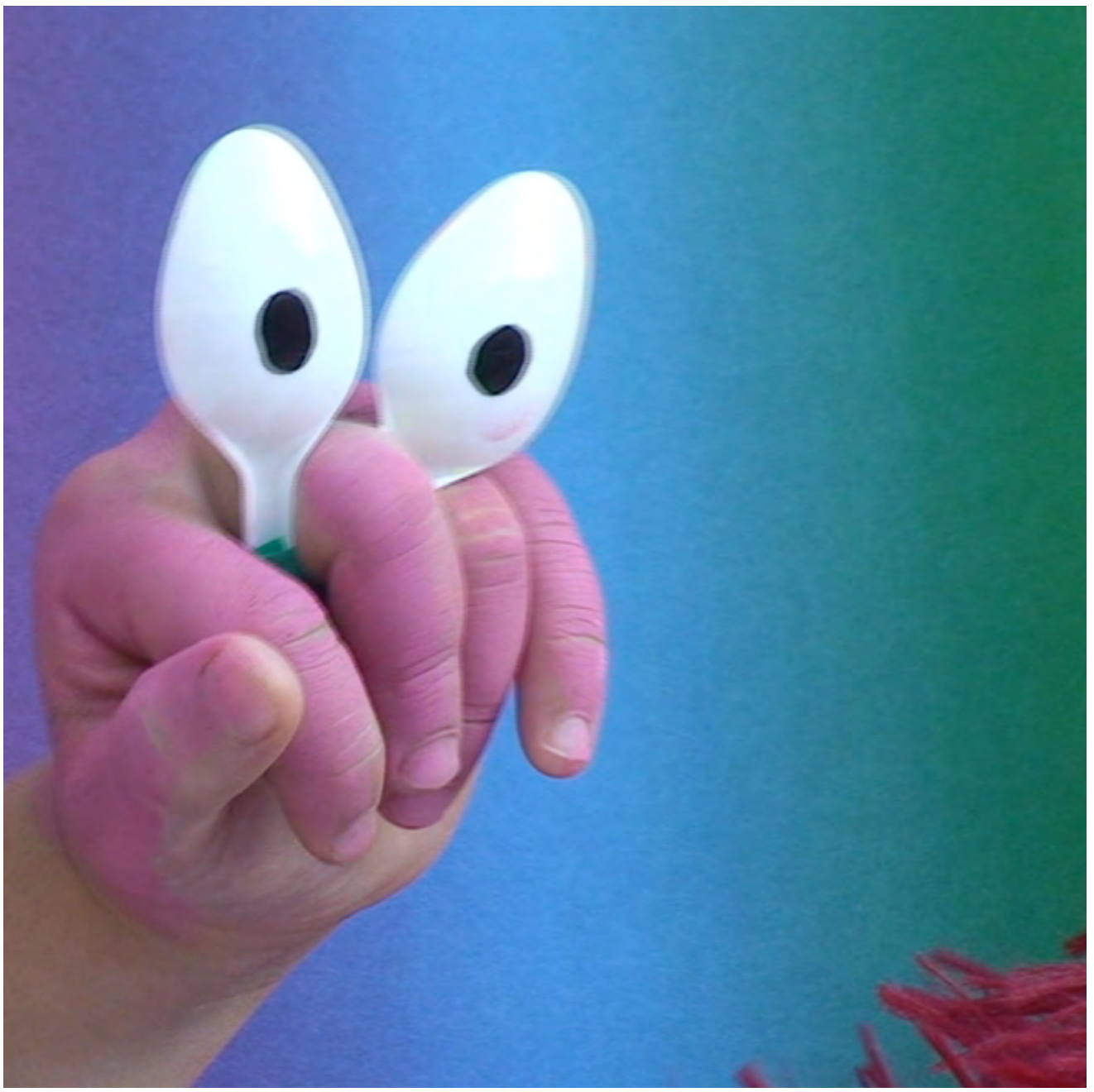
exibart 96



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 SEDICESIMO

NUMERO NOVANTASEI
GENNAIO/MARZO
DUEMILADICIASSETTE

WWW.EXIBART.COM

BienalSur. C'è proprio bisogno di una nuova Biennale? Ma quella che dovrebbe aprire a Buens Aires a fine 2017 si preannuncia molto atipica. Preceduta da incontri tra artisti e momenti di riflessione. Mettendo in secondo piano le opere e puntando sul pensiero dell'arte

Il Sudan visto da Oriente. Scoprite con noi un mondo poco esotico e molto denso, che ha continui scambi con l'Ovest e l'Est. Oggi celebrato dalla Sharjah Art Foundation

Baruch for ever. 93 anni, attivo, lucido, ironico, per niente compreso nel ruolo di star. Ritratto a tutto tondo di Gianfranco Baruchello

Tra realtà e finzione. È il crinale su cui si colloca la mostra d'arte contemporanea. Dove anche la curatela si piega a logiche che penalizzano l'opera. Ecco uno spunto per riflettere su una questione molto attuale

Lunga vita a Fountain! L'opera d'arte più controversa del Novecento compie un secolo. Ma non finisce il mĭstero che ne avvolge la nascita. E che vi raccontiamo per intero

Collezionismo. Vi portiamo in un bunker, a Berlino. Dove è collocata una delle più avvincenti collezioni del mondo. Messa in piedi non per essere guardata, ma vissuta

ONCE UPON TOMORROW

July 07th 2016 - Rome - Trevi Fountain - Haute Couture Show

FENDI.COM

FENDI

FONDAZIONE GOLINELLI

FONDAZIONE GOLINELLI
partecipa ad ARTE FIERA 2017
e ad ART CITY BOLOGNA
dal 27 al 30 gennaio

Quartiere Fieristico
Padiglione 25
Viale della Fiera, 20

Installazione di nuove opere di Luca Trevisani

Opificio Golinelli
Via Paolo Nanni Costa, 14

Opere dalla collezione Golinelli con focus su Abdoulaye Konatè

In occasione della kermesse
Fondazione Golinelli
presenta

CENTRO ARTI E SCIENZE GOLINELLI

inaugurazione giugno 2017

Mostra di arte e scienza
4 ottobre 2017
28 gennaio 2018

IMPREVEDIBILE

Essere pronti per il futuro senza sapere come sarà

www.fondazionegolinelli.it

EDITORIALE

di **Adriana Polveroni**

“Tutti ad un certo punto hanno scoperto il passato”, afferma Gianfranco Baruchello nella bella intervista che trovate in questo numero di Exibart.
Strana cosa, questa scoperta del passato, che sembra andare in controtendenza con la spinta in avanti che caratterizza l’arte, e la modernità soprattutto (o quel che rimane di questa), come tensione verso il nuovo, l’inedito, il non visto.
Vero è che la post modernità, in cui viviamo da diverso tempo, ce la immaginiamo come un filo che si srotola avanti e indietro, orizzontalmente, senza investire in termini valoriali nel nuovo, ma mettendo sullo stesso piano, in un’operazione continua di montaggio e assemblaggio, il nuovo con il vecchio.
Ma il Grande Baruch, dall’alto dei sui 93 anni, ha ragione: “Tutti ad un certo punto hanno scoperto il passato”. E il passato, soprattutto di recente, è diventato un valore, oltre che un approdo sicuro in momenti di turbolenza economica e incertezze che lambiscono anche il mercato dell’arte.
Il vecchio tira fortissimo. E oggi non c’è galleria che si rispetti, italiana, o straniera, che pur imbracciando il vessillo militante della ricerca e il sostegno ai giovani artisti, non sforni il suo “grande vecchio” (meglio ancora se si tratta di una “grande vecchia”, più ossessiva e quindi più attraente). Il vecchio tira e vende. E questo è un dato, come dire, quasi di cronaca.
Più interessante, perché va al di là del mercato e perché ci da lo spunto per riflettere, è quella riscoperta del passato che oggi (specie in Italia, ma non solo) premia gli anni Settanta.
Checché se ne dica, quel decennio è stato un periodo cupo della storia italiana: il terrorismo, gli anni di piombo, il clima poliziesco che si respirava e che, chi in quegli anni era almeno ragazzo, come la sottoscritta, si ricorda bene. Ma quel decennio è ricordato anche come una specie di età dell’oro dell’Italia e della nostra vita. Il Craxismo, con le sue degenerazioni politiche, non era ancora nato, tanto meno il berlusconismo. L’Italia era in bianco e nero, nei tg si parlava dei morti ammazzati dalle Brigate Rosse, ma si era più felici. Nei cineclub si proiettavano i capolavori di Antonioni, Visconti, De Sica, Rosi, Scola, mentre negli scantinati romani recitavano giganti come Carmelo Bene, Dario Fo e Memè Perlini. L’arte, la cultura italiana, erano più autentiche e molto più rispettate sulla scena internazionale. Il mercato dell’arte quasi non esisteva. Non bisognava andare a Londra, New York o Parigi, perché le stesse cose che accadevano lì erano anche da noi, in scenari unici al mondo. I galleristi non potevano vendere performance o azioni realizzate dagli artisti contro qualunque forma di mercato. Le stesse che, a partire dal Duemila, vengono vendute a tanti zeri.
A questa presunta età dell’oro guardano soprattutto i giovani artisti. I vecchi, non a caso, molto meno. Lo racconta bene la Quadriennale di Roma ma, prima di questa, decine di mostre dove gli anni Settanta sono celebrati come una temperie storica e culturale da contrapporre alla società liquida di oggi. I giovani non sanno che, alla loro età o molto, molto più giovani, bastava girare su una R4 (mitica auto Renault! Ce l’aveva il mio fidanzatino, rossa, come quella in cui purtroppo fu ritrovato il cadavere di Aldo Moro nel 1978) per essere fermati, scaraventati contro un muro o con le mani poggiate sull’auto e perquisiti come criminali. Invece accadeva esattamente questo, e c’era poco da stare allegri.
Che cos’è allora che si rimpiange di quegli anni? Me lo sono chiesto varie volte e ne ho parlato con vari amici. Una sorta di genuinità, una semplicità al limite del pauperismo (Pasolini docet), una più giusta misura con le cose, un mondo che non era governato da un capitalismo brutalmente finanziarizzato, dove non si era merci, né gli individui, né le opere d’arte, anche se non era chiarissimo cosa si fosse e cosa si mirasse ad essere, oltre le ideologie. Soprattutto, si rimpiange una possibilità di stare insieme, comunicare, condividere. Esserci.
Comunicazione, condivisione sono oggi parole abusate, e moto, molto svuotate. Si condividono foto, post, ma raramente esperienze. Tantomeno pensiero. Si condividono dati che nessuno mai potrà utilizzare per intero e quindi neanche condividere sul serio. Viviamo in un eterno presente che distingue poco in termini di valori. Viviamo soprattutto agganciati a delle protesi che spesso decidono per noi e che sanno tutti di noi (a proposito dei big data ininterrogabili), ma qui si rischia facilmente di scadere nella banalità e quindi mi taccio. Non mi sono mai piaciuti i passatisti, e alla fine neanche i nostalgici.
Vorrei però provare ad esplorare un altro aspetto, che riguarda più da vicino l’arte. Dopo gli anni Settanta dell’Italia si è saputo molto poco. L’arte Povera si giova tuttora di un’onda lunga che, per quanto almeno in parte giustificata dalla qualità del movimento, ha però fatto piazza pulita di tutto il resto. E in parte continua a farla, come si è visto nel 2012 quando ci sono state le celebrazioni per i 35 anni del movimento e non c’è stato museo italiano che non sia stato militarmente occupato da una mostra di Arte Povera. Dopo di lei, il diluvio, pare si volesse dire. Che neanche la ventata della Transvanguardia è riuscita a rischiarare.
Dunque, occuparsi di anni Settanta nell’arte italiana significa anche riscoprire un mondo che si è teso a cancellare, come se oltre l’Arte Povera, in Italia non fosse mai esistito niente. E quindi riescono fuori artisti validissimi e diversissimi – Ugo La Pietra, Paolo Icaro (che pure dell’Arte Povera ha condiviso gli inizi), Gianni Pettena, Carlo Verna, lo stesso Baruchello e alcuni altri - che in quegli anni sono rimasti schiacciati dall’insostenibile leggerezza dell’Arte Povera. E questo ha un senso. I giovani che guardano agli anni Settanta un po’ meno. Non sarebbe l’ora che guardassero al proprio tempo? Il presente è ora, per quanto poco invitante.

ART OUR-O il MUST

a Firenze
14-19 marzo 2017

Interior, Percorso in Città
a Tavola, nel Parco
i Focus, i Kids e il gAt
MISA Ipotesi Dinamica
Saper Vedere
Libro d'Artista

con ARTOUR-O il MUST a:

Borgo Ognissanti
Pia Casa Montedomini
Villa Le Rondini

il Percorso continua

Accademia delle Arti del Disegno, Accademia d'Arte, V. Arciconfraternita della Misericordia di Fi, Catena Concerto Hotel, Loggia del Bigallo, Fani Gioielli, Penko Bottega Orafa, Istituto Prosperius, Archivio Luciano Caruso, Officina Profumo Farmaceutica, Consolato di Francia, Farmacia San Giorgio

ARTOUR-O, insieme a tutti gli amanti del mondo dell'arte, intende raccogliere il messaggio della grande ed illuminata Committenza del passato che ha reso uniche le nostre Città d'Arte.

MUSEo Temporaneo

Firenze Barcellona Genova Beijing Roma Hangzhou Shanghai Yiwu Montecarlo Londra Mérida Praga

Ellequadro Documenti A.C. Archivio Internazionale Arte Contemporanea
Palazzo Ducale | Piazza Matteotti, 6 | Loggiato Primo Piano | 16123 Genova
t.+390105536953 | f.+390105302922 | www.ellequadro.com
team@ellequadro.com | press@ellequadro.com | Follow us on:
ArtouroMUseoTemporaneo @Ellequadro_info

A cura di Alberto Salvadori e Rischa Paterlini
Direzione artistica di Edoardo Bonaspetti

Triennale di Milano
Viale Alemagna 6
20121 Milano
T. +39 02 724341

www.triennale.org
Twitter: LaTriennale
Facebook: LaTriennale
#LaTriennale

#collezionegiuseppeiannaccone
collezionegiuseppeiannaccone.it

COLLEZIONE GIUSEPPE IANNACCONE

ITALIA 1920–1945
UNA NUOVA FIGURAZIONE E IL RACCONTO DEL SÉ
TRIENNALE DI MILANO
01.02–19.03.2017

Ingresso gratuito
mar–dom: 10.30–20.30
lun chiuso

Sotto il patrocinio di

Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo
Regione Lombardia
Comune di Milano

Con il supporto di

Camera di Commercio Milano
Fondazione Credito Bergamasco
Lamborghini Milano

Sponsor

AXA ART
redefining / art insurance
Cassina
OPEN CARE

Catalogo

SKIRA

Media partner

Artshell
marie claire Maison

Allestimento a cura di

oblo architetti

Si ringrazia

Tenuta Sarno 1860

speednews

UNO STRUMENTO DI GARANZIA PER L'ACCESSO AL CREDITO PER LE IMPRESE CREATIVE E CULTURALI, IN EUROPA. NE PARLIAMO CON BRUNO ZAMBARDINO

Il Cultural and Creative Sectors Guarantee Facility è uno strumento di garanzia dedicato alle imprese che operano nel campo della produzione di beni e servizi culturali, nella valorizzazione del patrimonio artistico e nell'organizzazione di eventi culturali in Europa, e che rientra nel programma “Europa Creativa”. Che significa? Che questo “strumento di garanzia” per i settori culturali e creativi - messi a disposizione dalla Commissione europea, appunto – ha iniziato ad essere attivo alla fine dello scorso anno, e prevede novità rilevanti; sia per quanto concerne l’importo economico messo a disposizione che – se esaurito – permetterebbe il ricorso ai fondi EFSI per anticipare i ratei annuali, sia per il metodo, che mira a rendere la proprietà intellettuale un asset sempre più misurabile e a rendere più solidi i settori oggetto della disposizione. Obiettivo finale? Il pieno utilizzo del potenziale di un settore che, nell’intero continente, riunisce tre milioni di imprese e impiega 12 milioni di persone, corrispondenti al 7,5 per cento della forza lavoro, generando 509 milioni di euro, il 5,3 per cento del PIL della UE. Ne abbiamo parlato con Bruno Zambardino, Direttore Osservatorio media I-Com, in occasione del convegno "Carmina Non Dant Panem?"

