzesi, professionalmente insieme dal 2009, la cui ricerca si concentra sulla relazione immagine/ suono. Il duo ha realizzato film, video, installazioni, live performance, partecipando con le loro opere audiovisive a diversi festival in Italia e nel mondo e ottenendo numerosi riconoscimenti.

Il punto di partenza è spesso il cinema hollywoodiano degli anni '50 e '60, soprattutto il melò, il noir o il film di suspense, che viene decostruito nelle sue sequenze chiave, su cui i due filmmaker si accaniscono attraverso reiterazioni continue, sovrapposizioni ottenute percettivamente dall'occhio dello spettatore per mezzo di alternanze di fotogrammi, ma anche moltiplicazioni e specularizzazioni di una figura all'interno della medesima inquadratura, stampa in negativo di un frame, e altro.

Il risultato è un gioco di *flickering* che aggredisce visivamente chi guarda, lo frastorna, lo spiazza. È quanto accade per esempio in *Miss Candace Hilligos Flickering Halo* (2011). Naturalmente il suono non è qualcosa di separato dal segno, il digitale consente, a differenza della pellicola, di lavorare contestualmente sui due livelli.

La differente formazione dei due autori (Core è musicista, diplomato al conservatorio, Scacchioli videomaker) è sintomatica di un connubio in cui la sperimentazione sull'immagine, spesso portata alle estreme conseguenze, genera la costruzione della trama sonora e/o viceversa, proprio come una jam-session, finendo per confondere i ruoli.

Se *Miss Candace* e il successivo *Spectrography of a Battle* (2012), sono basati sul rimontaggio di un solo film (nel primo caso *Carnival of Souls* di Herk Harvey, nel secondo *Letyat zhuravli* Mikhail Kalatosov), *No More Lonely Nights* (2013) rielabora invece molteplici pellicole, tutte incentrate sul topos di una donna o di un uomo che si trova da solo in casa di fronte a una minaccia o un pericolo imminente. In fondo è un

IL PUNTO DI PARTENZA È SPESSO IL CINEMA HOLLYWOODIANO DEGLI ANNI CINQUANTA E SESSANTA. SOPRATTUTTO IL MELÒ, IL NOIR O IL FILM DI SUSPENCE, CHE VIENE DECOSTRUITO NELLE SUE SEQUENZE CHIAVE, SU CUI I DUE FILMMAKER SI ACCANISCONO ATTRAVERSO REITERAZIONI CONTINUE

tema già adottato da un altro cineasta specializzato in *found footage*, il tedesco **Matthias Müller**, nel suo *Home Stories*, ma Core e Scacchioli sono molto più radicali, semmai più vicini al cinema degli austriaci **Peter Tscherkassky** e **Martin Arnold**, a cominciare dall'utilizzo del *jog-shuttle*, ovvero lo scorrimento a scatti avanti e indietro sull'immagine e dalla giustapposizione di frame spesso misti (cioè uno a colori l'altro in bianco e nero).

Ma, proprio come in una partitura musicale, la trama di fotogrammi, la caotica texture che si viene a creare da questo formidabile rimpasto digitale, subisce ogni tanto pause, sospensioni. In *No More Lonely Nights* l'inquadratura ricorrente tratta dal primo episodio di *Dreams that money can buy* di Hans Richter - ideato da Ernst e ispirato al suo *Une semaine de bonté* - non può che rendere marcatamente surrealista l'atmosfera di un cortometraggio che, già nella sua costruzione, rivela la forte componente onirica insita nei lungometraggi di partenza. Già, perché una delle funzioni del *found footage* è anche quella di svelare significati nascosti (anche di natura sessuale) delle pellicole originali. Un po' diverso dagli altri è il recente *Scherzo* (2015), elegia cosmico-panica (scandita dalla Nona Sinfonia di Beethoven) che mescola materiali eterogenei (sequenze di film a soggetto e documentari scientifici) raccontando una cruda odissea di sacrifici umani e animali.



Dall'alto:
Vincenzo Core e Fabio Scacchioli, *Scherzo*, 2015
No More Lonely Nights, 2013, still da video



TEATRO

NON C'È NULLA DA INSEGNARE. SE NON **L'ESPERIENZA DEL MOVIMENTO**

LA PIÙ TRADIZIONALE E AFFASCINANTE DANZA TRADIZIONALE GIAPPONESE RITORNA A NOI, GRAZIE ALLA PUBBLICAZIONE DI DUE VOLUMI, SCRITTI DA KAZUO E YOSHITO ONO, PADRE E FIGLIO. SFIDANDO LA LEGGE DI GRAVITÀ, E ANCHE IL TEMPO

di **Pierfrancesco Giannangeli**

« Il luogo della danza è il grembo materno. L'utero, l'utero dell'universo.

Il luogo della mia danza è l'utero, il grembo materno. Morte e vita sono un tutt'uno indistinguibile. La morte ci visita non appena veniamo al mondo. È una contraddizione. La vita nasce, ma risale fino alla creazione del mondo. E, partendo da lì, la vita percorre tutta la storia fino ad arrivare a noi. Questo dovrebbe stare alla base delle nostre idee. Avere idee significa vivere. Noi cerchiamo a tutti i costi di razionalizzare. E questo atteggiamento ci fa perdere continuamente e inesorabilmente il succo dell'esistenza... in mano, solo gusci vuoti».

Si può leggere come un trattato (anzi, come vedremo, due) sulla danza, oppure come un testo di filosofia orientale. È un pensiero circolare, dove tutto torna al punto di partenza: l'essenza umana e il suo stare nel mondo. È un libro prezioso questo *Nutrimiento dell'anima*, che raccoglie aforismi e insegnamenti di due maestri giapponesi della danza buto, padre e figlio, Kazuo Ono, autore della citazione sopra, e Yoshito Ono.

Il volume è uscito alla fine di gennaio per i tipi di Ephemera, casa editrice di Macerata specializzata sulle pubblicazioni di danza guidata dall'architetto Antonello Andreani. È la prima traduzione italiana di *Parole dalle lezioni* (Kazuo Ono) e del testo che dà il titolo al libro, *Nutrimiento dell'anima* (Yoshito Ono). Il volume (250 pagine, euro 20) è a cura di Eugenia Casini Ropa, condirettrice della collana di Ephemera, e Elena Cervellati.

Kazuo Ono ha avuto una vita lunghissima: nato nel 1906, ha attraversato tutto il secolo e la prima parte del nuovo millennio, fino al 2010, anno della sua morte, a 104 anni. Ancora all'età di 90 anni si è esibito in pubblico. È considerato il padre della danza moderna giapponese, il buto, colui che ha saputo fondere il concetto di stile con quello di vicenda esistenziale, di filosofia di vita. È stato autore di innumerevoli creazioni e una di queste ha rappresentato un punto centrale



di non ritorno nel contemporaneo: l'Omaggio all'Argentina, che vide la luce nel 1977, quando l'autore aveva 77 anni. Yoshito Ono è nato nel 1938 e prosegue ancora oggi un'attività nel solco della tradizione del padre e del suo collaboratore Tatsumi Hijikata, diffondendo ovunque la tradizione del buto, sulla quale ha innestato una riflessione estetica nuova e originale. Padre e figlio hanno dunque parlato attraverso le loro opere, ma anche affidando il pensiero alla parola che prende forma sulla carta, che questo libro ora raccoglie e riconduce a sintesi, mettendo insieme - e dunque anche a confronto - gli scritti dei due artisti.

A volte misteriosa, a volte dirompente, la prosa di Kazuo Ono rende il buto un'esperienza in grado di coinvolgere l'intera esistenza. Solo intendendo così le cose ha saputo mettere in relazione la creazione artistica con la maieutica, facendosi maestro, ma sempre pacato, come giustamente osservano Eugenia Casini Ropa e Elena Cervellati. Era infatti profondamente convinto che ai suoi studenti e allievi non ci fosse nulla da insegnare, nel senso tradizionale del termine, se non l'esperienza del movimento, capace di spingere all'estremo l'esperienza del corpo,



Kazuo Ono

fino a un orizzonte dove corpo e spirito diventano una cosa sola. «Abbate il coraggio di essere sospesi - scrive in un altro passaggio Kazuo Ono - su un ponte tra la morte e la vita. Lo splendore sorge da te, non dalle parole. Nel rapporto con tutto l'universo, giochi a campana». Ecco allora che emerge ancora più chiaramente la relazione tra la danza buto, intesa come esperienza prima di tutto dell'animo umano, e poi del corpo, con l'universo e le sue forze. Soltanto se la danza diventa completa esperienza esistenziale riesce allora a produrre quel coinvolgimento che le consente di parlare all'anima, di chi la pratica e di chi assiste agli spettacoli. Una lezione delicata, e insieme potente, di due maestri che hanno saputo unire tradizione e innovazione, donando generosamente il proprio corpo al servizio del movimento, per spostare il limite sempre un po' più avanti.

A VOLTE MISTERIOSA, A VOLTE DIROMPENTE, LA PROSA DI KAZUO ONO RENDE IL BUTO UN'ESPERIENZA IN GRADO DI COINVOLGERE L'INTERA ESISTENZA. SOLO INTENDENDO COSÌ LE COSE, HA SAPUTO METTERE IN RELAZIONE LA CREAZIONE ARTISTICA CON LA MAIEUTICA

RISPOSTE AD ARTE

RISPOSTE AD ARTE

Una rubrica dove gli artisti sono invitati di volta in volta a rispondere a tre domande attraverso la realizzazione di un disegno originale. Per il dodicesimo intervento è stato scelto Giuseppe Pietroniro

di **Valentina Giarallo**

Giuseppe Pietroniro
Collage, 2014
Carta, disegno e argento
cm 50 x 36
Courtesy Archivio Giuseppe Pietroniro



1/ COME TI DESCRIVERESTI?

2/ COS'È PER TE OGGI VERAMENTE CONTEMPORANEO?

3/ CHE COSA PREVEDI PER IL TUO/NOSTRO FUTURO?

STANDARD & POOR'S DELL'ARTE

AAA

JOHN GIORNO, PALAIS DE TOKYO, PARIGI

Sarà perché lo ama, fatto è che Ugo Rondinone ha realizzato una mostra dedicata a John Giorno che più densa, più commovente, più perfetta non poteva essere. Lui, il poeta beat omaggiato, ci mette del suo, nel senso che ha una vita talmente piena da non lesinare quanto a materia prima. Dagli esordi con Warhol, all'invenzione di una poesia fatta sulla falsariga della Pop Art, dove le parole le raccattava dalla strada e le componeva in versi, alla posizione, sempre fortemente libertaria, scanzonata ma intelligente, sulla vita e sull'arte. E prova magistrale ne è l'ultima sala dove Giorno compare in una installazione multimediale, ormai vecchio, vestito in smoking ma a piedi nudi e ne dice di tutti i colori, sempre con grinta, humour e acume.

Prima di questo gran finale c'è un'altra sala dove Rondinone ha collocato in un percorso sferico le cover, le foto, i ricordi di una vita cari a John Giorno. Tra l'inizio e la fine sfilano i ritratti degli amici artisti accanto a video che hanno per soggetto sempre lui. Imperdibile quello di Warhol che riprende teneramente il Giorno dormiente. Chapeau! E anche un po' di invidia per tanto amore, che non capita tutti i giorni.

AAA

PHILIPPE PARRENO, HANGARBICOCCA, MILANO

Non ne sbaglia una, Vicente Todolí. Ma questa mostra all'HangarBicocca quasi batte le altre. Più che una mostra, un progetto complesso, articolato, (molto costoso, immaginiamo), e non facile. Anche se non si approfitta delle spiegazioni degli ottimi mediatori presenti in sala, si è comunque catturati dall'immaginario di questo artista. Che si dispiega tra una complicata macchina piazzata in alto e che percorre longitudinalmente il grande spazio espositivo, spezzoni di film e video, rumori, luci e altri ingegnosi e poetici contributi che sembrano emergere dalle profondità visionarie di Parreno. E mentre si sta lì, un po' rapiti e un po' stupiti, ma intenzionati a capire quello che si ha di fronte, l'unica cosa che emerge con chiarezza e che tutto questo mondo visivo suggerito o messo generosamente in mostra altro non parli che del tempo. E che lo spazio, così saturo di immagini e di singolari corpi artistici, si trasforma in una potente e intima narrazione temporale. Un po' un miracolo, insomma. Che ci piace molto.