Cos’è lo strumento di garanzia e come funziona?

«Lo Strumento di garanzia è stato ideato con lo scopo di facilitare l’accesso ai finanziamenti per micro, piccole e medie organizzazioni dei settori culturale e creativo e per accrescere la capacità degli intermediari finanziari di misurare i rischi connessi con l’attività e i progetti delle organizzazioni del settore, anche prevedendo assistenza tecnica. La dotazione finanziaria dello strumento è pari a 121 milioni di euro per il periodo 2014-2020. Secondo le stime della Commissione, lo strumento potrebbe mobilitare 600 milioni di euro».

Da chi sarà gestito?

«Dal Fondo Europeo per gli Investimenti (FEI) cui spetterà il compito di individuare gli intermediari finanziari che interagiranno con le imprese interessate ad accedere al credito. Dal 30 settembre scorso, il FEI sta raccogliendo le adesioni al bando, aperto a tutte le istituzioni finanziarie interessate a rivolgersi ai settori culturale e creativo, con una offerta mirata e alcuni requisiti da rispettare, tra i quali una policy di management del rischio, adeguata alla tipologia di imprese cui lo strumento è rivolto».

Qual è la novità rispetto all’iter dei tradizionali bandi europei?

«Fino ad oggi, il focus dei fondi dedicati alla cultura – sia di natura pubblica che privata – è stato prevalentemente quello di sostenere iniziative ed eventi con contributi a fondo perduto. Le iniziative hanno vissuto di un mecenatismo che non ha dato adeguato spazio alla sostenibilità, ovvero fare impresa, creare ricchezza e posti di lavoro stabili. Lo strumento di garanzia ribalta questa logica, imponendo a proponenti e finanziatori di considerare fin da subito la sostenibilità nel tempo delle iniziative culturali e creative, massimizzando quindi il potenziale di uno dei settori economici a maggior crescita e competitività».

Qual è il risultato più grande ottenuto in questi anni dalle rappresentanze culturali nella Commissione Europea?

«L’aver conservato e promosso uno degli aspetti fondanti dell’Unione Europea, cioè il proprio patrimonio artistico e culturale, consolidandone la dimensione di coesione sociale ed identitaria capace di parlare non solo al passato ma di presente e futuro».

IL MURO TRA STATI UNITI E MESSICO CHE VORREBBE DONALD TRUMP? FATELO FARE A CHRISTO! ECCO LA PROVOCAZIONE-PETIZIONE PROMOSSA DALL'ARTISTA LOUIS CAMNITZER

"Caro Presidente Trump,
Si prega di commissionare all'artista Christo una nuova versione dell'opera *Running Fence*. Anche se il confine è lungo solo 24 miglia e mezzo, potrebbe trasformare un progetto razzista in un evento di arte pubblica, e contribuire a migliorare l'immagine degli Stati Uniti con un aspetto culturale".
Questa, in poche parole, la missiva lanciata a Mister Trump dall'artista Louis Camnitzer, e pubblicata su Change.org, per realizzare il "Muro" tra USA e Messico.
Un'altra stilettata bella e buona alla faccia del neo-presidente che, ricorda Camnitzer, dovrebbe amare l'arancione di Christo (il suo colore simbolo, usato anche per *The Floating Piers*) visto che arancio è anche la sua pelle.
Realizzato con Jeanne-Claude, *Running Fence* (1972-1976) prese la forma di una “barriera” in tessuto bianco che si estendeva correndo lungo pali d'acciaio attraverso le aree rurali di Sonoma e Marin, vicino a San Francisco, California.
La proposta di Camnitzer non arriva da un particolare amore per Christo o l'arte pubblica, ma fa parte di un linguaggio che ha origine dalla sua stessa esistenza: nato in Uruguay e a New York dal 1964, Camnitzer ha lavora da sempre con temi che riecheggiano l'anticolonialismo e la diversità, ed è rappresentato da Alexander Gray Associates di NYC.
Se volete contribuire alla causa, firmate!

L'OROSCOPO DELL'ARTE 2017? ECCO SEGNO PER SEGNO, COME ANDRÀ L'ANNO. CON INDICAZIONI VALIDE PER TUTTI

Cosa dicono le stelle, in questo "anno dispari", per i lavoratori dell'arte? L'oroscopo è uno dei tormentoni agli inizi di gennaio tirato fuori anche da Artnet, che in quanto a classifiche divertenti, sondaggi e “meglio e peggio” del mondo dell'arte internazionale, è una fonte imbattibile.
A firmare una visione sui 12 segni è Michael Lutin, che dal Capricorno alla Vergine, passando per Ariete e Cancro, regala perle che - in realtà - sono consigli interscambiabili, e validi per qualsiasi segno a seconda di quel che ognuno di noi sta vivendo. Per i nati nel primo mese dell'anno, Capricorno appunto, si indica il “bisogno di una pausa. Avete bisogno di rilassarvi. L'ambizione da sola può non essere sufficiente per farvi andare avanti”.
Per i tutti i Sagittario invece un consiglio: “Saturno, entrando nel vostro segno, rende difficile apparire autentici quando si va in giro urlando: “La vita è meravigliosa e io sono così felice!”.
Siete Leoni? Allora sappiate che il transito del vostro segno nella casa di Giove vi aiuterà nel collegamento con tutti i tipi di persone: “Questa è una buona notizia, soprattutto perché non resterete bloccati in un triste ufficio”.
Per gli Ariete invece forza di ferro e nessuna volontà a farvi schiacciare, mentre per i Vergine sarà un po' complicato destreggiarsi tra ciò che è e quel che appare come “proiezione”, tra lotte personali o emotive che coinvolgeranno amore e relazioni.
Toro: “Basta trovare i collaboratori giusti, e ricordarsi di fare affidamento alla propria resistenza”, mentre Acquario dovrà fare i conti sulla possibilità che non si può scappare da nessuna parte.
I segni doppi della Bilancia e dei Gemelli, rispettivamente, hanno queste indicazioni: “Tutto quello che succede ci rende più saggi e in grado di affrontare un futuro”; “Al momento, la tua vita, è un'opera wagneriana”: pensate perché, cari Gemelli.
Per i Pesci maniaci del controllo e di mentalità ristretta: “Riflettete su quanto tempo sia possibile sottostare a giochi politici e alla manipolazione delle finanze”.
Infine gli ultimi due segni d'acqua: Cancro e Scorpione. Se per i primi l'amore e le carriere quest'anno sembrano inscindibili, per i secondi si parla della guida di una forza benevola, a patto che si resti “generosi e compassionevoli”. Siete tutti avvisati, e di questi consigli fatene tesoro, che siate di un segno o dell'altro.

BARBERINI E CORSINI, GALLERIE SOTTO LO STESSO CAPPELLO. ECCO COSA CAMBIA NELLA GESTIONE DEI DUE SPLENDIDI PALAZZI ROMANI

Il nuovo anno inizia con buoni propositi, che speriamo diventino interessanti realtà. L'occasione è l'unione delle Gallerie Nazionali Barberini Corsini sotto un unico cappello. Speranze ce ne sono, a cominciare dalla figura della direttrice Flaminia Gennari, giovane, dinamica e con grandi esperienze all'estero, che le saranno utili a Roma. Palazzo Barberini si apre con due piccole mostre, che sono probabilmente – oltre che molto interessanti - utili a focalizzare l'attenzione su un nuovo percorso che sta prendendo linfa da quasi un anno: una espone l'acquisizione da parte della galleria di un quadro finora presente nelle collezioni del museo di Bassano del Grappa, il *Ritratto del principe Abbondio Rezzonico*, e l'altra invece, più interessante, in cui si mettono in mostra alcuni capolavori caravaggeschi della Collezione MUZA de La Valletta di Malta.
Ma ci sono anche altre novità, a partire dai 9 milioni di euro concessi dal CIPE, il Comitato Interministeriale per la Programmazione Economica. Sono soldi che serviranno, spiega la direttrice, per creare un museo che parli e che non sia un semplice manuale di storia dell'arte. Dunque una caffetteria, un bookshop, supporti multimediali adeguati e, ancora, un'altra acquisizione importante, dell'ultima porzione del palazzo: oltre settecento metri quadri, che saranno consegnati ai visitatori nella seconda metà del 2018. Importanti cambiamenti anche dal punto di vista della comunicazione, e nuove energie per i social media. *(Sabrina Vedovotto)*

speednews

MA QUALE ARTE? I RIFUGIATI VANNO AIUTATI! PAROLA DI UN EX DONATORE ANONIMO CHE ORA SI RIVELA: L'ARTISTA INGLESE JAKE CHAPMAN

Jake Chapman, insieme al fratello Dinos, è uno dei ragazzi terribili dell'arte contemporanea. Ma spesso, quando si è "cattivi", si è anche molto generosi. E non è un caso, infatti, che Jake Chapman abbia fatto un regalo semplice e utile all'associazione Refugee Rescue che, in parole povere, pesca dal mare i migranti che cercano di attraversare a nuoto le 3 miglia e mezzo di mare che separano l'isola di Lesbo dalla Turchia, e che spesso rischiano di morire assiderati.
Conferito in forma anonima, il dono di Chapman ha permesso dunque la messa a punto di questa missione, con una vera e propria barca.
Ma perché Chapman se ne esce solo ora, raccontando di questo dono? Un po' per riservatezza, un po' perché «Penso che sia lo Stato ad avere realmente la responsabilità primaria di risolvere questo pasticcio, e non gli individui - spiega - E inoltre, sono molto cauto circa l'idea che la carità paghi le colpe. Ma in pratica, vedendo quel che serviva all'associazione, non è eufemistico quando dico che l'acquisto della barca e il suo invio alla Grecia era il minimo che potessi fare».
Ma non è finita, perché Chapman non le manda a dire, e sottolinea che questo gesto non ha nulla di "artistico", nonostante l'associazione sia nata dalla volontà della curatrice irlandese Jude Bennet: «Quello che sta succedendo a Lesbo è terribile. Si tratta di trascinare la gente nelle ultime centinaia di metri di mare a riva. L'acquisto della barca e la raccolta di fondi, quindi, non è simbolico: sono fatti. C'è qualcosa di patetico nei gesti di Ai Weiwei, nell'andare a sdraiarsi sulla spiaggia, nell'estetizzare la miseria della gente».
Insomma, non una provocazione, o un modo per sentirsi migliore, ma un messaggio perché anche qualcun altro arrivi ad aiutare come si deve gli uomini di Refugee Rescue, nonostante ormai Lesbo sia diventata, per certi versi, anche un'isola di "artisti impegnati", visto che sarà anche base per i programmi di Documenta 14.

UN WRITER ITALIANO SUI MURI DI WYNWOOD: OZMO ARRIVA IN UNA SCUOLA DEL QUARTIERE PIÙ CREATIVO DI MIAMI, CONTRO RAZZISMO E DISCRIMINAZIONE

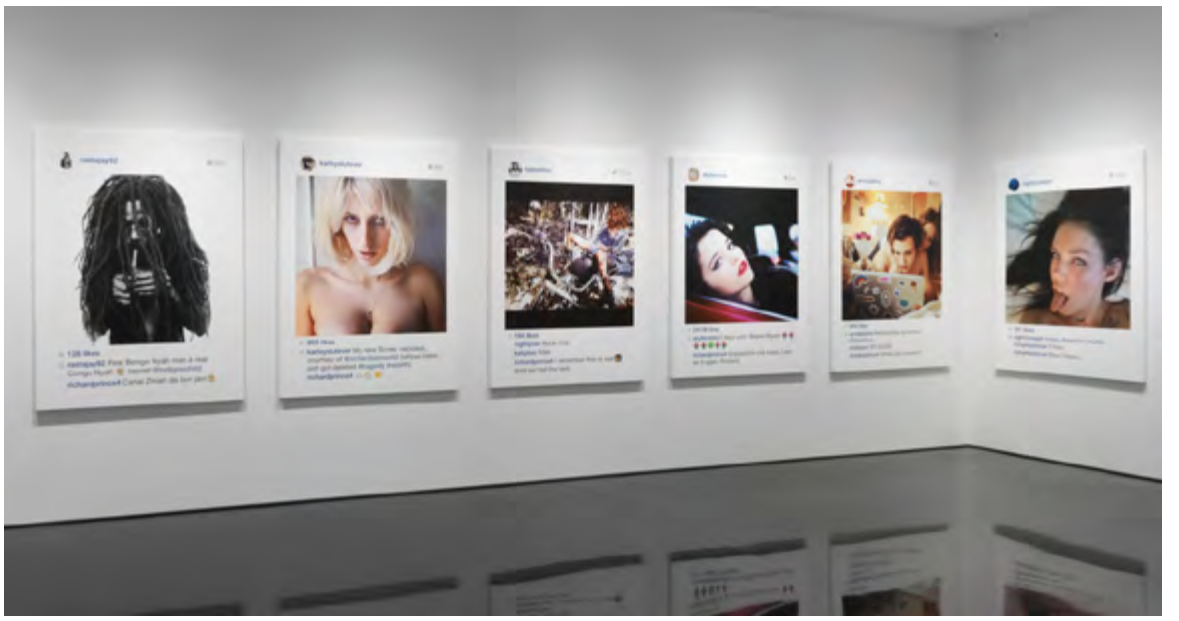
Wynwood non solo è il paradiso dei writer a Miami, ma è anche un quartiere un poco di confine, denso di abitanti che sono immigrati caraibici e dominicani, quando non del Centro America, che spesso vivono in condizioni di povertà e difficoltà.
Che c'entra dunque la street art dell'italiano Ozmo? Dopo il progetto a Tenderloin, San Francisco, gli Stati Uniti hanno dato un nuovo riconoscimento al writer toscano naturalizzato milanese: in una scuola di Wynwood, appunto, l'artista ha realizzato - con il supporto dell'Associazione Raw Project - *Grab this cock*, un murale contro ogni forma di discriminazione e razzismo. Si tratta della raffigurazione di uno stemma araldico, al cui centro un gallo rampante su una tromba invita tutti, da un lato, alla vigilanza e alla saggezza, dall'altro, ad abbattere ogni forma di esclusione.
Ancora una volta un'opera decisamente site specific, e che crea più livelli di interpretazione, nello stile in cui l'artista ama lavorare. E sapete che c'è, oltre al colore e alle forme? Secondo uno studio della stessa Associazione Raw, è dimostrato che i murales da queste parti hanno portato a un aumento della frequenza nelle lezioni, maggiori iscrizioni scolastiche, oltre a punteggi dei test più alti, e meno violenza nelle aule. Viva la street art!

DOPO IL ROSA PIÙ ROSA DI STUART SEMPLE CONTRO IL VANTABLACK, NO AI GLITTER PER ANISH KAPOOR

Lo scorso novembre Stuart Semple ha presentato il rosa più rosa del mondo, una pittura che l'artista britannico ha creato in oltre dieci anni. Il prodotto è stato messo in vendita, ma con una condizione: il compratore non lo deve far arrivare nelle mani di Anish Kapoor. Una richiesta un po' strana, ma che è stata fatta per una ragione ben precisa. Secondo Semple l'artista non merita di poter usare il colore, dopo le polemiche che sono girate intorno al *Vantablack*, il nero militare più nero di sempre di cui Kapoor ha comprato i diritti, per essere l'unico a poterlo utilizzare nell'arte. Un atteggiamento che va contro lo spirito di generosità e condivisione che contraddistingue molti artisti.
La nuova tonalità di rosa è in vendita sul sito Culture Hustle per meno di quattro sterline e Semple ha esteso il progetto creando anche il glitter più glitterato del mondo, realizzato con vetro e chiamato *Diamond Dust*. Anche quest'ultimo è a disposizione di tutti, tranne che di Anish Kapoor. Lo scopo di Semple è mettere lo scultore alle strette, spingendolo a condividere il *Vantablack* con chiunque voglia utilizzarlo. Ci riuscirà il nostro eroe? *(Giulia Testa)*

INSTAGRAM CAMBIA L'ARTE. POTREBBE IL SOCIAL NETWORK RISCRIVERE UNA PAGINA DI MERCATO?

Può un social media influire sui trend dell'arte contemporanea, e anche del suo mercato? Collezionisti come Leonardo DiCaprio hanno acquistato opere che hanno visto la prima volta su Instagram; la CEO di Christie's Brett Gorvy utilizza l'app delle fotografie per mostrare i nuovi lotti; gli artisti mostrano le loro opere, tagliando fuori l'intermediazione della galleria d'arte.
Secondo Artnet, che ancora una volta regala una gustosa pillola, se il mercato dell'arte iniziasse a funzionare come qualche marchio di abbigliamento - vedi Kate Spade, J. Crew o Warby Parker - che hanno una funzione per visualizzare il prezzo sui prodotti mostrati in fotografia, un vero e proprio segmento del mercato (e non) potrebbe cambiare.
E diventare, ancora ipoteticamente ma forse nemmeno troppo, un commercio al dettaglio via web. Era già accaduto, in realtà, per quello che era stato il progetto della VIP Art Fair di qualche anno fa, poi terminato.
«Il modo che ha Instagram di cambiare il mondo dell'arte, è in realtà sottostimato», dichiarano dalla galleria newyorchese Feuer/Mesler: «Nel caso dell'attuale mostra di Loie Hollowell, quasi ogni persona che arriva, compresi i collezionisti, dicono di averla vista su Instagram: davvero questa è la prima cosa che dicono».
E va bene che poi vedere le cose dal vivo ha un altro gusto, va bene che incontrarsi alle fiere è anche un rituale, e d'accordo che forse questo nuovo metodo (se arrivasse all'art world) forse funzionerebbe per opere un po' a basso costo. Perché ragionando freddamente viene da chiedersi chi diavolo si sognerebbe di prendere un quadro del valore di qualche milione di euro facendo "tap" sullo schermo dello smartphone? Eppure la pulce nell'orecchio c'è.
«Non credo che questo modo di comprare sia applicabile all'arte - riporta il collezionista Stefan Simchowitz - Potrebbe essere un buon modo per vendere stampe e manifesti». Ma allora, perché anche non fotografie, visto che siamo sul social d'eccellenza per le immagini? Chissà che il prossimo nemico giurato dei galleristi non diventi proprio questo vettore per la diffusione delle immagini delle opere.



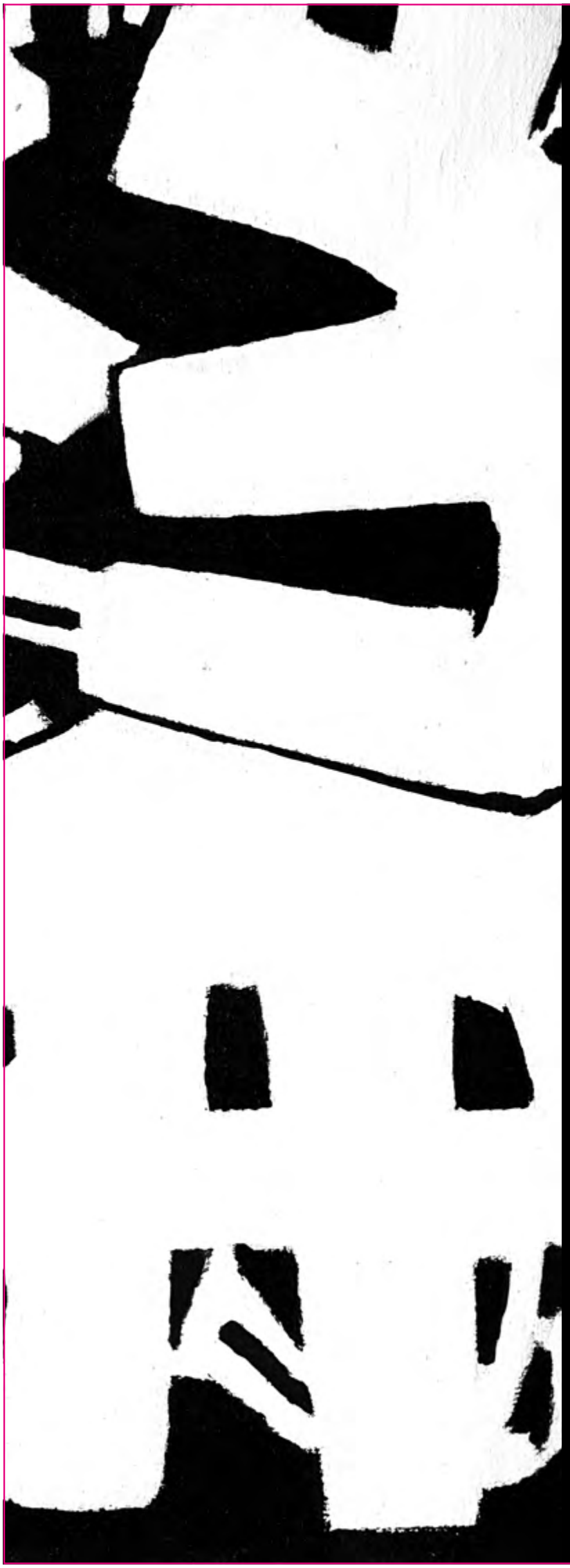
speednews

DONARE I PROGETTI A MILANO, MA NASCONDENDOLI PER QUARANT'ANNI. RIDANDOLI A UNA GENERAZIONE MENO "DEGRADATA". DESIDERATA DI ENZO MARI

Nato nel 1932, identificato come "designer", Enzo Mari è stato probabilmente molto di più. Un creatore di forme funzionali-funzionanti, legato indissolubilmente alla città di Milano.
Che in una conversazione con Hans Ulrich Obrist e Stefano Boeri, pubblicata sul Corriere della Sera, affida i suoi desiderata: «Voglio donare le mie carte alla città di Milano, ma devono restare inaccessibili per 40 anni. E niente casa museo». Perché?
La risposta, data a Obrist, è quasi spiazzante: «Perché ipotizzo, con la convinzione di un bambino un po' ottimista, che solo tra quarant'anni una nuova generazione, non degradata come quella odierna, potrà farne un uso consapevole. Ho grande speranza che ci sia, nel futuro prossimo, una generazione di giovani che reagiscano e che riprendano in mano il significato profondo delle cose».
Eversivo Mari, rispetto ai tempi correnti, dove vige la corsa frenetica verso la voglia di mostrare tutto e subito: «L'errore che si fa oggi è di imitare senza capire. Io ho visto molte varianti dei miei lavori, eseguite senza che i lavori fossero capiti. Si è persa qualsiasi forma di conoscenza. Le idee senza conoscenza non sono nulla. Oggi ci si mette a progettare imitando cose che già esistono, senza capire come davvero esse funzionino», continua.
E ancora più reazionario, si scaglia contro le case-museo: «È un'idea che mi fa orrore, perché ho potuto constatare negli ultimi dieci anni che cosa spesso gli eredi sono portati a fare: valutazioni filosofiche non corrette sulle opere, poiché al giorno d'oggi si è persa la capacità di critica oggettiva. Vengono spesso fatti discorsi di totale ignoranza, e questo atteggiamento errato riguarda indistintamente tutto il mondo sia del design che della critica». Insomma, poco si salva. E il Comune di Milano, come potrebbe raccogliere questa sorta di testamento?

VENDITA DI OPERE PRIVATE ALL'ESTERO? ANDIAMOCI PIANO E SI PENSI ALLA TUTELA! PAROLA DI TOMASO MONTANARI

Vendita di opere d'arte italiane all'estero facilitata? Ci sta lavorando il Ministero, per rivedere i principi che regolano l'esportazione, in quelle mosse che non trovano spazio nei comunicati ufficiali, ma che lavorano sommessamente per poi esplodere a conti fatti.
E sul tema, da L'Espresso, interviene Tomaso Montanari. Lo storico dell'arte, che ogni volta crea arringhe di "favorevoli" e "contrari", stavolta si schiera contro le porte spalancate del commercio dei nostri beni: «La guida di Dario Franceschini procede ad abbattere l'albero stesso su cui si fonda il suo Ministero: la tutela», riporta Montanari.
Sul piatto, insomma, stavolta c'è la possibilità che chiunque possieda un capolavoro che rende "grande e mitico" il nostro Paese, possa venderlo senza alcun problema al mercato straniero, decisamente pronto ad accaparrarsi gli italiani in qualsiasi salsa – come ben sappiamo - e noi pronti a venderli senza remore.
«È dal 1500 che tuteliamo la bellezza per far sì che resti entro i confini nazionali. È solo così che abbiamo formato quel "patrimonio" di cui tanto ci vantiamo», continua Montanari, che ricorda come sia "pubblica" anche l'opera che sta a casa del privato cittadino, bene immateriale che fa parte della storia della nostra cultura.
E avverte: «Se nei primi del '900 fossero state in vigore leggi come quelle che chiedono oggi gli attori del mercato, ovvero la definizione dei vincoli sulla base di un valore economico, e non tecnico, e le autocertificazioni dei proprietari, l'Italia non avrebbe più un Caravaggio. Sarebbero usciti tutti. Perché all'epoca valevano poco. L'arte è dinamica. E la tutela non può dipendere dal prezzo».
E così Montanari sembra far idealmente spalla con il Ministro alla Cultura tedesco Monika Grütters, che tramite il suo incriminato e tanto criticato Decreto Legge, ha imposto restrizioni sulla vendita dei capolavori tedeschi come parte dell'arte della Nazione. «I cambiamenti servono per migliorare, non per scardinare la tutela. Bisogna chiedere che le motivazioni all'esportazione siano valide, che le valutazioni siano uniformi, bisogna discutere su nuovi mezzi da dare agli uffici delle Soprintendenze. Ma non ribaltare i principi. Perché valgono dal '500. E finora direi che non ci è andata affatto così male», rimarca lo storico.



ILPONTE
CASA D'ASTE DAL 1974

ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

2016
93% DI VENDUTO
11.2 MILIONI TOTALIZZATI
11 RECORD STORICI D'ARTISTA

STIAMO SELEZIONANDO OPERE PER LA PROSSIMA ASTA

Freddy Battino
Direttore Dipartimento

Ludovica Celsi
ludovica.celsi@ponteonline.com
+39 02.8631422

Camilla Aghilar
camilla.aghilar@ponteonline.com
+39 02.8631410

Anna Barzanti
anna.barzanti@ponteonline.com
+39 02.8631411

Giuseppe Capogrossi "Superficie 489" 1963, olio su tela, cm 40x30 (dettaglio)
*Stima: **€ 24.000 - 28.000** | Aggiudicato a **€ 60.000***

PALAZZO CRIVELLI - Via Pontaccio 12, Milano
www.ponteonline.com

LA GALLERIA

NAZIONALE

T IME IS OU T OF JOINT

11.10.2016 — 15.04.2018

photo ©Fernando Guerra | FG+SG – ad designwork

Pino Pascali, *32 mq. di mare circa*, 1967
Antonio Canova, *Ercole e Lica*, 1795-1813
Giuseppe Penone, *Spoglia d'oro su spine d'acacia*, 2002

Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea

Roma, viale delle Belle Arti 131
+39 06 32298221
lagallerianazionale.com

À la lune
la copertina d'artista
raccontata dall'artista

LUANA PERILLI
Otto Dialekt
2017, video still, stampa su carta fotografica lucida, cm 50x70
courtesy l'artista e The Gallery Apart

La videoinstallazione Otto fa parte del più ampio progetto Leopold-o che investiga i rapporti e le risposte delle comunità sottoposte a cambiamenti e crisi.
L'attenzione in questo caso è per i flussi migratori che dalla seconda guerra mondiale hanno investito la città di Berlino modificando attraverso le generazioni identità, percezioni, linguaggio e uso degli spazi pubblici.
Otto è il risultato di un workshop di marionette nel quartiere berlinese di Moabit in primo luogo rivolto a bambini richiedenti asilo in un centro di prima accoglienza e poi a bambini del quartiere presso Otto Spielplatz.
Le immagini video raccontano il loro "dialetto" internazionale: l'appropriazione di parole e identità è infatti alla base di una mediazione culturale spontanea nelle nuove generazioni che vivono nella città e hanno differenti backgrounds culturali e linguistici.
Il corpo, come il linguaggio, diventa un territorio di creazione e di espansione moltiplicando le identità dialoganti attraverso le potenzialità espressive delle mani dei bambini che si trasformano in burattini.