B

MIAMI MEETS MILANO, VICTOR HOTEL, MIAMI BEACH

La mostra più indecente che potesse parlare di arte italiana l'abbiamo trovata a Miami, durante la settimana di Art Basel. All'hotel Victor ha preso forma "Miami meets Milano", un orrore in grado di mischiare - come solo i mostri sanno fare - pittori di genere con alcuni nomi mitici (Boetti, Accardi, Schifano, Pasolini) decisamente ben nascosti tra un'accozzaglia rimasta al peggiore figurativo, a un astrattismo d'antan, dove del fuoriclasse torinese - per esempio - non si è messo in scena nemmeno un multiplo, ma una stampa su tela. E dire che di piccoli arazzi dell'artista se ne trovano eccome, onnipresenti anche nelle più povere fiere di provincia. Ma qui no, qui si mostra non tanto il secondo mercato, ma quel che esiste solo nei circuiti amatoriali e, probabilmente, clientelari. "Credits" e patrocinii sono infatti tutti noti: Giuliano Pisapia, Sindaco di Milano, Roberto Maroni, Presidente della Lombardia, ma anche il figlio di Salvador Dali (in mostra, perché?), e il "very famous critic" Vittorio Sgarbi.

Se l'arte italiana promossa dalle istituzioni politiche è questa, e per certi versi lo è davvero, di che vogliamo lamentarci se poi all'esterno non ci vedono?

ART PARIS ART FAIR

Grand Palais
31st March - 3rd April, 2016
South Korea
guest of honour

www.artparis.com

Modern + Contemporary Art GENERAL SECTION: 10 Chancery Lane Gallery (Hong Kong) | A. Galerie (Paris) | A2Z Art Gallery (Paris) | ABC-ARTE (Genoa) | AD Galerie (Montpellier) | Galerie ALB - Anouk Le Bourdieu (Paris) | Allegra Nomad Gallery (Bucharest) | Analix Forever (Geneva) | Andrea Ingenito Contemporary Art (Naples, Milan) * | Galerie Andres Thalmann (Zurich) | Archiraar Gallery (Brussels) | Galerie Arts d'Australie • Stéphane Jacob (Paris) | Boxart (Verona) * | Galerie Cédric Bacqueville (Lille) | Helene Bailly Gallery (Paris) | Bailly Gallery (Geneva) * | Galerie Géraldine Banier (Paris) | baudoin lebon (Paris) | Beautiful Asset Art Project (Beijing) | Galerie Françoise Besson (Lyon) | Galerie Binôme (Paris) | Bogéna Galerie (Saint-Paul-de-Vence) | Galerie Jean Broly (Paris) | Galerie Pierre-Alain Challier (Paris) | Galerie Charlot (Paris) | Galerie D.X (Bordeaux) | Galerie Da-End (Paris) | De Primi Fine Art (Lugano) | Eduardo Secci Contemporary (Florence, Pietrasanta) | Eric Linard Edition (La Garde-Adhémar) * | Flowers Gallery (London, New York) | Galerie Pascal Gabert (Paris) * | Galeria Miquel Alzueta (Barcelona) * | Galerie 8+4 (Suresnes) | Galerie Cinéma Anne-Dominique Toussaint (Paris) * | Galerie Faider (Brussels) * | Galerie Claire Gastaud (Clermont-Ferrand) | Gimpel & Müller (Paris, London) | Galerie Hoffmann (Friedberg) * | Galerie Thessa Herold (Paris) | Galerie Ernst Hilger (Vienna) | HUBERTY & BREYNE GALLERY (Brussels, Paris) | Intersections (Singapore) | JanKossen Contemporary (Basel, New York) | Kálmán Maklár Fine Arts (Budapest) | Klein Sun Gallery (New York) * | Galerie Koralewski (Paris) | Galerie Pascal Lansberg (Paris) * | L'Agence à Paris (Paris) | Galerie l'antichambre (Chambéry) * | LA Balsa ARTE (Bogota) * | Galerie La Ligne (Zurich) | Galerie Lahumière (Paris) | Galerie Alexis Lartigue (Paris) | Galerie Claude Lemand (Paris) | Galerie Françoise Livinec (Paris) | Galerie Maria Lund (Paris) | Galerie Marie Hélène de La Forest Divonne (Paris) | Mario Mauroner Contemporary Art (Vienna, Salzburg) | Mazel Galerie (Brussels) * | Galerie Léila Mordoch (Paris, Miami) | Galerie NeC nilsson et chiglien (Paris) | Galerie Nathalie Obadia (Paris, Brussels) | OTCA - OMER TIROCHE CONTEMPORARY ART (London) * | ON/gallery (Beijing, Hong Kong) | Galerie Oniris - Florent Paumelle (Rennes) | Galerie Paris-Beijing (Paris, Beijing) | Galerie Pascaline Mulliez (Paris) | Galerie Hervé Perdriolle (Paris) * | Galerie des petits carreaux (Paris, Saint-Briac) | Galerie Photo12 (Paris, Los Angeles) * | Galerie Polad-Hardouin (Paris) | Progettoarte elm (Milan) | Galerie Rabouan Moussion (Paris) | Rebecca Hossack Art Gallery (London, New York) | J. P. Ritsch-Fisch Galerie (Strasbourg) | Galerie RX (Ivry-sur-Seine) * | School Gallery / Olivier Castaing (Paris) | Mimmo Scognamiglio Artecontemporanea (Milan) | Sèvres Cité de la céramique (Sèvres) * | Gallery Shchukin (Paris, New York) | SILK ROAD GALLERY (Tehran) * | AΣ Gallery (Athens, Paris) * | Galerie Véronique Smaghe (Paris) | Speerstra Gallery (Bursins) * | Sundaram Tagore Gallery (Singapore, New York, Hong Kong) | Galerie Taménaga (Paris, Tokyo, Osaka) * | Galerie Daniel Templon (Paris, Brussels) | Galerie Patrice Trigano (Paris) | Galerie Tristan (Issy-Les-Moulineaux) | Galerie Vallois (Paris) * | Galerie Francesco Vangelli de' Cresci (Paris) * | Galerie Pascal Vanhoecke (Cachan) | Sabine Vazieux (Paris) | Galerie Michel Vidal (Paris) | Bernard Vidal - Nathalie Bertoux - art contemporain (Paris) * | Studio Giangaleazzo Visconti (Milan) * | Galerie Olivier Waltman (Paris, Miami) | White Space Gallery (London) * | Wildproject Gallery (Luxembourg) * | Espace Meyer Zafra (Paris) - **SOLO SHOW:** Niloufar Banisadr - 55Bellechasse (Paris) | Ronan Barnot - Galerie Claude Bernard (Paris) | Damien Cabanes - Galerie Eric Dupont (Paris) * | César - Galerie Najuma (Marseille) | Hervé Di Rosa - Art to Be Gallery (Lille) * | Claudine Draï - Galerie 111 (Paris) * | Katinka Lampe - Galerie Les Filles du Calvaire (Paris) | Stéphane Erouane Denis - Galerie Fred Lanzenberg (Brussels) * | Evrard & Koch - Galerie Alexandre Lazarew (Paris, Brussels) * | Jan Haworth - Galerie du Centre (Paris) * | Jean-François Lepage - Galerie Madé (Paris) * | Carmen Perrin - Galerie Bob Gysin (Zurich) * | Sylvain Polony - Galerie Xenon (Bordeaux) * | Antoine Roegiers - Art Bärtschi & Cie (Geneva) * | Ruby Rumié - NH Galeria (Cartagena de Indias) * | Song Huyn Sook - Ditesheim & Maffei Fine Art SA (Neuchâtel) * | Ronald Ventura - Primae Noctis Art Gallery (Lugano) * | Fadi Yazigi - Galerie Tanit (Beyrouth, Munich) - **PROMISES:** ART'LOFT - Lee Bauwens Gallery (Brussels) * | Bildhalle (Kilchberg/Zurich) * | Galerie Béa-Ba (Marseille) * | Rutger Brandt Gallery (Amsterdam) * | Christine Park Gallery (London) * | Espace L (Geneva) * | 50 Golborne (London) * | Galerie Gourvennec Ogor (Marseille) * | Maëlle Galerie (Paris) * | under construction gallery (Paris) * | Galerie Virginie Louvet (Paris) * | Yay Gallery (Baku) * - **SOUTH KOREA - GUEST OF HONOUR:** 313 ART PROJECT (Seoul) | Gallery Simon (Seoul) * | Gana Art (Seoul) * | Gallery SoSo (Paju-si) * | Park Ryu Sook Gallery (Seoul) * | Gallery Shilla (Daegu) * | UM Gallery (Seoul) *

List on 05/01/2016 | * new participants



SE UN MACACO SI FA IL SELFIE

UN ANIMALE, SIA PURE EVOLUTO, PUÒ ESSERE CONSIDERATO AUTORE DI UNA FOTOGRAFIA? ALCUNI CASI RECENTI, E LE NUOVE TECNOLOGIE CHE CREANO INTELLIGENZE ARTIFICIALI, PONGONO QUESTIONI IN MERITO ALL'AUTORIALITÀ

di **Elisa Vittone**

Il caso: nel 2011 il fotografo **David Slater** si recò in Indonesia per fotografare una particolare specie di macachi. Successe poi che, dopo che Slater aveva posizionato la camera, uno dei macachi prese la macchina fotografica e iniziò a scattarsi una serie di autoscatti. Slater decise di sfruttare le foto, come se a scattarle fosse stato lui. Le fotografie vennero dunque messe in circolazione ed altresì pubblicate su Wikipedia, la quale ne attribuì però la paternità al macaco.

Fu così che PETA (*People for the Ethical Treatment of Animals*), un'organizzazione no-profit statunitense, fece causa a Slater (e ad altre società che avevano usato la foto attribuendola a lui) chiedendo al giudice di dichiarare che autore dei selfies era il macaco, di nome Naruto.

PETA era, di fatto, interessata ad amministrare i proventi derivanti dalle fotografie di Naruto a beneficio del macaco e delle altre scimmie che vivono nella riserva sull'isola indonesiana di Sulawesi.

Il 6 gennaio la Corte federale di San Francisco ha stabilito che il macaco Naruto non può essere considerato autore delle sue foto. Nella decisione preliminare si legge: *"Mentre il Congresso e il Presidente degli Stati Uniti possono estendere la protezione della legge agli animali, così come agli essere umani, non vi è indicazione che essi abbiano così deciso in merito alle Leggi sul Copyright"*.

Il caso suscita dunque riflessioni da un punto di vista giuridico. Chi è l'autore, per la legge? La Convenzione di Berna del 1886, pilastro fondante l'armonizzazione internazionale tra gli Stati membri per la protezione del diritto d'autore, non fornisce alcuna definizione di chi sia da considerarsi "Autore". L'art. 15.1 ci dice solamente che *"è autore colui/colei il cui nome appare sull'opera nei modi consueti"*.

Dall'esame delle sue disposizioni, è possibile però trarre in via interpretativa che autore è un essere umano, il quale *"esercita il suo giudizio soggettivo nel momento in cui compone il lavoro e parimenti il suo controllo sull'esecuzione"* (Jane Ginsburg, *The Concept of Authorship in Comparative Copyright Law*). Nello scritto *"People or Machines? The Berne Convention and the Changing concept of Authorship"* il Prof. Ricketson ha sostenuto eloquentemente che la Convenzione di Berna riserva la qualifica di "autori" a esseri umani. La Corte di Giustizia ha precisato che un'opera è originale e dunque proteggibile dal diritto



d'autore se trova la sua fonte *"nella creazione intellettuale"* dell'autore. Le Corti francesi e belghe spesso affermano che un'opera è originale quando è il frutto della personalità dell'autore. Nella legge italiana, l'art. 1 prescrive che *"sono protette ai sensi di questa legge le opere dell'ingegno di carattere creativo che appartengono alla letteratura, alla musica, alle arti figurative, all'architettura, al teatro, alla cinematografia, qualunque ne sia il modo o la forma di espressione"*.