Luana Wojaczek Perilli
É nata a Roma nel 1981
lavora tra Roma e Berlino
galleria di riferimento The Gallery Apart Roma
sito www.luanaperilli.com

EDITO DA

ExibartLab s.r.l.
Via Placido Zurla 49/b 00176 Roma
www.exibart.com

Amministratore
Pietro Guglielmino
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
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

concessionaria pubblicità
FinCommunication s.r.l.
Via Bolsena, 27
00191 Roma

HANNO COLLABORATO A QUESTO NUMERO
Luigi Abbate
Benedetta Acciari
Roberto Amoroso
Beatrice Bertini
Riccardo Caldura
Francesco Carone
Dario Cataldo
Jacqueline Ceresoli
Giada Centazzo
Valentina Ciarallo
Lucrezia Cippitelli
Carmelo Cipriani
Alessio Crisantemi
Manuela De Leonardis
Livia De Leoni
Flavio De Marco
Bruno Di Marino
Micol Di Veroli
Ana Laura Esposito
Mario Finazzi
Chiara Gallo
Marinilde Giannandrea
Franco Guerzoni
Irene Guida
Michèle Humbert
Guido Incerti
Sara Marvelli
Marinella Paderni
Ludovico Pratesi
Manuela Santoro
Gianluca Sgalippa
Mario Francesco Simeone
Giulia Testa
Paola Tognon
Antonello Tolve
Paola Ugolini
Chiara Vedovetto
Sabrina Vedovotto
Stefano Velotti
Elisa Vittone
Elisabetta Zerbi

THANKS TO
questo numero è stato realizzato grazie a:

Arte Fiera
Art Paris
Ellequadro Documenti
Fendi
Fondazione Golinelli
Galleria Alfieri Arte Moderna e Contemporanea di Paolo Musso
Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea
Giuseppe Iannaccone
Graziano Pompili
Fiere di Parma
Fondazione Fotografia Modena
Fondo Malerba per la fotografia
Il Ponte Casa d'Aste
Maxxi
Meeting Art Casa d'Aste
Mart
Miart
Paola Caenazzo
Rossmut
Sharing Gallery
Silvia Greco
Triennale di Milano

96

exibart

NUMERO 96
ANNO SEDICESIMO
GENNAIO/MARZO 2017

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
71. risposte ad arte
good news bad news
72. dejavu

ATTUALITA'

16. Una nuova Biennale per mettere al centro l'America del Sud. E per pensare
18. Il bund delle meraviglie
22. Ansietà di Wynwood
24. Se dall'Arabia di vede il Sudan
26. Quarant'anni d'Avanguardia

ARGOMENTI

30. Appunti per un mondo, dell'arte, migliore
34. E Fountain compie 100 anni!
40. Baruchello si racconta
42. Quanto è contemporanea l'opera d'arte contemporanea?
44. Hasta la ceramica, siempre
46. Ecco a voi l'opera d'arte totale. In un bunker

RUBRICHE

48. La Critica/ Chiara fama per Lara Vinca Masini, l'enciclopedica!
49. Le idee/ Ma l'arte può esistere al di là della sfera pubblica?
50. Museologia/ La tradizione? È in continua costruzione
52. Ripensamenti/ Dalla rappresentazione alla vita, e ritorno. Il corpo sublimato del performer
54. Studio Visit/ Il nuovo mondo di Luigi Carboni
56. Reading Room
62. Talent Zoom/ Luca Resta
63. Think/Thing/ Che senso ha la vertigine dell'Avanguardia
64. Architettura/ Riuso o demolizione? Che fine fa un buon progetto?
67. Musica/
70. Fuoriquadro/ Lo spazio rigenerato dalle immagini
78. Contrappunto/ È nata la Fondazione Rengöring

di **Ana Laura Espósito**

NATA CON IL GOVERNO PRECEDENTE, LA BIENALSUR, PREVISTA PER LA FINE 2017, MOSTRA IL FIATO CORTO. ANCORA NON È STATA DIFFUSA LA LISTA DEI PARTECIPANTI. PROSEGUONO PERÒ INTENSI INCONTRI TRA ARTISTI. COSÌ FORSE ALLA FINE SARÀ UNA BIENNALE SENZA OPERE, MA CON MOLTO PENSIERO

Recentemente diversi eventi potrebbero aver attirato l'attenzione di un appassionato d'arte verso il quadrante in basso a sinistra di una tipica carta geografica: l'annuncio della scelta di Buenos Aires come prima città partner di Art Basel Cities, l'inaugurazione della fiera ArtBo nella capitale colombiana il 27 ottobre scoro, un concorso pubblico per assegnare il progetto del prossimo Padiglione cileno della Biennale di Venezia, oltre alle proposte che riguardano la produzione di artisti nell'eterogenea America del Sud. In questa proliferazione di fiere ed eventi di diverso spessore si può cogliere il germe di una maggiore integrazione, con la complicità dei mass media che rendono trans territoriali eventi che altrimenti avrebbero una limitata diffusione. Ma resta una domanda precisa: abbiamo bisogno di un'altra biennale? Perché la BienalSur (Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de América del Sur) è alle porte.

Nonostante il continente sudamericano abbia già una delle più affermate e antiche biennali del mondo, quella di Sao Paolo, la cui 32esima edizione è terminata l'11 dicembre scorso, Buenos Aires ha deciso di entrare in scena. Con il proposito di diffondere non soltanto la conoscenza degli artisti del Sudamerica, ma anche il pensiero e gli sviluppi della critica dell'arte e di teorici di rilievo, come l'argentino residente a Città del Messico **Néstor García Canclini**. A **Aníbal Jozami**, direttore del progetto e rettore della Universidad Nacional de Tres de Febrero, preme soprattutto che un evento di questa portata serva a «situare l'arte e la cultura del Sudamerica nel posto dove merita di stare e indurre a riflettere sulla scarsa rappresentanza che l'arte dell'America Latina ha nelle istituzioni europee e statunitensi». Posizione condivisa dagli Stati membri dell'Unasur (l'equivalente dell'Unione Europea in chiave latinoamericana) e che un anno fa, quando è maturato il progetto, contava sul forte sostegno della ex Ministra della Cultura della Repubblica Argentina Teresa Parodi e su un governo del Brasile che ancora non conosceva l'impeachment di Dilma Rousseff.

Così si è dato il via alla BienalSur, partita bene politicamente. Ma il cambio di governo (da Cristina Kirchner all'attuale premier Mauricio Macrì), in un contesto come quello argentino in cui le battaglie politiche si combattono anche con le politiche culturali, fa sì che una biennale nata sotto un certa stella rischi di indebolirsi molto sotto un governo diverso. E la sensazione dell'improvvisazione aumenta.

A poco più di un anno dal varo del progetto un po' di cose sono cambiate. Le sedi, per esempio: non saranno più il Centro Culturale Kirchner (brutto segno la cancellazione di questa sede) e il Museo Nacional de Bellas Artes, ma solo il MUNTREF (Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero). Finalmente, però, c'è la data: 21 settembre - 30 dicembre 2017. E la scommessa è chiara: mettere al centro una regione che per certi versi rimane un po' periferica rispetto al dibattito nel mondo dell'arte contemporanea e spingere verso una democratizzazione del sistema. Sotto la co-regia di **Diana Wechsler**, che oltre a essere storica dell'arte e curatrice, è stata chiamata a svolgere il ruolo di direttrice artistico accademico di BienalSur, la volontà di rendere più accessibile e plurale la partecipazione è stata rinforzata dai concorsi aperti a curatori e artisti di tutto il mondo che si sono chiusi da poco. Purtroppo, però, dopo aver ricevuto più di 2.500 proposte e quasi a ridosso della scadenza fissata per settembre scorso, l'elenco dei selezionati non è stato ancora annunciato. Eppure

Ma come la pensano gli artisti? Forse l'elemento più interessan-

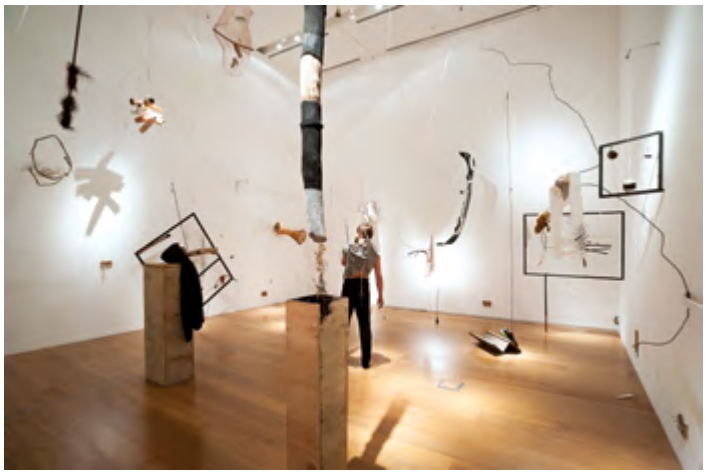
In questa pagina dall'alto:
Catalina Swinburn, *Fissures of Revolution*, dittico in bianco e nero, 200x75cm
Edizione di 5 + 2AP
2016, Courtesy Catalina Swinburn

In basso da sinistra:
"Sospensione dell'incredulità"
DIEGO BIANCHI
In Experiencia Infinita, Museo Malba, Buenos Aires
2015
Courtesy Diego Bianchi

SWINBURNE: «CREDO CHE SI DEBBA RECUPERARE L'ASPETTO POETICO DEL PERCORSO CHE UNA BIENNALE PROPONE, CERCANDO DI SOTTRARSI ALLA VELOCITÀ CHE A VOLTE PRECLUDE LA RIFLESSIONE. GLI INCONTRI PRELIMINARI PROPOSTI DA BIENALSUR SONO ANCORA PIÙ INTERESSANTI IN QUESTO SENSO, FORSE ANCHE DI PIÙ DI UNA BIENNALE EGUALE AD ALTRE»

UNA NUOVA BIENNALE PER METTERE AL CENTRO **L'AMERICA DEL SUD.** E PER PENSARE

In basso:
"Sospensione dell'incredulità"
DIEGO BIANCHI
In Experiencia Infinita, Museo Malba, Buenos Aires
2015
Courtesy Diego Bianchi



te e innovativo di BienalSur è la serie di incontri intitolati "Sur Global" che si svolgono con cadenza regolare quasi bimensile e che sono già alla loro decima edizione. Questo ciclo di riflessioni, organizzate durante due giornate consecutive e attraverso un sistema di tavole rotonde, vuole stimolare lo scambio di idee e presentare lavori di artisti emergenti e già affermati. Figure di spicco e con esperienza Oltreoceano come **Cildo Meireles** e **Marco Maggi** - che ha rappresentato all'Uruguay alla Biennale di Venezia 2015 - condividono pensieri e suggestioni allo scopo di rendere più fecondo questa specie di work in progress verso l'incerto momento della esposizione. Insieme a loro interagiscono curatori, critici, direttori di istituzioni culturali e altri addetti ai lavori.

Da questa piattaforma sono nate diverse riflessioni che vedono nel dialogo il vero punto di forza. Così la pensano gli artisti **Diego Bianchi** e **Catalina Swinburne**, che insieme ad altri colleghi hanno partecipato, con la coordinazione di **Agustin Perez Rubio**, direttore artistico del MALBA (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires), a uno dei workshop in cui si è messo al centro il senso stesso di una parolona come "biennale". **Bianchi**, nato nel 1969, vive e lavora a Buenos Aires, afferma: «Il proposito di questi dialoghi è promuovere il dibattito sulle caratteristiche e sul perché di una nuova biennale. Credo che attraverso il format degli incontri si stia aggiungendo densità a ciò che potrebbe essere una esposizione tout court, e questo è un aspetto molto positivo. È fondamentale la materializzazione dei progetti, delle proposte discusse e l'incontro con il pubblico. Più che il pensiero sulla pratica a me interessa la pratica in se stessa come uno spazio di prova e indeterminazione. Le mie istallazioni avviano situazioni spaziali che coinvolgono lo spettatore. Il momento in cui l'opera e i fruitori si incontrano è fondamentale».

Diverso il pensiero di **Swinburne**, artista cilena nata nel 1979 e radicata a Buenos Aires, che riconosce come dalla incertezza sul 'dove' e il 'quando' riguardo al momento della esposizione, probabilmente sia nata l'opportunità di approfondire aspetti tenuti generalmente a tacere a beneficio di altri più urgenti e pragmatici. «Ci sono così tante biennali, fiere ed esposizioni che il senso vero e proprio e la distinzione tra una manifestazione e l'altra perde valore. Tempo fa, tra una biennale e l'altra c'era anche un tempo di una pausa di riflessione, dovevi necessariamente aspettare almeno due anni. Credo che si debba recuperare l'aspetto poetico del percorso che una biennale propone, cercando di sottrarsi alla velocità che a volte preclude la riflessione. Gli incontri preliminari che propone BienalSur sono ancora più interessanti in questo senso, forse anche di più di una biennale eguale ad altre. Una biennale senza opere d'arte e dedicata al pensiero mi sembra molto interessante».

Ma è chiaro che, al di là del profilo che effettivamente adotterà BienalSur, il contributo al dibattito e il coinvolgimento degli artisti fino adesso sono già segnali parecchio positivi. E la visione più lucida che implica una riflessione sul senso del dispositivo biennale, viene da **Cuauthémoc Medina**, Chief Curator del MUAC (Museo Universitario de Arte Contemporáneo) del Messico, che cura da anni i lavori di artisti come **Jeremy Deller** e **Francis Alÿs**. «Non dobbiamo dimenticare che la trasformazione dei circuiti di circolazione culturale contemporanea hanno avuto la loro origine nel gesto geniale di avere avviato la Bienal de la Habana nel 1984 come un gran *Salon des Refusés* universal. In realtà, le biennali oltre quelle centrali come Venezia e a volte Documenta, non seguono i criteri della logica del mercato e ciò fa si che siano veramente vantaggiose per la produzione che se trova oltre i circuiti di circolazione delle classi più agiate. C'è un effetto biennale che in certo modo contribuisce a spostare il centro in ogni nuova manifestazione, riformulando la logica centro-periferia. Decisamente sono un fervente difensore di questo caos di proliferazione incontrollata di biennali».

IL BUND DELLE

di **Chiara Vedovetto**

UNA CITTÀ CHE CRESCE A RITMO VORTICOSO, E CHE NON HA NULLA DA INVIDIARE ALLE RICCHEZZE DI NEW YORK O DI LONDRA. GIRO DI RICOGNIZIONE NEL QUARTIERE PIÙ VIVO, CREATIVO E GENTRIFICATO DI SHANGHAI, DOVE I DESIDERI IMPRENDITORIALI DIVENTANO REALTÀ MILIONARIE DI CULTURA CONTEMPORANEA

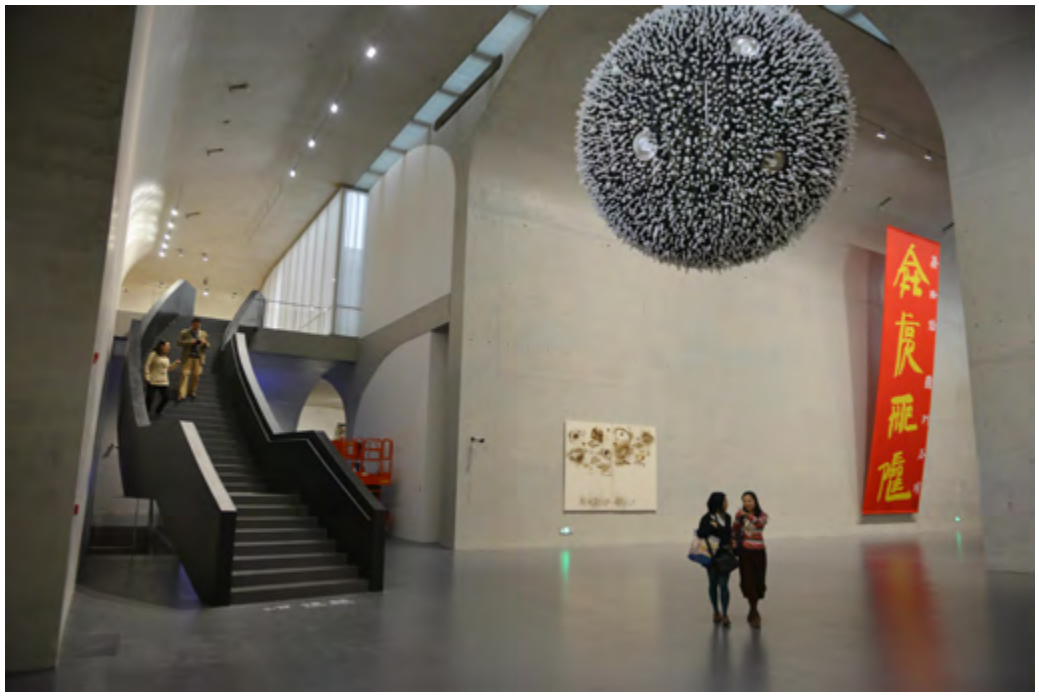
New York potrà anche essere la città che non dorme mai, ma Shanghai non si riposa nemmeno un secondo. Anche perché non ci sono stanze disponibili." Così scriveva Patricia Marx sul New Yorker della città più popolosa della Cina e del mondo. Era il 2008: Shanghai non aveva ancora ospitato l'EXPO, le linee della metropolitana erano 9, contro le 14 attuali, e mancavano all'appello molti degli imponenti *mall* che oggi costellano la città. Shanghai cambia ad ogni istante, senza tregua. Il ritmo vorticoso di crescita di questa metropoli definisce e modifica, inevitabilmente, i centri di interesse, i luoghi di ritrovo e condivisione, l'ascesa e la caduta di interi quartieri.

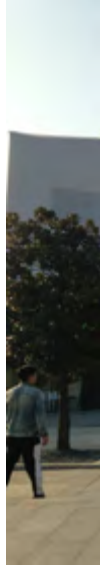
Accade così che, nel giro di un paio d'anni, una zona periferica a sud della città si trasformi in una lussureggiante *promenade* sulla riva ovest dello Huangpu River e che - contestualmente ad un restyling urbano, capace di renderla meta accattivante per il tempo libero e grazie a sostanziosi investimenti di collezionisti – nasca un "miglio d'arte" pari al Museum Mile di New York o il South Bank londinese, ovvero il **West Bund**.

Nell'arco di nemmeno tre anni hanno trovato casa qui, lungo la Longteng Avenue, le più importanti fondazioni e musei privati della città; lo **Yuz Museum**, opera del magnate cino-idonesiano Mr. Budi Tek; una delle due sedi del **Long Museum** - il più grande museo privato della Cina, fondato dal business man Liu Yiqian e dalla moglie Wang Wei, che ne è attualmente la direttrice; lo SCôP, Shanghai Center of Photography, il primo spazio pubblico in città per la fotografia. Poco lontano, spicca la ciminiera - stile Tate Modern - della **Power Station of Art**, il primo museo interamente statale, dedicato all'arte contemporanea.

Se fino a qualche tempo fa il cuore dell'arte a Shanghai si trovava nel pittoresco quartiere di Moganshan Road, l'M50 - che ricalca le orme del più noto ed esteso Factory 798 di Beijing – in questo inverno caldo dell'arte, dopo settimane fitte di eventi, tra cui due fiere, l'undicesima edizione della Shanghai Biennale e numerose inaugurazioni, il panorama ne è uscito significativamente ridisegnato.

Dalla forza attrattiva di questo nuovo polo, già sede annuale della **West Bund Art and Design**





MERAVIGLIE

“NEL GIRO DI UN PAIO D’ANNI, UNA ZONA PERIFERICA A SUD DELLA CITTÀ SI È TRASFORMATA IN UNA LUSSUREGGIANTE PROMENADE SULLA RIVA OVEST DELLO HUANGPU RIVER E - CONTESTUALMENTE AD UN RESTYLING URBANO, CAPACE DI RENDERLA META ACCATTIVANTE PER IL TEMPO LIBERO E GRAZIE A SOSTANZIOSI INVESTIMENTI DI COLLEZIONISTI – È NATO UN “MIGLIO D’ARTE” PARI AL MUSEUM MILE DI NEW YORK O AL SOUTH BANK LONDINESE, OVVERO IL WEST BUND”

Fair, è nato il **West Bund Art & Culture Pilote Center**; il centro operativo di un nuovo distretto dell’arte.
Proprio attorno alla sede della fiera si concentra un caleidoscopio di architetture in stile industriale. Atelier, gallerie, spazi espositivi, studi di grafica e design. Tra questi gli **atelier Z+**, **Deshaus** e **Moa**, **Exception Art and Design Center**, lo **Shanghai DreamCenter**, quartier generale della *joint venture* cinese di cui fa parte il colosso dell’animazione DreamWorks.
Una vera e propria cittadella d’arte, dal respiro internazionale, vivace, ben pianificata e organica, dove alcune delle più importanti gallerie presenti a Shanghai - e non solo - hanno trovato una nuova collocazione. La West Bund Art and Design Fair di quest’anno, che si è tenuta dal 9 al 13 novembre, è stata l’occasione per i galleristi di fare gli onori di casa.
Qui la **ShanghART Gallery** festeggia il suo ventesimo anno di attività, trasferendosi dal quartiere M50 e inaugurando la nuova, vasta e suggestiva location con una mostra collettiva: “Holzwege”. Un’ampia retrospettiva-antologica che ripercorre la carriera della galleria - che ha già all’attivo altri “traslochi” e conta sedi a Beijing e Singapore - definisce il suo contributo allo sviluppo dell’arte contemporanea cinese e propone un significativo confronto tra artisti storicizzati ed emergenti. Sebbene non escluda un riutilizzo delle due sedi dell’M50, gli sforzi dello storico fondatore Lorenz Helbling - pioniere nella promozione di artisti orientali e tra i 100 personaggi più influenti nel panorama internazionale dell’arte contemporanea - si concentrano ora sullo sviluppo e sulle grandi potenzialità di questa nuova sistemazione.
Entusiasta della nuova collocazione, Roberto Ceresia, titolare della galleria **Aike-Dellarco**, riflette su come «in pochi anni, il West Bund si sia imposto a livello locale ed internazionale come uno dei centri più importanti dell’arte contemporanea». E inaugura la nuova sede, anch’essa trasferita dall’M50, ospitando due mostre: Wang Yi, con le sue tele cangianti, risultato di un rituale che va dalla creazione dei pigmenti in studio alla composizione di centinaia di strati di tempera traslucida, dai colori vivaci e brillanti; la nuova personale di Lee Kit, un labirinto costellato da oggetti quotidiani, *ready-made*, suggestioni visive, sonore e corporee.
Nuova dimensione e nuova vita nel West Bund anche per la **MadeIn Gallery** dell’artista, curatore e imprenditore Xu Zhen, presente a Moganshan Road dal 2009 e ora ricollocatosi in 320 metri quadrati affacciati sullo Huangpu River.
Non sono solo le gallerie già presenti a Shanghai ad aver scelto il West Bund come nuova sistemazione: la **Edouard Malingue Gallery**, di base ad Hong Kong, ha aperto a pochi passi dallo YUZ Museum la nuova sede, realizzata su progetto dello studio BEAU Architects, inaugurando con la personale *Festival* dell’artista emergente Cui Xinming. Secondo l’art dealer francese «L'apertura del secondo spazio della galleria riflette il nostro impegno per la scena artistica in Cina e segue la nostra visione di creare una piattaforma espositiva più ampia per i nostri artisti e un'esperienza arricchente per gli spettatori».
Da questo *hub* di realtà dedicate all’arte contemporanea, non possono che nascere nuove, interessanti sinergie. Ne è un esempio la personale di Sun Xun, “Prediction Laboratory”; l’artista, che fa parte della scuderia della Edouard Malingue Gallery, è in mostra allo Yuz Museum, in una significativa esposizione, firmata dalla curatrice newyorkese Barbara Pollack.
Ma questo non è che l’inizio. Attorno al distretto cresce a ritmo “shangahiano”, il faraonico progetto che modificherà interamente la Longteng Avenue e che prevede, oltre ad aree verdi, teatri, cinema e un paio di immancabili *mall*, la riconversione di un’ex oleodotto in nuovo, smisurato centro espositivo. Il **Tank Shanghai**.
Promotore e principale finanziatore del progetto è il re dei night club e karaoke Qiao Zhibing la cui collezione, che comprende artisti del calibro di Damien Hirst, Danh Vo, Sterling Ruby, Liu Wei, è esposta - non senza perplessità e polemiche – nello scintillante locale notturno di karaoke Shanghai Night. L’imprenditore, entrato nel giro di pochi anni nella rosa dei *top collector*, non si è accontentato dello spazio inaugurato lo scorso settembre al Pilote Center, lo **Qiao Space** (che ospita, fino al 28 febbraio la mostra dell’artista britannico, vincitore del Turner Prize, Martin Creed) ma raddoppia in grande stile, investendo nel West Bund 100 millioni di RMB, 14 milioni di euro circa, per riconvertire un’area industriale di 6 ettari e le sue cinque, enormi cisterne. Un progetto che, c’è da scommetterci, diventerà realtà in breve tempo. Perché Shanghai non riposa. Mai.

Dall'alto:
Shanghai
Shanghai West Bund Long Museum

SHARING GALLERY

your art cloud

www.sharing.gallery

© Paolo Mussat Sartor, *Fra me e la luce*

MEETING ART S.p.A.

ASTA 819

Dipinti del XIX e del XX secolo

GIOVANNI BOLDINI
Donna che legge a letto, 1914 olio su tela cm 73x92

Dal 28 Gennaio al 2 Febbraio 2017

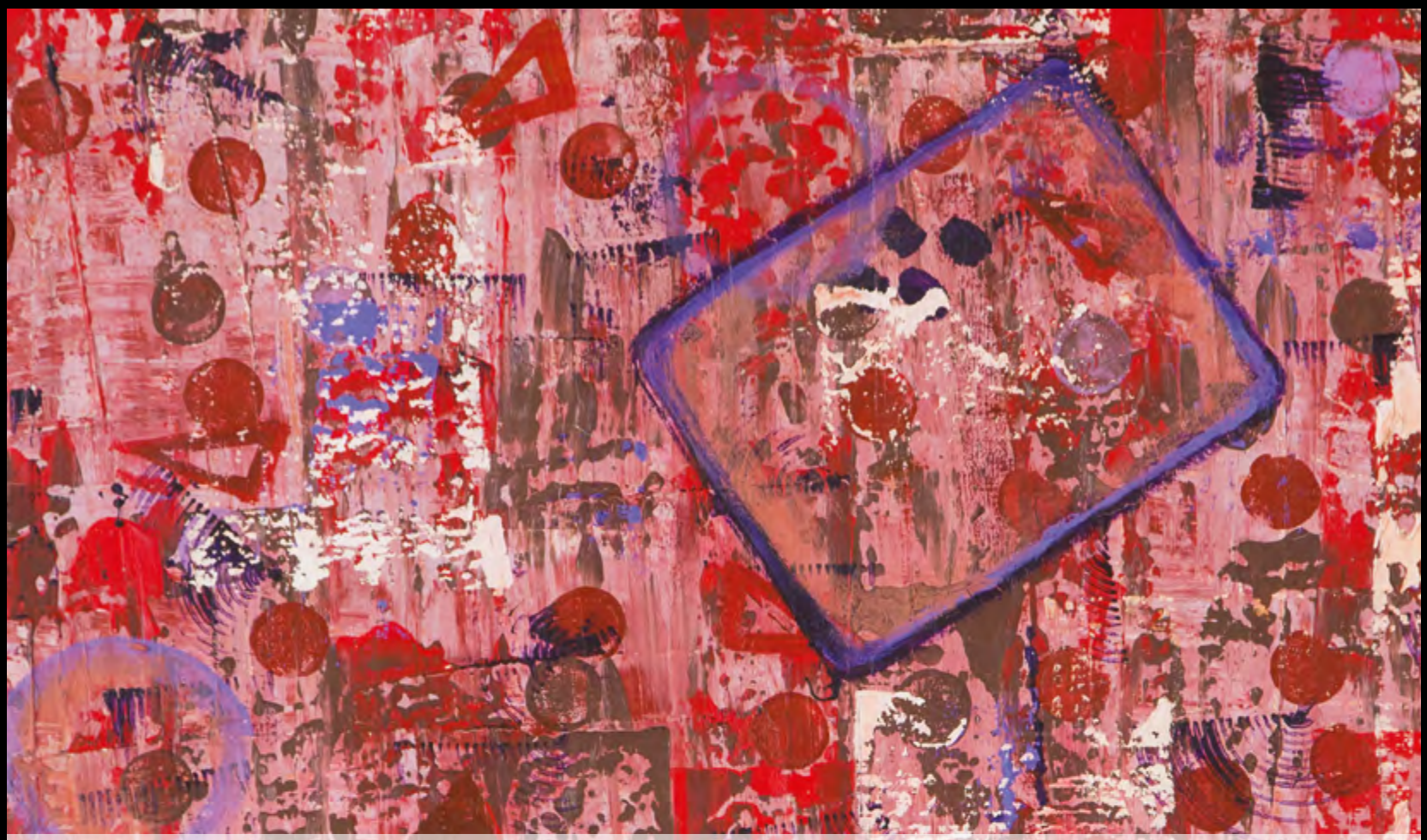
Orario esposizioni:
dal martedì al venerdì 10,00/12,00 - 15,30/19,00
sabato e domenica 10,00/12,00 - 14,00/19,00
lunedì chiuso

INGRESSO LIBERO

CATALOGO IN OMAGGIO A RICHIESTA
(fino ad esaurimento)

Meeting Art®
Casa d'Aste dal 1979

SEDE: VERCELLI Corso Adda, 7 - tel. 0161.2291
UFFICI: MILANO Via Pellizza da Volpedo, 16 - tel. 02.4989420
ROMA Via Margutta, 94 - tel. 06.3212668
info@meetingart.it www.meetingart.it



Feofeo
io sono colore

EDITORIALE GIORGIO MONDADORI

"All'interno del panorama artistico contemporaneo, l'originale figura di Feofeo risalta per merito di una identità raggiunta sfuggendo a mode e omologazioni, nel progressivo consolidamento di un percorso espressivo sospeso fra abbandoni intimi e raffinate meditazioni intellettuali" scrive **Giovanni Faccenda** nell'introduzione critica della monografia, omaggio a una protagonista dell'arte astratta. Oltre 160 opere presentate, testi in italiano e in inglese.

feofeo.it

Harold Ancart, *Untitled - Artist's frame*, 2015 @ Rubell Family Collection

IL DISTRETTO PIÙ CONTEMPORANEO DI MIAMI CI RACCONTA IL NOSTRO PRESENTE TURBOLENTO. IN TRE MOSTRE CON OPERE DA RICORDARE, NELLE COLLEZIONI MARGULIES, CISNEROS-FONTANALS E RUBELL

di **Matteo Bergamini**

Sono tre delle collezioni più ricche e interessanti del mondo, e sono a Wynwood. Il quartiere, che si trova appena sopra Downtown Miami, è una Chelsea un po' più povera, decisamente più brutta, ma decisamente più chiassosa rispetto al suo corrispettivo newyorchese. Da queste parti, oltre al sole, i graffitari che ridipingono muri 24 ore su 24, food-trucks, casse che suonano forte, e nell'ordine Margulies Collection, Rubell Family Collection e Cisneros-Fontanals Art Foundation.