Autore dunque è chiaramente un essere umano, in quanto essere dotato di intelletto e di ragione, e per questo distinto dagli animali, come già scriveva Cicerone nel *De Officiis*. *"L'uomo invece, poiché è partecipe della ragione, scorge le conseguenze, vede le cause prossime delle cose e non ignora le loro cause remote, e per così dire le condizioni antecedenti, confronta i casi simili e alle cose presenti collega e annoda le future, vede facilmente il corso della vita intera e predispone le cose necessarie per trascorrerla"*.

Naruto, dunque, non potrebbe essere considerato autore.

Ma si pensi al celebre Congo, lo scimpanzé che dipingeva. Picasso e Dalí restarono stupefatti. Mirò volle comprare le opere dello scimpanzé che aveva mostrato al mondo la capacità "artistica" dei primati. Eppure, per la legge, Congo non potrebbe essere qualificato come autore delle sue opere.

Possiamo però dire che autore dei *selfies* è il fotografo David Slater? La risposta dovrebbe essere no, poiché è chiaro che le fotografie non sono state frutto della sua creatività intellettuale, posto che sono state scattate, per

caso e inavvertitamente, da una scimmia.

In molti articoli della dottrina e nella giurisprudenza si legge poi che non basta manipolare uno strumento o un macchinario per essere qualificati autori, ma è necessaria una manipolazione soggettiva e personalizzata del macchinario o dello strumento.

Vero è, tuttavia, che alcune decisioni hanno qualificato come "autori" i medium che scrivevano sotto dettatura di spiriti. Si pensi al celebre caso, deciso nel 1927 dalla Chancery Court a Londra, il quale coinvolgeva un medium, la quale avrebbe scritto, sotto dettatura di uno spirito dell'Aldilà, alcuni testi in inglese arcaico (denominati *The Chronicles of Cleophas*). La medium citava in giudizio il Sig. Bond, ossia colui che aveva poi inserito la punteggiatura nei testi, rendendoli più comprensibili e coerenti, per sentire dichiarare di essere l'autrice originaria dei testi. E il Tribunale le diede ragione.

Come si può facilmente comprendere, da questi brevi accenni, il tema non è affatto scontato ed è destinato a divenire sempre più di attualità se solo si pone mente alle nuove forme di intelligenza artificiale, macchinari mediante i quali è del tutto possibile creare delle opere, senza alcun intervento dell'essere umano. Tema sul quale già noti studiosi, come ad esempio il Prof. Nimmer, hanno posto la propria attenzione.

Il caso del macaco, ad ogni modo, piaccia o meno la sua preliminare conclusione, ha già un impatto pratico: già da alcuni mesi, infatti, lo US Copyright Office comunica che accetterà solo richieste di registrazione di copyright in cui l'autore è chiaramente un essere umano.

mi

8 – 10 April, 2016



miart 2016 - international modern
and contemporary art fair

art

fieramilanocity
entrance viale scarampo
gate 5 pav. 3 - milan
www.miart.it

Under the patronage of



online exclusively at artsy.net



sponsors



miart talks powered by



media partners



dejavu

Bologna

Nicola Samori, Gare du Sud



Quando l'arte dialoga con il luogo che abita. Questo l'obiettivo, centrato, del progetto Les Gares, che fa tappa a Bologna

Raccontare un luogo, narrarne la storia, riuscire ad interpretarne l'essenza offrendogli una nuova vita, un nuovo sguardo. È questo l'obiettivo di *Les Gares*, un progetto itinerante a cura di Chiara Ianeselli che collega l'Europa in un percorso nel tempo, tra memoria e innovazione, entrando nel cuore della sua cultura scientifica, negli antichi Teatri anatomici sparsi sul suo territorio. Dopo Amsterdam, *Les Gares* fa tappa a Bologna, nel prestigioso Teatro Anatomico presente all'interno del Palazzo dell'Archiginnasio. Il titolo *Les Gares* deriva dalla contingenza del De Waag, il Teatro Anatomico di Amsterdam, che sorge all'interno di un'antica stazione, un posto di blocco creato nel 1488 nella cinta muraria medievale. Qui, ogni sera le porte della città venivano chiuse, bloccandone l'accesso fino al giorno seguente. «Quest'idea di chiusura e protezione - ci racconta la curatrice - ha dei riferimenti simbolici alla protezione e al rispetto che si dovrebbe avere nei confronti la sacralità del corpo, contrapposta alla distruzione e alla violenza dall'azione compiuta dall'anatomista. Ma nella scelta del termine *Les Gares* c'è anche un riferimento all'idea moderna di stazione, intesa come luogo di passaggio da un posto all'altro, una metafora del viaggio che attende tutti noi nel momento della morte. Nelle misurazioni scientifiche questo passaggio ha un valore preciso, uno scarto di peso corporeo di circa 21 grammi. Un dato irrisorio ma di estrema importanza, che ci apre a mille interrogativi e che si connette a quella "minima parte" enunciata nei versi che campeggiano sul muro della sala anatomica del De Waag (Tu che ascolti, conosci te stesso, e mentre procedi attraverso i singoli organi, ricordati che Dio si nasconde anche nella minima parte). Ma è anche un riferimento all'atto stesso del guardare (la parola francese "gare" deriva dal verbo "regarder", guardare), l'azione principale svolta all'interno di questi luoghi dove gli studenti guardando apprendevano i dettami della rudimentale chirurgia rinascimentale». Dopo la tappa collettiva olandese (*Gare du Nord*) che ha visto confrontarsi tre artisti europei - l'austriaca Sonja Bäumel, il francese Laurent-David Garniere **Nicola Samori** - a Bologna è protagonista il solo Samori che presenta un intervento scultoreo carico di suggestione, posto al centro del tavolo settoriale e ispirato all'Antigone di Sofocle. Un lavoro straordinariamente poetico, lieve e al contempo cruento nella sua espressività - contrapposizioni a cui spesso ci ha abituato l'artista forlivese, che sintetizza nella sua struttura il corpo dei protagonisti della tragedia di Sofocle. *Les Gares* sarà visitabile anche nei giorni di Arte Fiera e avrà presto successive tappe in altri teatri anatomici europei.

Leonardo Regano

Teatro Anatomico, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio

Piazza Galvani, 1, Bologna
www.bibliotechebologna.it

Milano

Henri Cartier - Bresson e gli altri.
I grandi fotografi e l'Italia



Un viaggio in Italia attraverso lo sguardo di 35 fotografi. Per vedere il nostro passato da un altro punto di vista

La mostra, "*Henri Cartier - Bresson e gli altri. I grandi fotografi e l'Italia*", curata da Giovanna Calvenzi, presenta numerosi scatti che hanno come soggetto la nostra nazione, ad opera di grandi fotografi di fama internazionale. In una visione complessiva, questi progetti creano una breve storia della fotografia e un'occasione per confrontare sguardi diversi; inoltre, danno modo di leggere e conoscere il passato e i cambiamenti che si sono susseguiti nella Penisola. Lo spazio espositivo è diviso in 7 aree tematiche che cominciano con *L'Italia, la fotografia "umanista" e altro*, che mostra in primis un autoritratto del 1933 di **Henri Cartier - Bresson** - allora in viaggio per il nostro Paese - prosegue con il reportage di **Robert Capa** tra le truppe americane durante la Campagna d'Italia del 1943, e, con gli scatti dell'allora studentessa **Cuchi White**. Seguono **William Klein** con le sue macro sui volti delle persone comuni, **Herbert Lis**, e **Sebastião Salgado** che testimonia l'usanza della mattanza, la pesca del tonno tipica di Trapani. *La poesia del bianco e nero*, invece, vede **Claude Nori** esplorare le spiagge italiane in cui ha trascorso la sua giovinezza e **Helmut Newton** registrare immagini notturne delle 72 ore trascorse a Roma. In *Dove l'interpretazione diventa un atto d'amore* le città d'arte diventano i soggetti degli scatti di **Alexey Titarenko** che fotografa l'amata Venezia nell'arco di 15 anni, di **Abelardo Morell** che utilizza il foro stenopeico per creare curiosi effetti visivi riproducendo immagini di esterni sulle pareti di alcuni interni, di **Bernard Plossu** che attraversa l'Italia in treno, di **Gregory Crewdson** che esplora alcuni set spogli di Cinecittà, o di **Hiroyuki Masuyama** che reinventa Venezia tramite i dipinti di William Turner. *La nobile tradizione documentaria* è, invece, costituita dai lavori di **Paul Strand**, il quale testimonia la realtà contadina di Luzzara degli anni '50 insieme all'amico Cesare Zavattini, dalla visione neutrale di **Thomas Struth**, dai paesaggi urbani e naturali di **John Davies**, dai luoghi del potere fotografati da **Jordi Bernardò**, dalle montagne di **Axel Hütte**. Seguono due parti in contrapposizione: *Lo sguardo inquieto e Lo sguardo positivo*. Nel primo caso troviamo **Art Kane** e le sue ipotesi visive di una Venezia sommersa, **Michael Ackerman** con le immagini notturne di un tossicodipendente incontrato per le strade di Napoli. Nel secondo caso, invece, si fanno spazio Hans Van Der Meer con le sue fotografie di partite di calcio amatoriali, **Martin Parr** con la sua analisi sull'invasione dei turisti nei luoghi storico-culturali italiani e, infine, una serie di **Steve McCurry** su Venezia. Il percorso termina con una riflessione sull'autoritratto con *Autoritratto: le possibilità del "racconto di sé"*, che vede la presenza di **Nobuyoshi Araki**, **Sophie Zénon** e **Elina Brotherus**, per poi ricollegarsi idealmente al primo autoritratto di **Henri Cartier - Bresson**, concludendo così questa suggestiva e stimolante narrazione visiva.

Micol Balaban

Palazzo della Ragione Fotografia

Piazza Mercanti 1, Milano
www.palazzodellaragionefotografia.it

Verona

Seurat, Van Gogh, Mondrian.
Il Post-Impressionismo in Europa



La si potrebbe definire una mostra di scoperta o un'esposizione coraggiosa. A Palazzo della Gran Guardia si racconta il momento magico in cui l'arte passa dal figurativismo all'astrazione

A chi visita la mostra veronese sul Post-Impressionismo potrebbe sfuggire quella linea invisibile che passa da Signac a Mondrian. Già, perché, come si fa ad arrivare ai vuoti di Mondrian partendo dai puntini di Signac? È questa la sfida lanciata al Palazzo della Gran Guardia fino al 13 marzo. La magia si compie con il post-Impressionismo. Pur non essendo un vero e proprio movimento ma un fenomeno che accomuna diverse figure di artisti, getta le basi dell'arte moderna. E lo fa attraverso il colore, finalmente trattato come strumento indipendente e arricchendosi di nuove tinte sulla tavolozza e l'invenzione della fotografia come contributo all'evoluzione non è da meno.

Il tragitto espositivo si articola in sei sezioni e inizia con la scoperta dei colori dell'oceano da parte di **Seurat** il padre del post-impressionismo. Attraverso la tecnica del pointillisme indaga per la prima volta sulla luce che produce quell'enorme secchio di acqua a contatto con la linea dell'orizzonte. Memorabile, *Domenica a Porten-Bessin* (1888), caratterizzata dalla presenza delle acque di fiumi, mari e rivoli e dalla luce che scintilla. Due rari disegni (*Studio per Una domenica pomeriggio nell'isola della Grande Jatte*, 1884-85 e *Donna con manicotto*, 1884 ca.) mostrano come Seurat concepisce la figura umana, tenendo a punto di riferimento l'effetto che affiora sulla lastra fotografica. Sarà poi l'amico **Signac** a promuovere tra Francia, Olanda e Belgio le novità emerse da queste sperimentazioni. Nella sezione con **Van Gogh**, *Paesaggio con fasci di grano* (1889) è un quadro-cronaca di una morte annunciata. L'opera rappresenta il campo di grano dove Vincent si dà il colpo di rivoltella che mette fine alla sua tormentata vita. In questo lungo percorso che va dal volto al paesaggio fino alle linee geometriche, appare più che naturale l'evoluzione del lavoro sulla luce di **Mondrian** e l'abbandono dell'immagine. Mettendo a fuoco il reticolo di linee, lo sviluppo pittorico di Mondrian in realtà era già stato anticipato da **Van der Velde** con quelle tre strisce di colore e luce che a sua volta anticipano niente meno che i lavori di Rothko. L'evoluzione che si compie nelle *Composizioni* (presenti la I e la III) è nella rarefazione della gamma di colori: scompaiono gli altri e accanto al bianco restano validi solo i tre primari (giallo-blu-rosso).