Sono state in gran spolvero nei giorni di Art Basel, e sfoderano mostre che dureranno almeno un anno, come nel caso della **Margulies**, nata per volontà filantropica dell'omonima famiglia (impegnata nella milionaria *real* estate della Florida del sud) oltre trent'anni fa. Qui le grandi installazioni di **Anselm Kiefer** sono esattamente quelle del dicembre 2015, ma sono comunque sempre un bel vedere. Oltre l'ingresso decisamente sovraffollato di opere, però, ci accoglie un nome tutto italiano: **Jannis Kounellis**. Sono pochi pezzi, sei, e non sono nemmeno dei più grandi: sono opere datate tra i primi anni '80 e il 2016, che portano con loro tutta l'estetica del grande artista greco naturalizzato romano: juta, combustioni di legno, ferro, sacchi pieni di carbone e ganci metallici, e anche strumenti musicali e pentole di rame, per una serie di icone senza tempo e ormai parte della nostra memoria.

Pochi isolati più avanti, invece, c'è la **Rubell Family Collection**, che tra qualche mese si sposterà nel vicino distretto di Allapath, e che se tanto ci dà tanto, sarà forse l'evento più imperdibile della settimana di Art Basel 2017.

Già, perché "High Anxiety", la mostra che mostra le acquisizioni recenti (2014-2016) dell'altra milionaria famiglia è, come si dice da queste parti, *stunning*: sbalorditiva.

"HIGH ANXIETY" MOSTRA LE ACQUISIZIONI RECENTI (2014-2016) DELLA FAMIGLIA RUBELL E, COME SI DICE DA QUESTE PARTI, È STUNNING: SBALORDITIVA. PERCHÉ? PRIMO TRACCIA UN FILO PRECISISSIMO DI COME SI STA MUOVENDO L'ARTE AMERICANA, IL COLLEZIONISMO, CIÒ CHE SI ACQUISTA (E CHE DUNQUE SI DEVE VENDERE), E CHE È DESTINATO A FARE TENDENZA. POI PERCHÉ, NONOSTANTE QUESTO ASPETTO DA MERCATO, A VOLTE È DAVVERO SORPRENDENTE INCONTRARE CERTE OPERE

Perché? Primo perché traccia un filo precisissimo di come si sta muovendo l'arte americana, il sistema collezionistico, quello che si acquista (e che dunque si deve vendere), e quello che fa tendenza nel contemporaneo e che continuerà a farla ancora per un po'.

Secondo perché, nonostante le motivazioni suddette, a volte è davvero una gioia per gli occhi incontrare certe opere. Postilla: anche in questo caso la *Cathedral* di capelli della brasiliana **Solange Pessoa** (1961) è stata già vista lo scorso anno, così come l'installazione composta da migliaia di lattine di birra Budweiser di **Cathy Noland**, ma pazienza.

L'inizio, anche qui, non è esaltate; poi, addentrandosi nelle sale del primo piano, la tensione cresce: con le sculture orrorifiche di **Stewart Uoo** (1985) che dichiarano un *No sex, No city*, ispirandosi alle 4 ragazze della serie che ha imperversato negli ultimi anni, trasformandole in scarti, pezzi di spazzatura riassemblati. Come fa un altro scultore, il giovane **Ryan Trecartin** con la sua *Summer Law* di salvagenti e cartone e nastro adesivo. Tutto apparentemente raffazzonato, ma

ANSIETÀ DI **WYNWOOD**

infinitamente curato e senza quelle sciatterie tipiche che corrispondono a centinaia di altri giovani esemplari (e non solo americani).
C'è poi il "tessile" con **Brent Wadden**, l'unico video della mostra di **Hito Steyerl** – prodotto per Documenta 12 – che racconta di bondage, politica e immagini vietate, e poi c'è la sensazione che spesso la pittura e la scultura possano riversarsi l'una nell'altra. Anche questo passaggio fa parte di quell' "alta ansietà" con la quale la mostra racconta di come gli artisti stiano sceneggiando il contemporaneo. E si vede in una serie di pitture che non lasciano indifferenti, anzi: **Aaron Flower**, nato a Saint Louis nel 1988, in tre enormi pezzi allegorici usa qualsiasi cosa per dipingere (o scolpire?), dal tabacco ai fili di lana, passando per il tetra pack. C'è l'esplosione di colore di **John Williams**, in un pezzo di oltre nove metri; ci sono le croste di colore vulcaniche, dirompenti, dello spagnolo **Secundino Hernandez** (1985); ci sono i "glitch" stampati di **Paul Kneale** (1986); ci sono tre pezzi imperdibili del belga **Harold Ancart** (1980), passaggi di olio nerissimo per paesaggi onirici che a tratti ricordano Mirò e Twombly, e ci sono i folgoranti acrilici su denim di **Cy Gavin** (1985). Una mostra che è, dunque, anche il ritratto di una generazione, ovvero quella dei trentenni che si affaccia oggi al mondo (non solo dell'arte), oltre che del gusto "privato" della Rubell. E che piaccia o no, è ineccepibile.
Meno ansietà e meno foga, invece, da **Cisneros-Fontanals**. Dislocata poco più a sud, a Downtown, la collezione accoglie "You are part of it": anche qui si tratta di opere acquisite che contano pezzi di **Barbara Kruger**, **Cildo Meireles**, **Robert Barry**, **Michelangelo Pistoletto**, la bella serie di **Priscilla Monge** *Enumeración de la sangre*, fotografie che riprendono un pannello bianco sul quale sono stati riportati, con il sangue appunto, una serie di aforismi: *La locura es cosa de vida o muerte, L'erotismo es cosa de vida o muerte...* e così via. Qui, in effetti, si parla molto spagnolo, e brasiliano, con il minimal di alcune carte di **Anna Maria Maiolino**, o con le illusioni ottenute con la luce dell'ambiente di **Marcius Galan**, un poco James Turrell, un poco "cinetico".
Perché questa selezione? Per mettere in chiaro il punto di vista dell'arte contemporanea su economia, politica e cultura, da Basilea a Rio de Janeiro, da Miami a New York passando per Venezia e Parigi, ricollocando centri e osservando le forze centrifughe e centripete del nostro tempo. Chi ha vinto in questo giro, almeno secondo il nostro parere, l'avrete già intuito.

Dall'alto:
John Williams, *Untitled* @ Rubell Family Collection
Jannis Kounellis, *Senza Titolo*, 2012 @ Margulies Collection

SE DALL'ARABIA

I RAPPORTI CULTURALI TRA IL PICCOLO EMIRATO E IL PAESE AFRICANO HANNO UNA LUNGA STORIA. UN PROGETTO DELLA SHARJAH ART FOUNDATION LI HA RILANCIATI, MA È ANCORA UN MONDO DA SCOPRIRE

di **Lucrezia Cippitelli**

Ho incontrato per la prima volta **Salah M. Hassan** nel 2006 visitando la seconda Biennale di Siviglia, *The Unhomely*, diretta da **Okwui Enwezor**. Facevamo parte di un gruppo internazionale di "art professionals" attivi nel territorio, allora ancora per pochi, dell'Arte Africana Contemporanea ed eravamo tutti molto eccitati che il curatore nigeriano fosse ancora in Europa, per una mostra politica e portando artisti africani.
Salah era sicuramente meno noto di Enwezor, anche a quelli più informati, anche se dagli anni Novanta portava avanti un lavoro minuzioso di ricerca e condivisione di spazi di visibilità agli artisti africani (ed in particolare a quelli della diaspora negli Stati Uniti) attraverso libri, riviste e mostre. Sua era la mostra "Authentic/Excentric" alla Biennale di Venezia 2001 e la mostra "Unpacking Europe", sempre nel 2001, al museo Boijmans van Beuningen di Rotterdam, che raccontava una Europa vista dagli Africani. Salah era anche il direttore del dipartimento di studi africani della Cornell University e la persona alla quale Enwezor, prima che fosse l'Okwui Enwezor della Documenta del 2002, nella metà degli anni Novanta, era andato a proporre di pubblicare una rivista sull'Arte Africana Contemporanea. La rivista, che esce ancora oggi, si chiamava "NKA. Journal of Contemporary African Art" ed era un progetto editoriale sofisticato e storicamente molto rilevante per la visibilità del settore.
Nel 2006 l'Arte Africana contemporanea non era ancora à la page. Non esisteva la fiera 1:54 di Londra, ma c'era stata da poco *African Remix*, la blockbuster exhibition curata da Simon Njami, al Pompidou (nel 2004). Ancora era interessante interrogarsi sulla divisione tra africa Sub Sahariana e Maghreb, ed ancora il Sudan, che di fatto si configura come elemento di confine tra il mondo arabo e quello animista dell'Africa Subsahariana, era quasi completamente sconosciuto al sistema dell'arte internazionale. L'unica pubblicazione di rilievo che lo localizzasse storicamente era *Khartoum Connections. The Sudanese Story*, ancora di Salah M. Hassan, saggio pubblicato all'interno di *Seven Stories about Modern Art in Africa* che accompagnava l'omonima mostra organizzata alla Whitechapel Gallery di Londra in occasione del Festival Africa 95.
L'incontro con Salah a Siviglia aveva aperto una serie di domande sul Sudan, sulla sua storia dalla decolonizzazione ad oggi, sulla relazione del Paese con il resto del Continente, sulla relazione tra Islam ed Africa e sull'esistenza di un sistema dell'arte sudanese e sul suo Modernismo. In una lunga intervista che mi aveva concesso, fu molto generoso nel condividere dettagli sulla storia delle scuole d'arte (fondate a Khartoum durante l'impero britannico) ed anche sul contesto generale del Paese prima dell'involuzione autoritaria degli anni Ottanta. Khartoum era, negli anni Settanta, un vibrante hub culturale, dove gli studenti leggevano (tradotti in arabo e distribuiti dalle casi editrici del vicino Cairo), i pensatori contemporanei occidentali insieme agli attivisti panafricani che lottavano per la fine degli imperi coloniali. Erano gli anni immediatamente successivi alla decolonizzazione e la scena artistica, letteraria, politica e musicale erano strettamente collegate e cooperavano per la costruzione di una nuova società, intrisa di una riscoperta identità culturale mescolata con gli impulsi e le novità provenienti dalle capitali occidentali portate dagli studenti sudanesi che andavano a studiare a Londra, in Unione Sovietica o negli Stati Uniti.
Questa premessa è necessaria per inquadrare la mostra "The Khartoum School: The Making of the Modern Art Movement in Sudan (1945 – present)", che la Sharjah Art Foundation ha prodotto ed aperto al pubblico tra il 19 Novembre 2016 ed il 14 gennaio 2017. Il progetto curatoriale, curato da Salah M. Hassan insieme a **Hoor Al-Qasimi**, direttrice della Sharjah Art Foundation, è una enorme retrospettiva sulle arti visive del Sudan dagli anni Quaranta fino ad oggi. "The Khartoum

SI VEDE IL SUDAN

IL PROGETTO CURATORIALE È UN'ENORME RETROSPETTIVA SULLE ARTI VISIVE DEL SUDAN DAGLI ANNI QUARANTA FINO AD OGGI. "THE KHARTOUM SCHOOL" NON SAREBBE STATA ORGANIZZATA SENZA L'ATTIVISMO CULTURALE DI SALAH M. HASSAN, CHE SI È CONCENTRATO SULLA RICOSTRUZIONE DELLA STORIA DEL MODERNISMO DEL CONTINENTE AFRICANO. MA RIFLETTE ANCHE LA VOLONTÀ POLITICA DI RACCONTARE LA STORIA DELLE ARTI VISIVE DEL MONDO ARABO, SPESSO IGNORATA DAI LIBRI DI STORIA OCCIDENTALI

School" non sarebbe stata organizzata senza l'attivismo culturale di Hassan, che sin dagli inizi ha concentrato ogni progettualità sulla ricostruzione della storia del Modernismo del Continente africano e del suo Paese di origine in particolare. Ma è anche il riflesso della volontà politica portata avanti dalla Sharjah Art Foundation di ripercorrere e raccontare la storia delle arti visive del mondo arabo, spesso ignorate dai libri di storia scritti in Occidente. La politica culturale del piccolo Emirato di Sharjah si è concentrata, sin dai primi anni Novanta (ed in particolare dalla fondazione, nel 1993, della Sharjah Biennale), sulla cultura, e sulle arti visive in particolare, del mondo arabo ed islamico, attraverso il sostegno a mostre, ricerche, pubblicazioni che ricostruissero la storia culturale della regione e del mondo arabo in generale. Un esempio tra tutti la recente mostra sui surrealisti egiziani intitolata "Art and Liberty", aperta al Cairo nel Settembre 2015.

"The Khartoum School" è innanzitutto un enorme lavoro di ricerca, che ha portato i due curatori a visitare decine di artisti sudanesi che risiedono oggi sia in Sudan che negli Stati Uniti o in Europa. Ne scaturisce un progetto espositivo vastissimo, che ha occupato la quasi totalità degli spazi della Sharjah Art Foundation con un percorso complesso di mostre.

Le retrospettive degli artisti concettuali **Amir Nour** e **Kamala Ibrahim Ishaq** svelano due storie di sperimentazione portate avanti autonomamente dai due artisti. "Amir Nour: Brevity is the Soul of Wit (A Retrospective Exhibition, 1965-Present)", splendidamente installata, narra un capitolo essenziale, ma poco noto, del Minimalismo internazionale. **Nour**, dopo aver studiato a Khartoum ed a Londra, si è fermato a Chicago dagli anni Settanta, dove insegna e produce. *Brevity is the Soul of Wit* si riferisce a un frammento di Shakespeare (diventato un proverbio nel mondo arabo) molto usato dall'artista per discutere la tradizione "fredda" del Minimalismo occidentale, quello di Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt and Robert Morris, che nel suo lavoro assume una connotazione transculturale. La recente inclusione di Nour, e di un altro artista non occidentale come il pakistano **Rasheed Araeen**, nel novero del Minimalismo globale ha contribuito alla riscrittura della storia dell'arte del Novecento ed a discutere anche i confini del movimento.

La personale dedicata a **Kamala Ibrahim Ishaq**, "Woman in crystal cube", è una altra rilevante retrospettiva che per la prima volta raccoglie quasi l'intera produzione dell'artista e la sua ricerca sulle cerimonie spiritiste e di possessione dette Zar, presenti in tutta l'Africa orientale e che in Sudan coinvolgono soprattutto le donne. Kamala fonda, nel 1978, un gruppo che si fa chiamare *The Crystalysts* e che di fatto si ripropone di superare la rigidità di quella che era stata definita "La Scuola di Khartoum", sviluppatasi durante gli anni della decolonizzazione. Nel 1978, Kamala firma il Christalyst Manifesto che abbraccia una dimensione esistenziale e dialoga esplicitamente anche con l'arte occidentale. La mostra, propone sei decenni di lavori dell'artista, dominati dai ritratti disegnati e ad olio di donne, presentate durante le fasi della possessione: visi distorti, spesso monocromi, insieme alla sua produzione grafica, che dagli anni Settanta ha sviluppato parallelamente alla produzione artistica per illustrare riviste letterarie e copertine dei libri di scrittori e pensatori a lei contemporanei.