La ventata di freschezza portata dagli Impressionisti scuote il mondo dell'arte. L'uso della luce naturale invade il campo della pittura, dipingere en plein air porta radicali trasformazioni e adesso anche il colore subisce una vera rivoluzione. Gli studi sull'ottica, e Nadar con la fotografia, l'avanzamento scientifico sulle percezioni dell'occhio umano sono tutte scoperte che irrompono sulla scena artistica e che aprono questa innovativa stagione artistica raccontata lungo le stanze della Gran Guardia.

Anna de Fazio Siciliano

Palazzo della Gran Guardia

Piazza Bra 1, Verona
www.ilpostimpressionismoineuropa.it

Milano

Petrit Halilaj, Space Shuttle in the Garden



Uno shuttle, un po' di galline e un viaggio attraverso l'impossibile. Dietro gli oggetti di Petrit Halilaj si snoda l'autobiografia di un migrante. Senza nostalgia e sentimentalismo

Cosa ci fa uno shuttle di legno parcheggiato nel cortile nell'HangarBicocca che di notte funziona come riparo delle galline?

Per qualcuno è inutile, per altri smuove processi mentali, riflessioni sulla nostra condizione di migranti, sul dramma esistenziale di rifugiati autentici, qui diventa un segno per tutti noi viaggiatori "emotivi" in transito tra la vita e la morte, sospesi tra realtà e immaginazione, tra la memoria e l'esodo e la ricerca di identità. Sappiamo che nell'arte contemporanea tutto è soggettivo e dipende da come la si guarda, dal contesto, ma questo razzo fanciullesco, dipinto all'interno blu Klein, abitato da galline, costruito dal padre, e dai fratelli insieme a **Petrit Halilaj** (classe 1986) per la casa di Pristina, invita a sognare un nuovo mondo, un microcosmo tutto da inventare, proveniente dallo spazio.

Space Shuttle in the Garden è la prima personale italiana dell'artista kosovaro, che narra la storia di un kosovaro di etnia albanese e religione musulmana che a 13 anni fu costretto all'esodo forzato, a causa della guerra del suo Paese negli anni '90. L'artista, dopo una permanenza in un campo profughi trova prima nel disegno e poi nell'arte una via per viaggiare tra memoria e realtà, avanti e indietro nel tempo. La sua condizione di esule, in seguito al bombardamento della casa paterna di campagna in Kosovo e alla ricostruzione di una nuova dimora a Pristina, e il passaggio dalla vita in campagna alla città, costituiscono erranze emotive che nel tempo si trasformano in un'attitudine creativa.

Così all'Hangar rovine a terra, travi bruciate, macerie di una casa distrutta, galline, la riproduzione in grande formato di gioielli della madre, un video poetico dedicato alle farfalle e altri semplici materiali diventano codice di un linguaggio non verbale, soluzioni formali di spazi individuali, aperti alla collettività in cui convivono differenze culturali e religiose. Impressiona la monumentale ricostruzione della struttura portante della nuova casa di famiglia dell'artista a Pristina, ricostruita su scala reale in occasione della Biennale del 2010, una visione spettrale che evoca il senso della perdita, che però, non cede alla nostalgia o al sentimentalismo, ma al contrario dà forma a un luogo utopico in continua trasformazione. Tra questi e altri reperti, le opere più innovative sono una serie di sculture che si ispirano a uno strumento musicale a fiato di epoca neolitica rivenute a Runik, cittadina in cui Halilaj ha trascorso parte della sua infanzia. Questa selezione di strumenti a fiato sospesi su supporti esilissimi in ottone o posati a terra raccolti sotto il nome *Okarina e Runikut* (2014), prendono vita nel momento in cui un gruppo di visitatori o un singolo individuo li suona. Ma quando è un bambino a compiere questo semplice gesto e un misterioso, ancestrale suono si diffonde nell'Hangar, la speranza di un futuro migliore prende forma e qui si ode l'eco di desideri collettivi.

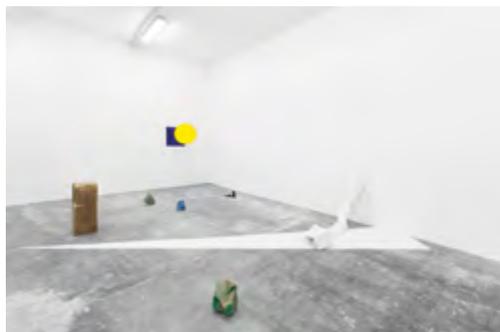
Jacqueline Ceresoli

HangarBicocca

Via Chiese, 2, Milano
www.hangarbicocca.org

Torino

OUTRO, Andrea De Stefani, Camilla Løw, Nicola Pecoraro, Santiago Taccetti e Patrick Tuttofuoco. ALLEY, Lucia Leuci



Giorgio Galotti si fa in due. Nello spazio della galleria apre la mostra **OUTRO** e **ALLEY** una nuova project room dedicata all'arte italiana

Il programma espositivo della galleria di Giorgio Galotti prosegue con un doppio appuntamento: la mostra **OUTRO** e **ALLEY**, il nuovo spazio della galleria dedicato all'arte italiana, che ospita l'opera di **Lucia Leuci** *Sobborgo di una città industriale*.

OUTRO è il capitolo conclusivo di una riflessione sui linguaggi arcaici dell'arte filtrati dalla sensibilità degli artisti contemporanei. Se con la mostra precedente **INTRO** l'attenzione era rivolta ai linguaggi pittorici, con **OUTRO**, invece, il recupero e la riscoperta della tradizione prosegue con una mostra che rende omaggio alla scultura, con le opere di cinque artisti internazionali: **Andrea De Stefani**, **Camilla Løw**, **Nicola Pecoraro**, **Santiago Taccetti** e **Patrick Tuttofuoco**.

A un primo sguardo le opere sembrano avulse tra loro, ma i rimandi e i forti richiami al passato rivelano un sottile tessuto narrativo di fondo. *No Way (Fade Out)*, (2011/2015) di Andrea De Stefani, è una scultura realizzata in cotone, resina e cemento. Come un candido lacerto, l'opera si proietta nello spazio circostante, dove troviamo le sculture in bitume, cenere e *object trouvé*, realizzate sempre da De Stefani, che sembrano riecheggiare nature morte delle avanguardie di inizio Novecento, oppure l'installazione dell'artista norvegese Camilla Løw che con *Vertical Sun*, (2014), dipinta a mano in smalto su alluminio, racchiude i colori primari del giallo e del blu nelle forme geometriche e primordiali del quadrato e del cerchio. Nicola Pecoraro ricorre a un materiale antico -la cera- per realizzare un blocco scultoreo monolitico. Con *Leche* (2014) l'artista mette in scena un vero e proprio processo di creazione e trasformazione della materia stessa, che dal calco rivela l'anima dell'opera. Dalla cera si passa ad altre suggestioni materiche, di antica reminiscenza. L'artista argentino Santiago Taccetti ricorre al marmo di Carrara per creare un'opera monolitica sulla quale interviene con il colore, creando un effetto di dislocazione e attualizzazione di un reperto d'arte mentre le opere di Patrick Tuttofuoco, *Portrait of an Artist as Kid* (2011) e *Portrait of an Artist Sleeping* (2011) rimandano alla tradizione figurativa della ritrattistica rinascimentale con citazione del non finito michelangiolesco reso dal ricorso a materiali industriali quali polistirolo, resina e vernici. Il dialogo tra tradizione e attualità dei linguaggi artistici trova un equilibrio armonico nelle opere che, tra sculture a tutto tondo e installazioni che inglobano l'architettura, risolvono questa convivenza come fossili senza tempo.

Nel lavoro di Lucia Leuci, *Sobborgi di una città*, ospitato nella project room *Alley*, si ritrova un'atmosfera poetica, di rimandi alla tradizione. Come un piccolo tabernacolo, l'opera racchiude rimandi simbolici che offrono un'occasione di riflessione e meditazione.

Manuela Santoro

Galleria Giorgio Galotti

Via Arnaldo da Brescia 39, Torino
www.giorgiogalotti.com

Torino

Earthrise



La Terra vista dalla Luna. Come un cambiamento di prospettiva ha dato luogo ai movimenti pre-ecologici nell'arte italiana del '68

La fotografia *Earthrise* di **William Anders**, che per la prima volta mostra la Terra vista dalla Luna, evidenzia come l'uomo contemporaneo stia perdendo progressivamente coerenza biologica; come in un'apparizione surreale, egli vede il pianeta Terra sempre più distante e anonimo. La mostra "Earthrise", curata da Marco Scotini, conferma il PAV come uno dei principali luoghi di riflessione sull'arte contemporanea, l'ecologia di pensiero e la pratica collettiva. Dopo la precedente "Vegetation as a political agent", incentrata sul recupero storico del significato politico degli ambienti naturali, "Earthrise" offre uno spunto per comprendere il nesso tra pratica artistica e riconfigurazione della società alla luce dei movimenti ecologici.

La scelta degli artisti, che copre un lasso di tempo tra il 1967 e il 1973, è estremamente indicativa: **Gianfranco Baruchello**, **Ugo La Pietra**, il collettivo **9999**, **Piero Gilardi**. Molti gli elementi documentari presenti in mostra, capaci di ricontestualizzare la pratica artistica dei movimenti "pre-ecologici": Marco Scotini parla infatti di "visioni preecologiche", ovvero di soluzioni che emergono dagli interstizi della storia, capaci di indirizzare la collettività verso la messa in pratica di queste "visioni". Spontaneità, coerenza ed efficacia sono i concetti chiave dell'interpretazione dei lavori presenti.

La prova della contemporaneità non svisciva il progetto di Gianfranco Baruchello, Agricola *Cornelia S.p.a.*, un progetto durato dal 1973 al 1983, che insiste sul rapporto tra estetica e politica: un grande appezzamento di terreno coltivato mette in crisi le relazioni tra economia, fruizione estetica e partecipazione collettiva. Baruchello realizza un cortocircuito artistico capace di mettere in discussione la quotidianità e l'efficacia della soluzione politica, privilegiando una soluzione cara ai situazionisti: destabilizzare il sistema produttivo, proporre un'alternativa efficace alla cultura capitalista, offrire un possibile *détournement*. I lavori di Baruchello presenti in mostra permettono di definirlo come artista-coltivatore, capace di far nascere nuovi conflitti e nuovi saperi dall'interazione con la natura; lo testimonia *Il grano*, documentazione video della maturazione del grano, osservato durante l'intero ciclo naturale dalla crescita al raccolto, così come *Convivere con la morte?*, vero e proprio pendant critico della mostra. I temi introdotti da *Earthrise* si confrontano non tanto con la sfera ideale dell'ecologia, spesso fraintesa, bensì con la pratica dell'agire quotidiano. I progetti di Ugo La Pietra (*Recupero e reinvenzione*) fungono sia da monito sia da ispirazione: la caratteristica etica dei suoi lavori si pone in parallelo con la pragmatica quotidiana. I tappeti natura di Piero Gilardi sembrano invece invecchiati, complice la loro onnipresenza in ogni evento artistico, perdono la loro capacità critica nel contesto espositivo. Figurano come scenografie teatrali i progetti di 9999, incentrati sull'idea del riciclo e della sostenibilità.

Alessandro Ferraro

PAV, Parco d'Arte Vivente

Via Giordano Bruno 31, Torino
www.parcoartevivente.it

dejavu

Roma

Evgeny Antufiev, Fusion and Absorption



Dalla Siberia a Roma, in cerca di risposte a domande ancestrali, attraverso un percorso sempre in bilico tra razionale e irrazionale

La dicotomia tra scienza e spiritualità è sempre esistita. La scienza, razionalmente, si pone interrogativi mentre la spiritualità, irrazionalmente, cerca risposte. Entrambe ambiscono alla conoscenza. L'artista siberiano **Evgeny Antufiev** (Tuva, 1986), con la sua complessa ricerca artistica, origina la mostra "Fusion and Absorption", alla galleria z2O di Sara Zanin, basandola su un'idea di conoscenza che si muove sul doppio binario tra razionalità e irrazionalità.

Artigiano e demiurgo Evgeny Antufiev plasma un universo estetico fatto di opere che attingono a stili appartenenti a culture molteplici, elaborandole in maniera del tutto personale. Fusione e assorbimento di simboli archetipici e di immagini familiari.

Lavorando egli stesso materie prime come il legno, la stoffa, il bronzo, l'ottone e il rame e utilizzando un vocabolario plastico eterogeneo, organizza un percorso disseminato di opere che evocano manufatti e oggetti rituali dalle forme primordiali, integrati ad elementi naturali ed elementi contemporanei. Spirali in rame, coppe, stoffe, piccole gemme d'ambra, pugnali, sabbia, pelle di serpente, statuette lignee che ricordano ex voto e sfingi, maschere, pietre e perle, sono alternati ad inquietanti feticci in tessuto di reminiscenza surrealista, disegni su carta, nappe ornamentali e decorative, fotografie e libri dalle copertine ricamate con immagini di lupi siberiani.

L'artista pone l'osservatore in uno stato di sospensione spazio-temporale. Abilmente tesse rapporti tra cultura alta e bassa, vicina o lontana, tra passato e presente, evocando ciò che esiste e ciò che è deliberatamente inventato, tra animato ed inanimato, donando agli oggetti un appeal contemporaneo senza stridere con l'apparente immagine di reperto archeologico e vetusto. Fusione e assorbimento di forme e simboli, secondo un dogma comune nell'epoca post-moderna e globalizzata, che per Evgeny Antufiev diventa però un'urgenza conoscitiva.

La forza evocatrice delle opere e il loro potenziale ancestrale, perturbante e atemporale, si incastra come un meccanismo razionale nel "dispositivo mostra", organizzato secondo una rigore logico tale da rimodulare le prime sale della galleria come fossero le stanze di un museo con le sue teche, i piedistalli e le opere allineate a parete, secondo una sistematizzazione allestitiva, metodologica e scientifica atta alla categorizzazione di reperti antichi. Il rigore razionale viene meno nella sala più interna della galleria, dove, la disposizione delle installazioni ricorda vagamente degli altari votivi e spazi votati a pratiche sacre e rituali di civiltà lontane. Facendo così emergere l'aspetto irrazionale.

Con grande sapienza, combinando razionalità e irrazionalità, l'artista elabora un immaginario individuale che si fa inconscio collettivo, e l'arte di Evgeny Antufiev come un uroboscio - serpente che si morde la coda formando un cerchio senza inizio e senza fine - si fa metafora espressiva di una ciclicità inscindibile tra Arte e Natura.

Marta Leteo

Z2O Sara Zanin

Via della Vetrina, 21, Roma
www.z2ogalleria.it

Parigi

Andy Warhol, Warhol Unlimited



Al MAM si va controcorrente. Anche Warhol viene riletto e spogliato della leggerezza pop che lo circonda. Per una nuova lettura critica

L'approccio critico verso una nuova mostra su **Andy Warhol** (Pittsburgh 1928 - New York 1987) reca con sé un doveroso e indispensabile interrogativo: rimane qualcosa che ancora non sia stato detto o scritto riguardo quest'artista? La sorpresa, nello scoprire che restava effettivamente un'angolazione non ancora sufficientemente battuta, e consumata e che l'esposizione *Warhol Unlimited* al Musée d'Art moderne di Parigi ha saputo mettere in luce, è ancora più grande.

Spesso con Warhol, per una quindicina di minuti, tutti possiamo essere critici d'arte, concedendoci quel momento di gloria che lo stesso artista aveva prefigurato e sfruttato a suo stesso vantaggio.

L'occasione che il MAM ha avuto per rompere questo schema è arrivata grazie all'esposizione di *Shadows* (1978-1979): 102 tele serigrafate di 17 colori differenti che si snodano lungo le pareti delle Sale dell'ARC per circa 130 metri.

È la prima volta che il lavoro conservato alla Dia Art Foundation viene presentato in Europa, insieme ad altre opere appartenenti alle serie *Electric Chairs* (1964-1971), *Jackies* (1964), *Flowers* (1964-1965), *Maos* (1972-1973). Restano i colori fluo, le ripetizioni, i ritratti e tutto quello che di più pop sia mai stato creato, contando anche sulla presenza di altri celebri lavori come i *Self-portraits* (1966-1967), le *Brillo Boxes* e le *Silver Clouds* (1966), passando poi per il cinema sperimentale e le ambientazioni spettacolari dei concerti dei Velvet Underground (1966). Insomma, gli ingredienti per riproporre la psichedelica leggerezza pop, che ognuno di noi sempre si aspetta da Warhol, ci sarebbero stati davvero tutti e, invece, qui a Parigi ogni cosa è carica di pesantezza. Ci si ritrova a percepire qualcosa di veramente "serio", sensazione che nemmeno i tanti apparati esplicativi, con le numerose e all'apparenza superficiali dichiarazioni dell'artista, riescono ad alleggerire.

Ecco, allora, quello che di diverso offre quest'esposizione, la possibilità di vivere per un po' la preoccupazione che Warhol aveva nel voler reinventare costantemente il rapporto tra lo spettatore e l'opera, attraverso la modulazione dello spazio e la creazione di un'arte in pieno divenire, che potesse tendere sempre più all'abolizione di schemi e limiti.

Questi sono gli intenti della sua ricerca soprattutto a partire dalla metà degli anni Sessanta e che ritroviamo in tutte le opere qui esposte e particolarmente in *Shadows*. Nel 1978, l'artista comincia, infatti, a lavorare sul motivo dell'ombra e crea un insieme di 102 pitture, che saranno mostrate per la prima volta nel gennaio 1979 alla Heiner Friederich Gallery di New York.

Ci troviamo, dunque, dinanzi a un lavoro che non ha inizio né fine e che richiama, attraverso il suo svolgersi nel tempo e nello spazio, la scansione ritmica di una pellicola cinematografica. Al di là del significato angosciante del tema rappresentato, l'ombra, siamo chiamati a essere spettatori di qualcosa che non possiamo definire come pittura e nemmeno installazione ma che meglio potrebbe essere interpretato come pura atmosfera.

Arianna Piccolo

Musée de l'Art moderne de la Ville de Paris

11, Avenue du Président Wilson, 75116 Paris
www.mam.paris.fr

Milano

Recto/Verso



Il lato nascosto dell'arte. La mostra alla Fondazione Prada rivela i segreti celati nel lato b. Che a volte è importante quanto il fronte

A volte il retro di un quadro rivela, oltre alle informazioni di prammatica riguardanti provenienze e pertinenze piuttosto che la storia espositiva dell'opera, dettagli inattesi e vicende segrete, magari inverosimili, riguardanti l'autore. Chi scrive per esempio conserva con affetto una piccante, felliniana figura femminile, opera del pittore Ele D'Artagnan, che sul retro rivela, rivendicandola con furore, la discendenza diretta dell'autore, autoproclamatosi figlio naturale di Arturo Toscanini. Recto e verso hanno così, sia pur con modalità e per ragioni differenti, esattamente lo stesso valore storico/pittorico.

"Recto Verso" è proprio il titolo dell'agile esposizione che la Fondazione Prada presenta nella galleria Nord dei suoi spazi milanesi. Antepresa il 2 dicembre, si chiude il 14 febbraio. Un tempo un po' contratto, che tuttavia merita inseguire per lasciarsi sedurre dagli inviti dichiarati degli autori ad apprezzare anche il "lato-B" delle loro creazioni, declinato secondo vari punti di vista e lettura critica. Per esempio, andando indietro nel primo Ottocento di Louis-Léopold Boilly, con il trompe-l'oeil del gattino goloso che, volendo arraffare un'aringa, rompe la stessa tela nella quale è raffigurato. Effetti d'inganno più aggiornati nell'inconfondibile disegno colorato di un retroquadro di **Roy Lichtenstein**; oppure, proiezioni simboliche di altre suggestioni, di altri concetti, simmetrici e complementari, come ad esempio nel doppio **Giulio Paolini** con tre triangoli sovrapposti a formare sagome stellate che paiono alludere alla forma-simbolo dell'antico sodale Zorio. O, ancora, rapporto fronte/retro, dato evidentemente per scontato il taglio fontaniano, come penetrazione nella trasparenza spaziale della bidimensionalità nelle combustioni di **Alberto Burri**, presenti due begli esempi di inizi anni '70, gli stessi dei sicofili di **Carla Accardi**; trasparenza che compete anche al vetro di **Pierre Toby**.

Significativa la presenza di autori del francese *Support/Surface* - **Pierre Buraglio**, **Daniel Deseuse** - laddove sembra sia proprio il fronte a cedere il passo d'autorità percettivo-simbolica al "negativo" del verso, per l'appunto al supporto. C'è poi la denuncia di un malessere, o la semplice dichiarazione di dissenso, nei confronti del "sistema", con la celebre contestazione alla Biennale del 1968, operata da alcuni artisti con il gesto di nascondere di proposito l'opera, a mo' di smaccata dichiarazione di dissenso. Testimonianza vivida di quell'episodio è il **Gastone Novelli** trasformato in quella sorta di falso murales che è *Lutte, échet, nouvelle lutte*. Immane segnali di lavoro fotografico sul tema, si arriva a fondo sala dove, poggiata al muro di cemento, una grossa tela di **Pistoletto**, ancora del '70, frammentata a mo' di doghe, incastona targhette lignee con piccole sentenze: un retro inteso, anche nel titolo, come "lato letterario del quadro".

Si resta in attesa di una promessa pubblicazione che argomenti in modo più esauriente scelte - ed eventuali esclusioni, per esempio di almeno un esemplare sironiano - operate dal Thought Council.

Luigi Abbate

Fondazione Prada

Largo Isarco, 2, Milano
www.fondazioneprada.org

Napoli

Boris Mikhailov, Io non sono io



L'indagine del sé come punto di partenza per conoscere e desiderare il mondo che ci circonda. Tutto su Boris Mikhailov al Madre

Boicottato, intralciato, controllato dal KGB che, perquisendo il suo studio fotografico, distrusse i negativi di più di 3 anni di lavoro, **Boris Mikhailov** (Charkiv, 1938) è una delle figure più complesse della fotografia contemporanea.

La consapevolezza è tra i principali campi di indagine di Mikhailov, ricercata anche attraverso se stesso e l'autoritratto. Mantenendo uno spirito derisorio e sarcastico, l'artista ha pensato che per criticare qualcuno bisogna partire dal proprio io, spinto anche dalla curiosità di osservare ciò che gli avrebbe mostrato la macchina fotografica, una volta puntata su di sé. Il risultato è stato diverso da ciò che si aspettava: non era lui, non quello che credeva di aver fotografato, ciò che osservava era un volto diverso sia da quello conosciuto dalle persone a lui prossime che da quello propagandato dall'ideologia russa. Un intellettuale, non un lavoratore dell'Unione Sovietica ma nemmeno il fotografo da presentare alle mostre e, da qui, si è chiesto: "chi sono io?".