La terza mostra, e forse la principale, si intitola "The Khartoum School" e propone una panoramica ampia e dettagliata della produzione artistica in Sudan, attraverso una serie di sezioni che si susseguono: The "Khartoum School", Pionieri e Rivoluzionari, La Svolta Concettuale, L'Astrazione Calligrafica (*Madrasad Al-Wahid* – La Scuola dell'Uno), Immaginando la Modernità: Film, Fotografia, Illustrazione e Media, La scena recente.

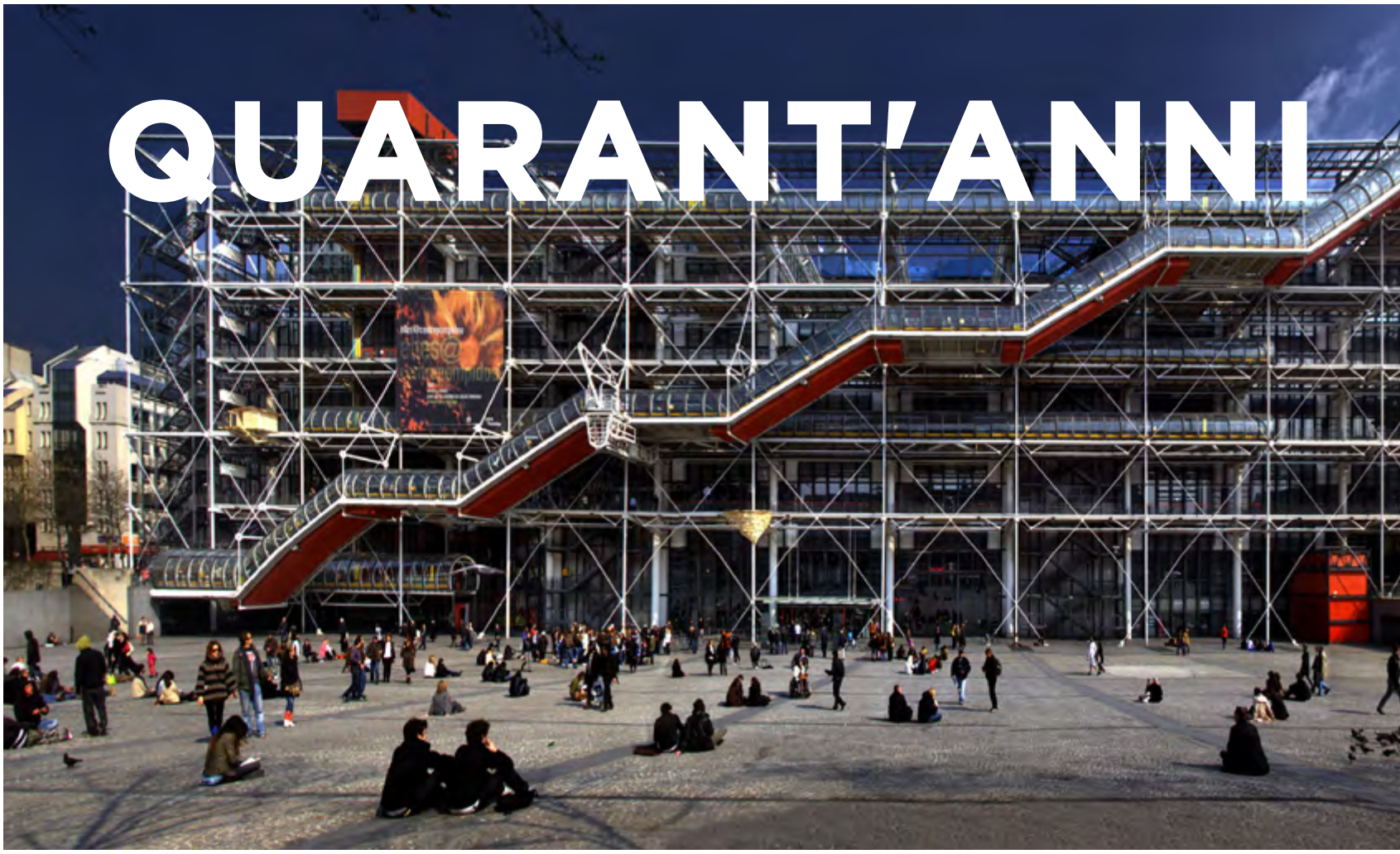
Il termine "Khartoum School" fu inizialmente coniato dal pittore e critico d'arte della Guiana **Denis Williams**, che insegnò a Khartoum nel College of Fine and Applied Art negli anni Sessanta: il termine ha di fatto definito il movimento modernista in Sudan, senza però essere usato programmaticamente da alcun manifesto o gruppo di artisti.

La mostra si apre con l'installazione del *Prison Notebook* (1976) di **Ibrahim El-Salahi**, il modernista sudanese per eccellenza che ha attraversato tutta la storia della cultura visiva del Paese. L'installazione nella teca del *Notebook* è accompagnata da una installazione audio durante la quale Ibrahim spiega le tavole del suo libro, introducendo lo spettatore alla storia nazionale del suo Paese attraverso la sua storia personale di artista, esiliato politico, diplomatico, carcerato. Da qui si susseguono le varie sezioni, dominate principalmente dalla pittura, e che ricostruiscono un percorso fatto anche da film sperimentale, fotografia, grafica e una serie di esperienze, come quella del calligrafismo, che ripercorrono in chiave contemporanea i linguaggi più tradizionali della cultura islamica.

Nell'altra pagina dall'alto:
Kamala Ibrahim Ishaq, *Women in Crystal Cubes*, 2016. Immagini della mostra, Sharjah Art Foundation, Image courtesy of Sharjah Art Foundation.
The Khartoum School: The Making of the Modern Art Movement in Sudan (1945–Present), 2016. Alcuni lavori, dimensioni variabili. Image courtesy of Sharjah Art Foundation.
Kamala Ishaq, *Dinner table*, olio su tavola, 170 x 120 cm. Sharjah Art Foundation Collection

In questa pagina:
Amir Nour, *A Retrospective (1965–Present): Brevity is the Soul of Wit*, 2016. Lavori installati negli spazi della Sharjah Art Foundation. Courtesy Sharjah Art Foundation.

QUARANT'ANNI



di **Livia de Leoni**

L'IDEA DELL'EX PRESIDENTE FRANCESE POMPIDOU HA VARCATO QUALSIASI PROSPETTIVA DI SUCCESSO, DIVENTANDO UN "MUSEO" MITICO IL CUI FASCINO NON ACCENNA A DIMINUIRE. CHE OGGI FESTEGGIA I SUOI PRIMI 40 ANNI

Inaugurato il 31 gennaio 1977, il Centro Nazionale d'Arte e di Cultura Georges Pompidou compie 40 anni. Il maggiore evento culturale francese degli anni '70, costituisce oggi la più grande collezione d'arte moderna e contemporanea d'Europa con 103mila e 610 opere, numero in costante evoluzione.

È il 1977, **Renzo Piano** e **Richard Rogers**, allora molto giovani, ne firmano il progetto, con la collaborazione dell'architetto **Gianfranco Franchini**, degli ingegneri **Peter Rice** e **Ove Arup**. Tutto nasce dal desiderio dell'allora Presidente della Repubblica, **Georges Pompidou** (1911-1974), che si concretizza nel progetto n° 493 firmato dalla Piano & Rogers Architects. «Vorrei che Parigi abbia un museo e un centro culturale in cui coabitino arte, musica, film, libri, ma anche ricerca audiovisiva (...). Tutto ciò costa molto, ma col tempo questa spesa sarà una goccia d'acqua nel budget dello Stato, e ad obiettivo raggiunto, un successo senza precedenti», dichiarava il Presidente a Le Monde il 17 ottobre 1972. Un sogno che trova una risposta nell'idea del duo di architetti di plasmare spazi che favoriscano un dialogo creativo tra arte, pubblico e la città, un anti-monumento in contrasto col classico museo dai "reparti" separati. Ma in realtà il disegno di Pompidou era anche molto meno avveniristico e democratico. Come racconta lo storico e mercante d'arte Karsten Schubert in un noto saggio dedicato all'idea di museo, edificare un museo simile mirava anche a "imbrigliare parte dell'energia anarchica emersa con il 68 per fonderla in uno stampo istituzionale".

Qualunque siano stati gli obiettivi, probabilmente paralleli l'uno all'altro, la visione è un successo. E lo dimostrano gli ultimi dati: nel 2015 oltre 3 milioni di visite, di cui un milione e mezzo al museo e la stessa cifra alle esposizioni temporanee, con una media di 9mila e 806 visite al dì.

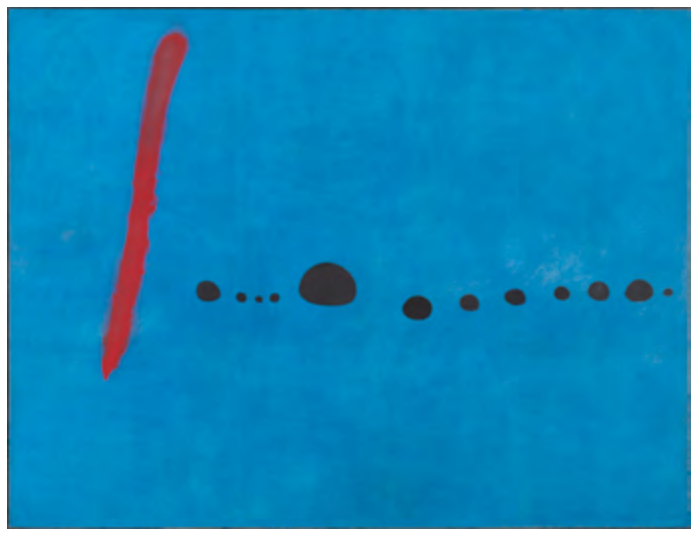
Come fu accolta all'inizio questa magnifica macchina sociale? In principio fu *l'Affaire Beaubourg* solo poi *Le Beaubourg*. Venne soprannominato *Notre-Dame de la Tuyauterie*, *Pompidolium* e *Verrue d'avant-garde* a causa dell'architettura rivoluzionaria che metteva tutto a nudo, dalla struttura portante alle scale mobili, ai condotti di ventilazione tradizionalmente castigati, ma grazie al successo di pubblico (oltre 7 milioni il primo anno), divenne presto un simbolo della Capitale. Oggi è uno straordinario esempio di architettura high-tech, ma ieri rappresentava una vera sfida urbanistica. Il duo Piano & Rogers è riuscito a trasformare il *Plateau Beaubourg*, un parcheggio fatiscente nel cuore della città, con una struttura leggera, in acciaio e vetro, dalla superficie di 103mila e 305 metri quadrati, 7 piani più 3 seminterrati, alta 42 metri sulla rue Beaubourg e 45,5 metri sulla

Dall'alto:
Collezione Centre Pompidou, ®Adagp Paris 2017
Olafur Eliasson, copyright Manuel Braun

D'AVANGUARDIA

I SOPRANNOMI? *NOTRE-DAME DE LA TUYAUTERIE*, *POMPIDOLIUM* E POI *VERRUE D'AVANT-GARDE* A CAUSA DELL'ARCHITETTURA RIVOLUZIONARIA CHE METTEVA TUTTO A NUDO, DALLA STRUTTURA PORTANTE ALLE SCALE MOBILI. MA GRAZIE AL SUCCESSO DI PUBBLICO (OLTRE 7 MILIONI IL PRIMO ANNO), DIVENNE PRESTO UN SIMBOLO DELLA CAPITALE FRANCESE

piazza. Questa struttura, a pianta libera, è un contenitore in cui gli spazi interni sono verticalmente ed orizzontalmente modulabili.
Il Pompidou si distingue anche per quelli che appaiono dei marchi di fabbrica. Tubi blu per l'aria, verdi per l'acqua, gialli per l'energia elettrica, rossi per la circolazione e i dispositivi di sicurezza, e la scala mobile denominata *La chenille* che collega i piani dell'edificio sulla facciata, che ritroviamo nel logo creato da **Jean Widmer**. Se il progetto culturale, lanciato nel 1969, s'ispira al MoMA di New York quello architettonico guarda al *Fun Palace* del britannico **Cedric Price** e ai disegni di **Oscar Nitzchke** per la *Maison de la Publicité*. Poi sarà il Beaubourg ad ispirare il *Lloyds building* di Londra progettato poco dopo da Richard Rogers. Il centro, vittima del suo successo, subisce lavori di ristrutturazione degli spazi dal 1997 al 2000, ad opera di Renzo Piano e di **Jean-François Bodin**.
Le aspettative iniziali erano creare un luogo autonomo, libero dal rigore accademico, dal conservatorismo intellettuale e da un'Amministrazione inadatta a cogliere l'imprevedibilità della creazione contemporanea e del mercato dell'arte. Un museo, insomma, come non era mai esistito e destinato scardinare l'idea stessa di museo. Quelle odierne si possono riassumere nel proporre e progettare cultura, che sia alla portata di tutti e rafforzare la funzione pedagogica.
Cosa ospita il Beaubourg? Una biblioteca Pubblica d'Informazione (BPI) e l'Istituto per la Ricerca e il Coordinamento Acustico Musicale (IRCAM). Una collezione d'Arte Moderna, che va dal 1905 al 1960, che percorre i movimenti fondatori del Novecento attraverso figure come **Matisse**, **Duchamp** o **Kandinsky**. Un'interessante collezione d'Arte Contemporanea che va dal 1960 al 1990, con opere di **Francis Bacon**, **Christian Boltanski**, **Annette Messager** e **Bill Viola**. A questa si riallaccia una collezione d'arte che va dal 1990 ad oggi con **Mircea Cantor**, **Olafur Eliasson**, **Philippe Parreno** e **Anri Sala**.
Grande assente la fotografia. Almeno fino al 2014, quando il Pompidou apre la *galerie de photographies*, uno spazio permanente che accoglie una delle più prestigiose collezioni d'Europa con 40mila foto e più di 60mila negativi, ma anche mostre temporanee. Il Beaubourg possiede la più ricca collezione di opere multimediali dal 1963 a oggi con 160 istallazioni e 2mila "incisioni" tra videocassette, audiocassette, CD, siti web. Tra le opere *New Skin* di **Doug Aitken**, *Corps Étranger* di **Mona Hatoum**, *Switch* di **Tony Oursler**, *Immemory* di **Chris Marker**. Ma anche una collezione di oltre 20mila opere tra disegni e stampe, una filmica e una sul design. Mentre all'esterno troviamo l'atelier Brancusi, una ricostruzione ideata da Renzo Piano nel 1997, e la fontana *Stravinsky* del 1983, creata da **Jean Tinguely** e **Niki de Saint Phalle**.
Cosa rappresenta per i professionisti dell'arte? Un luogo di pratica curatoriale impareggiabile, che restituisce al mondo dell'arte una élite di curatori altamente qualificati. Ad oggi ne sono passati oltre 330, tra questi **Jean de Loisy**, oggi presidente del Palais de Tokyo, **Christine Macel** direttrice della 57esima Biennale di Venezia, **Bernard Blistène** attuale direttore del MNAM, **Alfred Pacquement** che dalla direzione del MNAM è oggi a Versailles. Ma anche **Harald Szeemann** che curò nel 1994 la mostra su **Joseph Beuys** e **Germano Celant** che nel 1981 curò "Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959".
Negli anni la collezione del Pompidou ha continuato a crescere anche grazie ad acquisti e doni, vedi le famiglie di **Cy Twombly** e di Matisse, o i mille e 200 disegni donati dalla coppia di collezionisti **Florence** e **Daniel Guerlain**. Anche perché in Francia dal 1968 esiste la cosiddetta *dation*, si tratta di una legge che consente al contribuente di pagare le tasse con opere d'arte, libri, oggetti da collezione di alto valore artistico e storico.
Ma in un'epoca di globalizzazione, il Pompidou ha messo da tempo in atto un'azione di decentralizzazione o, meglio, di esportazione del marchio. Nascono così il Pompidou a Metz e a Malaga. Su questa scia città e istituzioni sono state coinvolte in questo quarantesimo anniversario, come a Le François in Martinica con la mostra "Le Geste et la Matière, une Abstraction "Autre" (Paris, 1945-1965)", o a La Monnaie di Parigi, "François Morellet, le retour" curata da Bernard Blistène e **Chiara Parisi**, o anche a Arles la mostra fotografica "Lo spettro del Surrealismo".
«Non volevo che fosse un momento autocelebrativo, ma una festa decentrata, inno alla creazione in tutta la Francia, e non solo. Un modo per entrare in contatto con tutti coloro che hanno amato e sostenuto il Centre Pompidou e per incontrare un nuovo pubblico», dichiara **Serge Lasvignes**, attuale presidente del Centre Pompidou. 40 anni festeggiati in 40 città, 75 luoghi, con 50 mostre, 15 spettacoli, concerti e performances e, ciliegina sulla torta il 4 e 5 febbraio sarà festa grande al Beaubourg. Auguri!