Nasce così la serie *I am not I*, da cui è preso il titolo della personale del Madre, a cura di Andrea Viliani ed Eugenio Viola. Il percorso espositivo, composto da 149 opere, inizia con la serie *By the ground* (1991), con le immagini più dolenti e drammatiche di un'Ucraina non bella, non pulita, non comoda ma che non si ferma. Mikhailov decide di raccontarla dal basso, da dove sta ripartendo, dallo stesso punto di vista dei barboni, dei reietti, di coloro che sono stati abbandonati. Anche la macchina fotografica è posta in basso, in modo che il punto di osservazione sia uguale per tutti. Si prosegue con *Salt Lake* (1986) dove una gioiosa quotidianità da clima balneare si staglia su panorami industriali, restituendo una realtà segreta, tra denuncia di degrado e desiderio di ingenua innocenza. La serie *Football* (2000) è un cortocircuito della rappresentazione del concetto del "familiare". L'artista sostiene che le regole esistono per essere reinterpretate, per questo il protagonista non è il soggetto del ritratto ma tutto ciò che avviene intorno all'idea del soggetto. Il pallone rimane nella sua funzione di gioco ma solo come strumento per raccontare il legame con sua moglie e suo figlio.

Nell'ultima sala, alcuni scatti di *The Wedding* (2005), corpi nudi di anziane coppie nella loro totale naturalezza, ironici, privi di pose artificiali all'interno delle loro abitazioni. Il corpo è stato sempre motivo di grande fascino per Mikhailov, anche perché, per la società sovietica, la nudità era un tabù, non veniva mai mostrata, non esisteva. E proprio con un suo nudo, scattato appositamente per la mostra al Madre, termina il percorso espositivo. L'autoritratto chiude un trittico, ponendosi tra due quadri di **Jusepe de Ribera**, in prestito temporaneo al museo. Qui il fotografo si mostra invecchiato e dolente, prono verso il basso ma con lo sguardo sempre curioso che non ne tradisce la volontà.

Michela Sellitto

Museo D'Arte Contemporanea Donnaregina
Via Settembrini, 79 – 80139, Napoli
www.madrenapoli.it

Roma

CoBrA.

Una grande avanguardia europea 1948-1951



Il rettile che ha liberato l'arte del secondo dopoguerra. Una storia lunga tre anni quella del gruppo CoBrA, raccontata a Palazzo Cipolla

Il gruppo CoBrA, fondato nel 1948 a Parigi dagli artisti **Karel Appel, Constant, Corneille, Asger Jorn, Joseph Noiret e Christian Dotremont**, prende il nome dall'acronimo delle tre città in cui gli stessi principalmente operarono (Copenaghen, Bruxelles ed Amsterdam).

Fondazione Roma Museo, in collaborazione con DIE GALERIE di Francoforte, dedica al gruppo un'ampia retrospettiva nelle sale di Palazzo Cipolla, che include 150 opere tra dipinti, sculture e disegni su carta, in mostra fino ad aprile.

Il movimento, considerato la prima importante avanguardia europea nel secondo dopoguerra, coprirà una breve ma intensa parabola temporale della durata di soli tre anni, lasciando però in eredità agli artisti successivi una sinuosa scia d'ispirazione, seducente quanto le movenze dell'animale con cui il gruppo condivide il nome.

Avanguardia è un termine militare, usato per definire quei soldati che precedono gli altri, addentrandosi in avanscoperta. Così facendo rischiano molto, ma al contempo riescono a sapere prima degli altri cosa c'è oltre il confine del conosciuto. Lo spirito CoBrA incarna esattamente questa definizione.

L'istinto del gesto, l'automatismo della pittura, lo scoppio incontrollato della luce attraverso le pennellate si riconnette all'impulso dei disegni infantili e degli alienati mentali, tracciando una vorticosa curva che ingloba al suo interno anche temi legati al folklore nordico, in uno spiazzante connubio di motivi fatti a pezzi e grondanti colore: pura anarchia cromatica. Un'esplosione primigenia, una spontaneità originaria, scevra da canoni accademici o regole predefinite grida dalle tele esposte stordendo lo spettatore, inglobandolo in una dimensione apparentemente caotica delle forme, nella quale ognuno può leggere il tracciato psichico ed emotivo più affine ai propri impulsi interiori.

La mostra, divisa in quattro sezioni (inquadramento generale, focus sui fondatori del gruppo, disegni su carta e diffusione dello stile CoBrA in Europa anche dopo la chiusura del movimento), è curata da Damiano Fernetti e Francesco Poli. Sono presenti opere di tutti i partecipanti, con un'interessante dedica al nostro connazionale Enrico Baj, che ebbe il merito di ospitare Asger Jorn in quel di Albissola permettendo così la nascita del Movimento Internazionale per un Bauhaus Immaginario in Italia, a cui collaborarono diversi ex CoBrA.

"*After us freedom*", scriveva Constant; manifesto programmatico convincente, in quanto si esce davvero dalla mostra con la sensazione di essersi liberati dai vincoli stringenti delle convenzioni formali per fluttuare nell'energia senza compromessi del puro colore.

Valentina Martinoli

Fondazione Roma Museo, Palazzo Cipolla
Via del Corso 320, Roma
www.mostracobraroma.it

Ferrara

L'arte per l'arte. Il Castello Estense ospita Giovanni Boldini e Filippo de Pisis



Due pilastri della cultura ferrarese all'interno dell'edificio simbolo della città. Per un'esaltazione totale dell'arte (e della storia) locale.

"L'Arte per l'arte" titolo dell'esposizione del Castello Estense di Ferrara, presenta alcuni dei capolavori di **Giovanni Boldini e Filippo de Pisis**, i due pittori che furono protagonisti della scena artistica internazionale tra Otto e Novecento. Non una mostra, in realtà, ma un allestimento semi-temporaneo, che intende riconsegnare al pubblico parte del patrimonio delle Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea rimasto celato in seguito al terremoto del 2012.

L'obiettivo dichiarato espressamente dagli organizzatori e dagli enti curatori è quello di far rivivere i musei nonostante la chiusura della sede che li accoglieva. Da qui l'idea di allestire uno spazio che potrà essere visitato sino alla riapertura di Palazzo Massari dove erano conservate, ora in corso di restauro. Il risultato è un viaggio in un duplice percorso che permette anche di visitare gran parte delle stanze del Castello Estense, come le sale di rappresentanza del piano nobile e i celebri "Camerini del Principe" che sono la sede temporanea dei due percorsi monografici che raccontano la parabola creativa di Boldini e De Pisis.

Il percorso espositivo si apre con dipinti e opere su carta di Giovanni Boldini, una delle figure di spicco del rinnovamento della pittura italiana e internazionale, con qualche capolavoro che consente di mettere in risalto il pittore e il suo ruolo di protagonista della Belle Époque prima nella Firenze macchiaiola e poi nella Parigi degli impressionisti. Come il Ritratto del piccolo Subercaseaux, emblema della maestria boldiniana in materia ritrattistica, *Fuoco d'artificio*, *la Passeggiata al Bois de Boulogne* o *La signora in rosa*.

Nella seconda parte della mostra trova spazio il genio creativo di Filippo de Pisis, nella sua parabola di artista e letterato raccontata grazie alle opere che sono entrate a far parte della raccolta ferrarese soprattutto grazie all'attività della Fondazione Pianori e al generoso lascito di Manlio e Franca Malabotta. Dalle nature morte marine che segnano l'assimilazione della pittura metafisica e la nascita di un linguaggio più personale agli esiti della sua "stenografia pittorica" di cui sono un formidabile esempio le vedute parigine, fino alle penetranti effigi maschili come il *Ritratto di Allegro* fino ai lirici, o i commoventi capolavori della maturità quali *La rosa nella bottiglia* e *Natura morta con calamaio*.

Un ritratto complesso dell'artista che parte dalle testimonianze del periodo giovanile, dense di memorie, sogni e speranze alla vigilia del trasferimento a Parigi, per concentrarsi poi sulle creazioni della maturità. A chiudere il cerchio sono infine le opere dell'ultima stagione in cui la poesia delle immagini si spoglia fino all'essenziale. Per una visita molto coinvolgente che permette di apprezzare al meglio la tradizione artistica e culturale che rappresenta un autentico patrimonio per la città di Ferrara.

Alessio Crisantemi

Castello Estense
Largo Castello, Ferrara
www.castelloestense.it

dejavu

Castelbuono Letizia Battaglia, Qualcosa di Mio



Non solo foto di mafia. La fotografa palermitana presenta una pagina più personale della sua opera, sempre molto attenta alle persone

Solo per vedere questa fotografia varrebbe la pena di andare a vedere la mostra di **Letizia Battaglia** a Castelbuono. È in bianco e nero, un ritratto di una bambina con un pallone in mano stagliata su una porta graffiata, è stato scattato dalla Battaglia nel quartiere La Cala di Palermo nel 1980. La ragazzina ci guarda fiera quasi irritata per la sua messa in posa, tiene in mano il "Supertele", il gioco dei maschi, ha i capelli tagliati corti sopra le spalle, sembrano contrastare il vezzo di una consapevolezza sessuale, così il vestito che la grana della stampa fa sembrare di tela pesante, simile a una tenda calata di recente su un corpo adolescenziale che vive da poco la difficoltà della differenza di genere, insomma una giovane donna, una nuova femmina.

Gli occhi aggrediscono l'obiettivo quasi a sfidare l'ovvia finalità della posa, cerca di annullare il ruolo di soggetto bandendo dall'espressione del volto ogni mellifluo estetismo, siamo infatti davanti a una foto espressionista. Sì, si può dire così di questa inquadratura, anche per la scelta dello sfondo, graffiato e oltraggiato, violato e percorso come il probabile futuro della giovane calciatrice, uno sfondo chiuso e martoriato, vecchio, che proprio nello sguardo della giovane e per contrasto con la freschezza della pelle diventa futuro campo di battaglia della nuova condizione umana, la città, Palermo, i cittadini, i palermitani, la Sicilia, la terra.

La foto ci dice tutto su Letizia Battaglia, politicamente impegnata, femminista, dalle pagine dell'*Ora* di Palermo ha portato avanti lotte e denunce contro il malaffare, raccontando con le sue foto il degrado e la miseria ma piuttosto alla Balzac e non in nome di un verismo inane. Letizia Battaglia seppur nota per le "foto di mafia" scatta con una notevole maestria pittorica per cui la trama smaterializza i contrasti in una materia pulviscolare che, impercettibilmente da alla stampa un cromatismo che muove le superfici con innumerevoli varianti. Anche i drammi più sfacciati, le testimonianze più crude e le più esplicite denunce finiscono per riguardare l'immagine più che il racconto e il reportage, prima di essere delle realtà rivelate queste sue foto di quartieri abbandonati, di famiglie disagiate, nel dramma sottostanno ad un'organizzazione interna come ci ricorda in catalogo Laura Barreca, direttrice del Museo Civico di Castelbuono e co curatore della mostra con Andrea Stabile. Questa organizzazione porta il fotografico nell'iconico e viceversa l'iconico nel fotografico per cui se riconosciamo una matrice formale, un modello, allo stesso tempo non riusciamo a giustificarlo se non al di fuori di quel brano di realtà di cui lo scatto è documento. Così appare alce l'immagine da cui siamo partiti e, guardando meglio, vediamo che la ragazzina tiene in mano un biglietto quasi fosse il muto cartiglio di un presagio.

Marcello Carriero

Museo Civico di Castelbuono
Piazza Castello, Castelbuono
www.museocivico.eu

Rovereto Devalle (1940-2013)



Al MART la prima retrospettiva completa dell'attività artistica di Beppe Devalle raccoglie 75 opere realizzate tra il 1961 e il 2012

Il forte impianto di ricerca che sostiene la mostra del torinese, ma milanese di adozione **Beppe Devalle**, tenta di restituire la figura dell'artista nel suo complesso, con tutte le differenze stilistiche e tecniche che hanno caratterizzato la sua ricerca nel corso dei decenni. Le 75 opere esposte sono divise in nove nuclei, allestiti però in maniera fluida, questi nuclei sono importanti perché aiutano il visitatore a seguire l'evoluzione del linguaggio di Beppe Devalle, conosciuto da sempre come un "ricercatore".

Si parte dalle opere degli esordi, ascrivibili al 1961-1963: in questa sezione si possono osservare gli esperimenti più vicini ad una poetica informale di stampo surrealista, di chiara matrice americana. Presto questi primi esperimenti prendono una via molto più personale, attraverso l'adozione di una nuova tecnica: il *collage*. Sono gli anni della Pop Art e la risposta di Devalle si traduce, in un momentaneo abbandono della pratica pittorica, in favore del prelievo di immagini già esistenti assemblate su grandi fogli bianchi con dello scotch trasparente. In breve tempo, però, torna in Devalle l'esigenza di fare pittura e così questi assemblaggi di carte si traducono, tra il 1965 e il 1968, in pitture di grandi dimensioni.

Di questi stessi anni è anche l'approdo dell'artista alla terza dimensione, con la costruzione di quadri-oggetto-ambienti presentati nella terza sezione della mostra. Si passa così, alla quarta sezione, che accoglie le opere più delicate di tutta la mostra: una serie di fotomontaggi di immagini prelevate dai giornali *glamour* combinate ad esercizi grafici di grande maestria. Si giunge poi ad una seconda fase – 1977-1983 – in cui Devalle prosegue con la tecnica del fotomontaggio, ma smette di utilizzare immagini già pronte, preferendo invece ricorrere a fotografie prodotte da lui. Devalle nel 1984 fa ritorno al disegno. I formati di questa fase sono enormi, come nel caso dell'opera *Le Corbusier* (1988), lunga quasi 3 metri, e la maestria del pittore sta proprio nella capacità di mantenere una coerenza in prospettive scorciate su così vaste superfici. Le conseguenze di questa ricerca sono presenti nella settima sezione della mostra, dedicata ai grandi formati degli anni Novanta. Qui la pittura si affianca al pastello ma, la maggior novità, è rappresentata dal nuovo linguaggio, di sapore espressionista, adottato da Devalle nel ritorno alla figura umana, che viene deformata e quasi violentata. È solo nella fase successiva, 2002-2008, che il pittore fa ritorno con più serenità al ritratto, riprendendo anche un'altra peculiarità del suo passato: la scelta di portare personaggi del *jet set* all'interno delle sue opere, personaggi non più presenti in forma di fotomontaggio, ma dipinti.

La mostra si chiude con un'ultima sezione di opere inedite: i pastelli realizzati tra il 2009 e il 2012. Il pastello rappresentava infatti certamente un pigmento cui lui più volte si era ri-volto in passato, ma mai, come in questi ultimi lavori, su tele di formati così grandi.

Giorgia Gastaldon

MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Rovereto
Corso Bettini 43, Rovereto
www.mart.trento.it

Triggiano Francesco Arena, 27.528/Martina



Due interventi in una Chiesa del paese in provincia di Bari. Per un'idea di arte contemporanea che riesca a parlare con la gente

La tenerezza si sviluppa tra 27.528 nomi e nel frammento di un affresco. **Francesco Arena** dedica il suo presepe contemporaneo nella Chiesa Santa Maria Veterana di Triggiano ai cittadini del piccolo centro della provincia pugliese. Non rinuncia alle sue ossessioni numeriche ma le proietta all'interno dell'intera comunità divisa per nuclei familiari, con i nomi dei 27.528 abitanti evocati tra i resti dell'antica chiesa ipogea su cui è stata costruita quella moderna. Un luogo fatto di cunicoli, volte a botte, naturalmente carico di memorie e di pietra. In questo labirinto sotterraneo Arena abbandona i riferimenti al passato e sceglie di concentrarsi sul presente, su tutte le famiglie – tradizionali e non – che risiedono nella cittadina barese. Il suo "presepe vivente" si lega alla possibilità di ogni abitante di essere lì, in quel luogo, e apre uno spazio alla rilevanza delle singole persone dentro un sistema sociale, che abitualmente nasconde e cancella le storie individuali. I nomi, letti per un'ora nel silenzio del sottosuolo, si liberano dalle costrizioni dell'anagrafe numerica e attivano un processo di relazioni che danno il senso delle vite, delle famiglie e della comunità.

Il secondo intervento è quello della ricollocazione di un piccolo brandello d'affresco proveniente dalle antiche decorazioni con il volto dipinto di un Gesù giovinetto. Arena lo ha chiuso dentro una bacheca posta all'altezza di Martina, una ragazzina undicenne di Triggiano. Il suo nome ha dato il titolo alla definitiva sistemazione del frammento e idealmente rappresenta tutti i bambini del paese. E così Cristo, guardato negli occhi dai bambini, potrà rimanere in permanenza (e per sua fortuna) sempre bambino mentre i visitatori adulti, costretti a piegarsi per ammirare il reperto murario, compiono un inconsapevole atto devozionale.

Gli interventi di Arena sono stati realizzati all'interno del progetto *Il Sacro incontra l'Arte*, promosso dall'Archeoclub d'Italia di Triggiano "Nicolò De Filippis", che da tredici anni commissiona la realizzazione di un'opera ispirata alla Natività per la Chiesa Matrice. L'iniziativa è dedicata ad artisti italiani con uno sguardo particolare per quelli pugliesi. Nel corso delle precedenti edizioni sono intervenuti: Riccardo Dalisi, Piero Di Terlizzi, Lino Sivilli, Paolo Laudisa, Tarshito, Jolanda Spagno, Michele Zaza, Bianco-Valente, Franco Dellerba, Marinella Senatore e Raffaele Fiorella.

Marinilde Giannandrea

Chiesa Santa Maria Veterana,
Via Carroccio, 76, 70019 Triggiano (BA)

Pesaro

Illuminati, Immagini dalla letteratura: Bellini, Dalí e i contemporanei



A Pesaro una mostra analizza le diverse interpretazioni che gli artisti hanno dato alle grandi opere letterarie. Senza dimenticare il contemporaneo

Illuminati o illuminati? Questo è lo spirito con il quale si intraprende il percorso iconografico e letterario della mostra inaugurata a Pesaro lo scorso 19 dicembre. Un'esposizione itinerante, che permette di riscoprire i luoghi al centro del cuore culturale della città: a partire dai Musei Civici di Palazzo Mosca, passando per la Casa del maestro Rossini, sino al suggestivo Scalone barocco, progettato dal Vanvitelli. Tre sedi in cui seguire il doppio filo rosso ideato da Marcello Smarrelli: da un lato il racconto della *Comedia* di Dante, che si dipana progressivamente con le sue tre cantiche nei diversi luoghi espositivi, dall'altro le incisioni di **Salvador Dalí** che dialogano, a stretto contatto, con le terzine dantesche. Una profonda interpretazione, sulla base delle teorie psicanalitiche freudiane, da parte dell'artista spagnolo che, indagando gli eterni personaggi della *Commedia*, è capace di mettere in luce e far riflettere sui vizi e le virtù dell'uomo contemporaneo.

Una mostra che si prefigge, dunque, di riportare in auge il principio ovidiano dell'*Ut pictura poësis*, prendendo in analisi lo stretto rapporto d'imitazione intercorso tra letteratura ed arti visive, nel corso dei secoli. Rapporto che non si risolve mai in una mera emulazione bensì in una vera e propria rielaborazione personale, frutto della vicenda autobiografica dell'artista e del suo tempo.

A partire da questo tema centrale, la riflessione si estende alle opere appartenenti alle collezioni permanenti della città: la predella con il celebre episodio di *San Giorgio che uccide il drago* del **Bellini** in dialogo con la *Legenda Aurea* di **Jacopo da Varagine**, le caratteristiche maioliche della tradizione pesarese a confronto con brani tratti dall'Antico Testamento e dalle stesse *Metamorfosi* di Ovidio. Il tutto messo in relazione con le più fini espressioni artistiche del contemporaneo: una nuova chiave di lettura, proposta dalla nascente Fondazione Pesaro Cultura, con l'obiettivo di diffondere e sensibilizzare la conoscenza del patrimonio. Dall'esperimento di videoarte proposto da **Rä di Martino**, ispirato al racconto *The Swimmer* (1961) di John Cheever, alle pietre incise di **Francesco Arena**, artistica traduzione dal linguaggio morse delle ultime due *Lettere dal Carcere* di Gramsci, sino agli esperimenti sonori proposti da **Francesca Grilli**. Proprio nell'installazione della Grilli si raggiunge una piena sinergia tra fruitore ed opera d'arte: nel salire la rampa del Vanvitelli, che porta metaforicamente al Paradiso, l'artista invita ad interagire con un giradischi per imprimere un sempre nuovo e caotico movimento sonoro all'ascesa verso l'ignoto.

Solo a conclusione del percorso è possibile quindi dare una risposta all'interrogativo con il quale si era partiti: un'esposizione che tratta di artisti illuminati da testi scritti, della tradizione occidentale ed orientale, permette al fruitore, a sua volta, di sentirsi illuminato, ed essere dunque in grado di fornire una rinnovata riflessione ed interpretazione della realtà che lo circonda.

Matteo Procaccini

Pesaro - Musei Civici

Casa Rossini, Scalone Vanvitelliano
www.pesaromusei.it

Roma

AZ Arturo Zavattini fotografo, Viaggi e Cinema 1950-1960



Meno conosciuto del padre Cesare, ma non meno talentuoso. Arturo Zavattini nei suoi scatti racconta tutta l'Italia prima del boom

Incredibile come riesca a risultare d'attualità il viaggio proposto dal Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, tra gli anni '50 e '60 del secolo scorso. Curata da Francesco Faeta e Giacomo Daniele Fragapane, la mostra "AZ - Arturo Zavattini fotografo. Viaggi e cinema 1950-1960", risponde ad una richiesta di riflessione che questi anni di crisi portano inevitabilmente con sé e che trova una straordinaria eco in altre esposizioni di grande successo, ospitate in città. Un certo concetto di "rovina", memoria sconosciuta del passato e oscuro presagio del futuro, si apprezza entrando all'interno dell'esposizione direttamente nello scenario della Lucania degli anni cinquanta, ritratta dal fotografo **Arturo Zavattini** (Luzzara, 1930) in occasione della spedizione etnografica di Ernesto de Martino in quei luoghi. Si prosegue poi in giro per un mondo vicino ma lontano nel tempo, fatto delle nostre grandi città, come Roma e Napoli, ma anche della Thailandia e di Cuba. Immagini che hanno accompagnato il lavoro del fotografo in ambito cinematografico, eredità del famoso padre Cesare Zavattini. *Viaggi e cinema* è la doppia faccia di un tempo che fu, un attimo prima del boom economico e lontano dalla globalizzazione delle merci e della cultura, con una quotidianità fatta di anziani e bambini per strada ma anche di Fellini e De Sica distesi sull'erba a divertirsi e a contaminare di visionaria creatività un'aria sgombra di onde e connessioni digitali. Seducente la sezione della mostra dedicata al rapporto del fotografo con i divi del cinema, colti in pose iconiche durante le pause dalla ripresa. Inedite le fotografie di Ernesto "Che" Guevara, incontrato quasi per caso, testimonianza di un tempo caratterizzato da un flusso vitale che solo il fermo immagine di un talento così sensibile, è in grado di cogliere e rendere sempre ed eternamente giovane.

Mariangela Capozzi

Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari

Piazza Guglielmo Marconi, 8 Roma
www.idea.mat.beniculturali.it

Torino

Adrián Villar Rojas, Rinascimento



La prima personale dell'artista argentino in Italia parla molto del nostro Paese. Adattandosi e mutando con esso

Il codice utilizzato da **Adrián Villar Rojas** è altisonante: "Rinascimento".

L'artista argentino interpreta una gloriosa stagione dell'arte attraverso rimandi e personali punti di contatto. Con quest'ultima monumentale installazione, presso la fondazione Sandretto Re Rebaudengo, ricrea un panorama antidiluviano, rappresenta un paesaggio remoto dove ogni forma di vita è in uno stato di decomposizione già avviato, lasciando alla polvere ogni giustificazione.

Novantotto pezzi provenienti da un deposito della Turchia: rocce, legni fossili, scarti di calchi, appositamente scelti dall'artista e trasportati sin qui da almeno nove tir. Questi sono le basi per le sue composizioni biologiche, sono crepacci e fessure dove albergano nature dimenticate. Ortaggi e strumenti da lavoro: verze, zucche divorate dalle muffe, melograni impazziti da gioielli, accette ricoperte di ruggine; e poi, coralli, uccelli, pesci, farfalle e le immancabili scarpe. La natura dell'effimero si scaglia nella sciagurata morsa di ciò che rimane sulla superficie terrestre. Le scarpe, elemento ricorrente, tracciano la sua dimensione itinerante, l'abbandono di uno spazio per la riconquista di uno immateriale, da ricostruire di volta in volta, in un contesto diverso. Difatti, l'ambiente ospitante, seppur stravolto, diventa un piano di lavoro fondamentale per un artista che si definisce un nomade stanziale. Difficile trovare un punto di riferimento in questa zona sciagurata, in questa terra emersa da un oceano, tuttavia, sono molteplici le analogie e i punti di contatto con il *modus operandi* di alcuni artisti rinascimentali, ed in particolare Michelangelo. La sua predilezione per la scultura lo porta a produrre opere gigantesche come gli enormi corpi michelangioli; lo stravolgimento degli ambienti è tipico di una pittura rinascimentale che lavora sullo spazio, così come la potenza espressiva delle immagini. Non ultimo lo stupore. Principio cardine della pittura manierista è la condizione presente in tutte le opere dell'artista. Con il suo intervento, lo spettatore inizia un viaggio apocalittico dai toni antichissimi, percependo la stessa meraviglia che potrebbe percepire d'innanzi all'ossessione anatomica di Michelangelo.

La sua forza sta non nel rincorrere l'estetica idealizzata del Rinascimento, ma nel dar valore alla bellezza desolata antecedente la rinascita.

Il suo lavoro si basa poi su elementi puri: luce e tempo.

L'opera viene illuminata dalla luce naturale, la luce di gennaio, fioca, filtrata dalla nebbia esterna, nella maniera più naturale possibile, e solo due fari da sinistra verso destra bagnano di luce parte dello spazio. La temperatura è fredda. L'artista ha voluto che l'installazione rispecchiasse tutte le caratteristiche climatiche del luogo in cui è ospitata, senza alcuna modifica, neanche minima. Ed è per questo che per Adrián Villar Rojas il mondo non sarà mai un artificio. Quest'operazione artistica, sicuramente potrà essere annoverata tra le più importanti degli ultimi mesi, se non tra le più imponenti.

Rino Terracciano

Fondazione Sandretto Re Rebaudengo

Via Modane 16 - 10141 Torino
www.fsrr.org

IL SINGOLARE CASO DEL PICTOR OPTIMUS

UNA MOSTRA A FERRARA FA RIFLETTERE SULL'EREDITÀ DELLA PITTURA
METAFISICA ATTRAVERSO UN FORTUNATO CORPO DI OPERE DI GIORGIO DE CHIRICO.

di Flavio de Marco

Con il passare degli anni il Palazzo dei Diamanti di Ferrara si conferma un luogo in cui un'esposizione è sempre il precipitato di una volontà precisa che genera scoperte e riflessioni. Questa peculiarità deriva da un'attenta messa a fuoco del programma espositivo, sempre concentrato su tematiche specifiche (quelle che la maggior parte delle grandi esposizioni ignorano) e sulle scelte dei curatori come personalità critiche, come puntualmente si evince dalla ricchezza filologica e concettuale dei cataloghi.

La recente esposizione *De Chirico a Ferrara. Metafisica e Avanguardie* raccoglie un miracoloso corpo di opere di Giorgio de Chirico, appartenenti al suo soggiorno ferrarese con il fratello Alberto Savinio negli anni della prima guerra mondiale, a cui fanno sponda ricerche italiane parallele della Pittura metafisica, alternate ad esperienze delle avanguardie internazionali in parte ispirate da questa corrente.

Durante la visita della mostra mi è subito chiaro come le opere del soggiorno ferrarese di De Chirico, dipinte tra il giugno del 1915 e il dicembre del 1918, rappresentano il vertice della produzione di questo artista. Questa chiarezza scaturisce proprio dalla relazione con le avanguardie, che miravano negli stessi anni ad una nuova rappresentazione dello spazio e del tempo, e da cui gli "interni metafisici" di De Chirico si separano come qualcosa di unico, nei termini di una nuova complessità spaziale raggiunta con un felice anacronismo plastico-prospettico.

In questi dipinti, che per certi versi richiamano i giochi prospettici degli interni olandesi del '600, trattati però con la tavolozza scura dei romantici (Böcklin soprattutto), il disegno ritorna dominante per una concezione dello spazio a più dimensioni, in cui l'articolazione dei piani, che si serve spesso del dispositivo del quadro nel quadro, è data dal continuo rovesciamento dei principi albertiani del quadro come finestra sul mondo. Interno ed esterno, spettatore e oggetto, figura e sfondo, specchio e finestra, sono tutti parametri che fanno del tema dipinto (l'immagine dell'immagine o l'iper-immagine come accumulo) una scatola geometrica rotta in più punti di fuga, un enigma spaziale senza soluzione logica. Per questo specifico corpo di opere, con l'aggiunta forse di qualcun'altra del periodo torinese e parigino, l'opera di De Chirico è una nuova visione del reale, qui inteso come apertura su una realtà ulteriore

attraverso la decifrazione di un enigma sempre latente nella percezione oggettiva del mondo.

Ma proprio in virtù di questa serie eccezionale, il resto della sua produzione metafisica, quella precedente delle piazze e quella successiva dei grandi manichini (tutta ambientata in esterno), mi appare una sorta di teatro della nostalgia e della malinconia risolto attraverso una concezione letterale del quadro di matrice simbolista, che per quanto possa presentare una novità sul piano tematico, non giustifica la volontà dell'artista di ignorare i precedenti sviluppi del linguaggio (da Courbet a Matisse). Considerando che in pittura il motivo non ha in fondo alcun valore, se non in virtù del segno che possa reinvertarlo come altro dal reale, gli "esterni" di De Chirico mancano questo segno, non avendo la complessità spaziale degli "interni" in grado di assorbire l'anacronismo tecnico (ombre nere in luogo di ombre colorate, chiaro-scuro in luogo di una plasticità di rapporti tonali, ecc...). Il risultato sono illustrazioni intelligenti e azzardate sul piano iconografico, ma infelici sul piano pittorico, nel senso di una rappresentazione arenata sui simboli e non sviluppata sui segni, in un momento storico in cui la funzione della pittura, dopo gli sviluppi della fotografia, era sostanzialmente cambiata, e soltanto attraverso una nuova funzione del segno pittorico (non più al servizio di una rappresentazione mimetica, ma realtà significante esso stesso nella sua presenza materiale) questo linguaggio poteva trovare una nuova forza.

La mostra difatti dialoga anche con esperienze conseguenti e parallele alla Pittura metafisica, alcune ascrivibili al suo erede più diretto, il Surrealismo, che, fatte pochissime eccezioni (come Ernst e Magritte), si fonderà su una rigidità processuale non meno pericolosa, per quanto inversa, rovesciando l'approccio intellettuale al quadro metafisico (ancorato ad un disegno rigoroso e una stesura controllata del colore), in un altro di natura irrazionale basato sul libero automatismo del processo esecutivo.

Dopo gli anni ferraresi la Pittura metafisica convergerà nella rivista *Valori Plastici* diretta da Mario Broglio, dichiaratamente anti-avanguardista e anelante ad una figurazione di matrice classicista, ignorando forse che ogni nuova classicità è possibile soltanto alla luce delle trasformazioni storiche che i segni subiscono nello sviluppo del linguaggio,

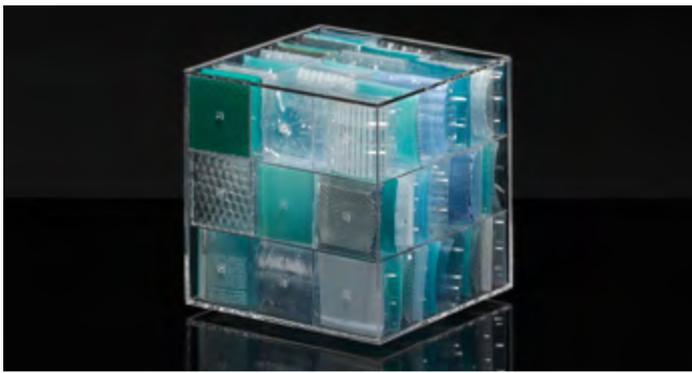
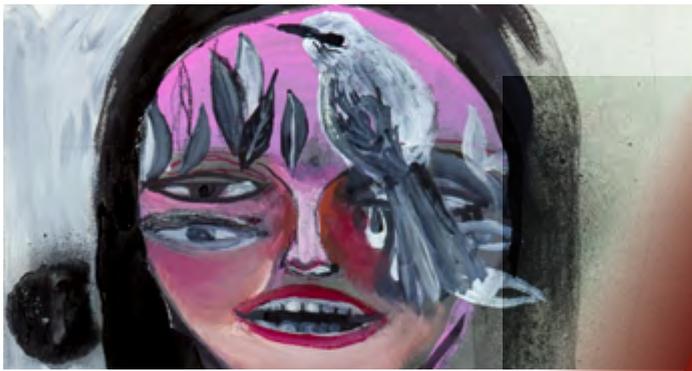
come indica in mostra la *Natura morta* dipinta da Morandi nel 1916, che a distanza di cento anni esatti, mantiene intatto il suo enigma, in virtù di un mistero che si annida nell'evidenza del reale.



Giorgio De Chirico, *Interno metafisico (con grande officina)*, 1916, olio su tela, cm. 96,3x73,8. Staatsgalerie Stoccarda



Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1916, olio su tela, cm. 65,5x55,5, collezione privata



**PROROGATA AL
15 FEBBRAIO
2016**

al 10 gennaio

SESTRI LEVANTE (GE)

6 VISIONI

a cura di Ivan Quaroni

**Argiolas - Monzo - Pasqualoni
Rastelli - Santucci - Zanardi**

Artisti permanenti in Galleria:

*Adami, Argiolas, Asveri, Aubertin, Baj,
Biggi, Bonalumi, Dova, Gorni, Monzo,
Nido, Nitsch, G. Pomodoro, Pinelli, Rotella,
Scanavino, Simeti, Sironi, Sturla, Turcato.*

10.00/13.00
16.30/19.30
chiuso il lunedì

Vico Marina di Ponente, 1
Via XXV Aprile, 94
Sestri Levante GE

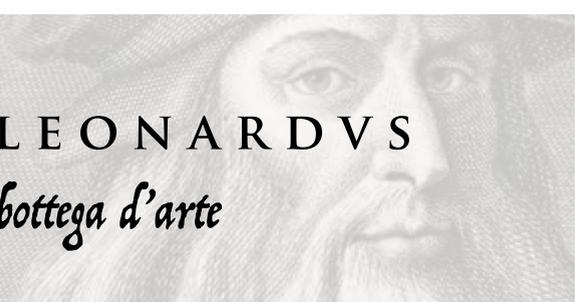
9.30/12.30
15.30/19.30
chiuso il lunedì

Vicolo Fosse Castello, 1
Desenzano del Garda BS

www.leonardvs.it



LEONARDVS
bottega d'arte



11.12
.2015 / 30.04
.2016

MAXXI

MUSEO NAZIONALE
DELLE ARTI
DEL XXI SECOLO

ISTANBUL. PASSIONE, GIOIA, FURORE

BCV associati

Halil Altindere, Wonderland
Courtesy of the artist and Pilot Gallery

AL MAXXI UN GRANDE PROGETTO SULLA SCENA CREATIVA DI ISTANBUL

MAXXI MUSEO NAZIONALE DELLE ARTI DEL XXI SECOLO - VIA GUIDO RENI 4A, ROMA

FONDAZIONEMAXXI.IT

Seguici su / Follow us



Scarica l'applicazione del MAXXI
Download the free MAXXI App

soci
founding members



con il sostegno di
supported by



partner
MAXXI Architettura



con il supporto di
supported by



con il patrocinio di
with the patronage of



media partner