Dall'alto:
Liam Gillick, copyright Manuel Braun
Joan Miró, *Bleu II*, 1961,
Collezione Centre Pompidou Succession Mirò,
Adagp, ®Paris 2017

ARTE: 10 COSE DA SALVARE

LE PREFERENZE DI FRANCO GUERZONI

Franco Guerzoni,
foto di Claudia Cavatorta

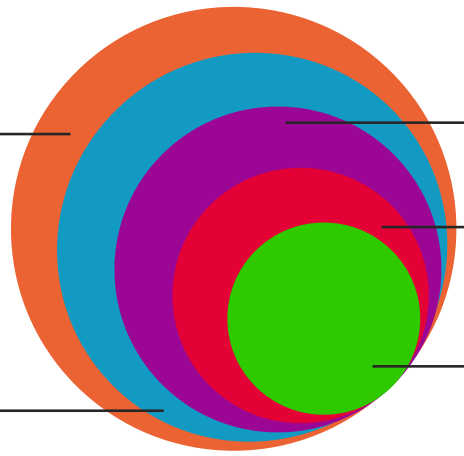
1. Miglior evento artistico dell'anno: "Go down moses" di Romeo Castellucci
2. Miglior collezione: la raccolta dell'avvocato Gianpaolo Belligoli, ma anche quella di Antonello Manuli
3. Gallerista: Paola Capata, Monitor, Roma
4. Critico d'arte: Davide Ferri e Cecilia Canziani per la mostra Teoria ingenua degli insiemi alla P420 di Bologna, ma anche Simone Menegoi per La Camera, Sulla materialità della fotografia, Bologna
5. Fiera d'arte: Artissima, Torino
6. Artisti del passato: Giovanni Bellini, Andrea Mantegna, Giorgio Morandi, Osvaldo Licini, Tancredi, Gastone Novelli
7. Artisti del presente: Dennis Oppenheim, Pierpaolo Calzolari
8. Il saggio: *Arte espansa* di Mario Perniola
9. Ministro della cultura: Un ministro che sappia guardare, nel suo tempo, alle aspirazioni dei tanti artisti di grande qualità del suo Paese
10. Rivista d'arte: Ovviamente Exibart per la freschezza e la tempestività. Onore a Flash Art per la comprovata resistenza a tutto e a tutti

IPSE DIXIT

Beatrice Bertini e Benedetta Acciari Ex Elettrofonica, Roma

I NUMERI DEL (MIO) SUCCESSO

Beatrice Bertini e Benedetta Acciari



20% IL SUPPORTO DEI COLLEZIONISTI

20% LA FIDUCIA DEGLI ARTISTI

20% LA PASSIONE E L'ENTUSIASMO

20% IL CONTRIBUTO DELLE PERSONE CHE LAVORANO CON NOI

20% LA CREDIBILITA' DEI CRITICI CHE SEGUONO LE ATTIVITA' DELLA GALLERIA

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 **Francesco Vezzoli**

Elisa Franceschi *Lago di Lamar*, 2013

FONDAZIONE
FOTOGRAFIA
MODENA

MASTER DI ALTA FORMAZIONE SULL'**IMMAGINE CONTEMPORANEA**

Approfondimento, studio e condivisione per un linguaggio artistico autonomo e originale.

Riconosciuto a livello internazionale, il master è inserito all'interno di una rete di istituzioni, università e accademie in Europa e nel mondo.

Iscrizioni aperte per il prossimo biennio.

Scopri di più visitando il sito **fondazionefotografia.org**

SEGUICI SU:

fondazionefotografiamodena

fondazionefotografiamodena

APPUNTI PER UN MONDO,

IL NUOVO ANNO È APPENA INIZIATO E ABBIAMO LANCIATO AD ALCUNI ADDETTI AI LAVORI DELL'ARTE LA FATIDICA QUESTIONE SUI BUONI PROPOSITI. NULLA DI PERSONALE, MA UNA DOMANDA CHE È ANCHE UNA DICHIARAZIONE DI INTENTI: CHE COSA VORRESTI CAMBIARE PER RENDERE MIGLIORE IL MONDO DELL'ARTE E DELLA CULTURA? ECCO COSA CI HANNO RISPOSTO GALLERISTI, ARTISTI, CRITICI E CURATORI

FABRIZIO PADOVANI e ALESSANDRO PASOTTI, P420 Bologna
«Dare sempre spazio e voce a chi ha le giuste competenze, dare valore alla professionalità dei singoli e soprattutto dei giovani. Bisognerebbe ricordarsi di questo nel fare le nomine a ogni livello, in ambito istituzionale e privato. Come in tutti gli altri settori, bisogna istituire un sistema totalmente meritocratico. L'importanza di fare questo è immediatamente chiaro se si pensa che nei musei e nelle gallerie ogni giorno si contribuisce in modo sostanziale alla formazione culturale di un'intera società, si formano coscienze e si produce civiltà. Ne abbiamo ancora bisogno vero?».

CLAUDIO COMPOSTI, Mc2 Gallery Milano
«Vorrei che si creasse un vero sistema dell'arte contemporanea in Italia, che unisca in un circolo virtuoso istituzioni, giovani curatori, artisti, collezionisti e gallerie. Una catena virtuosa a partire dalle istituzioni, che investano nella giovane arte del nostro Paese in modo da promuovere anche all'estero un sistema e non la sporadica avventura di un singolo che esce dai patri confini (magari perché già espatriato da tempo!) che spesso non ha nulla a che invidiare ai colleghi stranieri, ma non è supportato se non dai propri singoli sforzi o da gallerie coraggiose che investono con fatica nella promozione».

MARIO CRISTIANI, Galleria Continua
«Sarebbe bello che almeno dal mondo della cultura spuntasse qualcosa che potesse ispirare alla non violenza, all'ascolto, al desiderio di capire e all'umiltà di ascoltare a partire da se stessi, riuscendo a trasmetterlo al contesto in cui si vive. Se questo sentire arrivasse agli altri in ogni forma di espressione artistica credo che il mondo della cultura assolverebbe più pienamente la sua missione e migliorerebbe la vita dei singoli e della comunità in cui si sta investendo la propria vita».

MIRKO RIZZI, Direttore artistico Marsèlleria Milano
«Su un piano pratico, due semplici fattori: risorse e professionalità. Basterebbe devolvere l'1 per cento del fatturato delle aziende in maniera diretta e interamente detraibile. Le piccole e medie imprese rimangono poi una opportunità da cogliere, a partire dai territori: ci vorrebbe una maggiore sensibilizzazione per rendere "interessante" la cultura. Professionalità significa incarichi affidati sulla base di competenze e curriculum internazionali - in alcuni casi è iniziato a succedere - eliminando interferenza della politica.
Su un piano di lungo periodo, si aggiunge il fattore del pubblico, che andrebbe coltivato a partire dalle scuole, considerando l'arte, anzi la cultura, come la nuova "educazione civica": le vere startup culturali dovrebbero partire dal sistema educativo e da qui alimentare l'intera filiera. Un altro aspetto fondamentale sono i musei: gratuiti, aperti e pensati per un pubblico ampio, soprattutto non autoreferenziali, come ci insegna il modello di una istituzione come la Tate, o, per fare un esempio italiano che nasce dal privato, HangarBicocca. E una volta fatte le cose serie non sarebbe male iniziare a divertirsi, perché la cultura non è noia!».

UGO LA PIETRA, artista
«La cosa migliore da fare è riuscire a spostare l'attenzione dell'artista nei confronti del sociale, e quindi intervenire, con la complicità del sistema, all'interno dello spazio collettivo e quindi urbano, evitando di lavorare come avviene oggi solo per i musei, ma anche per la collettività. Un tempo l'artista con il proprio lavoro dava valore e significato all'ambiente, qualificava il lavoro collettivo, e quindi migliorava la vita sociale».

ANGELA VETTESE, Direttrice di Artefiera
«Il mondo dell'arte ha le sue regole. Solo i grandi artisti le sanno cambiare, e sono grandi per questo. Picasso, Duchamp Warhol, Beuys hanno fatto del cambiamento di norme secolari la loro migliore opera. Se chiudiamo una domanda così vasta a un ambito

Fabrizio Padovani e Alessandro Pasotti

Ugo La Pietra, courtesy Laura Bulian Gallery

Claudio Composti - MC2 Gallery, Milano
Foto Renato D'Agostin

Mirko Rizzi

ANGELA VETTESE: «UN ART BONUS NON FA PRIMAVERA E IL PERMANERE DI UN'IVA OLTRE MISURA PER LA MAGGIOR PARTE DEI BENI ARTISTICI È UN LENTO SUICIDIO»

DELL'ARTE, MIGLIORE

Mario Cristiani, Galleria Continua

ELENA MAZZI: «IL TANTO ATTESO ITALIAN COUNCIL PUÒ ESSERE UN PUNTO DI PARTENZA, MA NECESSITA DI COLLABORAZIONE, AIUTO E SUPPORTO»

Elena Mazzi

ELENA MAZZI, Artista
«Mi piacerebbe che ci fosse più dialogo tra le istituzioni pubbliche e private, e tra queste e i centri sperimentali di ricerca. Se così fosse, si potrebbe puntare ad obiettivi comuni, così da riuscire ad ottenere finanziamenti più consistenti, dai quali siamo costantemente esclusi all'interno del panorama europeo ed internazionale. Specialmente per chi, come molti di noi, lavora con la ricerca, riuscire ad ottenere finanziamenti è una condizione necessaria per lo sviluppo di un sistema artistico di qualità. Come già si sosteneva durante il Forum dell'Arte Contemporanea del 2015 a Prato, l'Italia soffre di uno scarto emblematico nei confronti degli altri Paesi, più consapevoli e strategici, come venuto alla luce anche nel tavolo "Grants: incentivare una buona pratica" a cui ho partecipato come relatrice, moderata da Sara Dolfi Agostini. Nel nostro Paese non esiste un'istituzione o un'agenzia pubblica che offra un supporto stabile e continuativo alla ricerca artistica, capace di offrire più maneggevole, cioè all'arte visiva in Italia, favorirei la formazione artistica: conoscenza dell'inglese dall'asilo (ma questo riguarda tutti) e poi molto altro: dalla nascita di dottorati per artista con atelier, studio visits e mostre, allo sviluppo di biblioteche di nuova concezione, fino a una gestione migliore dell'aspetto fiscale. Un Art Bonus non fa primavera e il permanere di un'Iva oltre misura per la maggior parte dei beni artistici è un lento suicidio».

Angela Vettese

UGO LA PIETRA: «LA COSA MIGLIORE DA FARE È RIUSCIRE A SPOSTARE L'ATTENZIONE DELL'ARTISTA NEI CONFRONTI DEL SOCIALE E QUINDI INTERVENIRE, CON LA COMPLICITÀ DEL SISTEMA, ALL'INTERNO DELLO SPAZIO COLLETTIVO, EVITANDO DI LAVORARE COME AVVIENE OGGI SOLO PER I MUSEI»

SIMONE MENEGOI, Curatore e critico d'arte
«Molte delle cose che mi sembrano più urgenti per migliorare l'ambito dell'arte contemporanea in Italia sono già state sottolineate dal Forum dell'arte contemporanea. Non posso che ribadirle. Concorsi pubblici trasparenti, con comitati di selezione competenti e autorevoli, a partire da quello per l'assegnazione del posto di curatore del Padiglione Italia alla Biennale di Venezia. Istituzioni pubbliche finanziate con regolarità, e non a singhiozzo, in modo che possano programmare con il giusto anticipo mostre ed eventi, come i loro equivalenti stranieri. Direttori non ricattati dalla politica, che non rischino di vedersi tagliare fondi e sovvenzioni a ogni cambio di assessore. Una critica d'arte contemporanea degna di questo nome, sia sulle testate specializzate, sia (e soprattutto) sui quotidiani e la stampa generalista. In generale, una giusta considerazione dell'arte contemporanea: che non è né un passatempo per ricchi annoiati, né un intrattenimento per masse distratte, ma un fattore cruciale di comprensione del presente e di immaginazione del futuro; e come tale va sostenuto, incoraggiato, giudicato».

MARCELLO SMARRELLI, Direttore artistico Fondazione Casoli
«Ciò che genera senso di appartenenza, identità, capacità e desiderio di impegnarsi in obiettivi comuni, sono i valori condivisi tra singoli, gruppi, nazioni. Alcuni di questi sono talmente universali da essere condivisibili da tutti i cittadini del mondo.
Etica, solidarietà, legalità, intelligenza, onestà, piacere, affetto, empatia, pietas, ecc., ma forse si potrebbero riassumere tutti in un solo concetto: la bellezza.
Sono le persone a creare i valori, per questo la formazione è molto importante ed è fondamentale impegnare in questa attività ogni risorsa economica, ogni sforzo.
Il luogo cardine del processo educativo non può essere che la scuola ed è da questa che dobbiamo ripartire per proseguire nel percorso di costruzione dell'Italia, dell'Europa, del mondo. In Italia, dove la medicina sembra diventata la malattia, ci ritroviamo di fronte ad una scuola invecchiata male, preda del pressappochismo e di politiche scriteriate. Non sono, però, solo i tagli economici che fanno male, c'è una patologia molto più grave, degenerativa e terminale: l'assenza di idee.
Il MIUR dovrebbe individuare un gruppo di filosofi, di artisti, di intellettuali e metterli a ragionare su cosa dovrebbe insegnare oggi la scuola.

SIMONE MENEGOI: «CONCORSI PUBBLICI TRASPARENTI, CON COMITATI DI SELEZIONE COMPETENTI E AUTOREVOLI, A PARTIRE DA QUELLO PER L'ASSEGNAZIONE DEL POSTO DI CURATORE DEL PADIGLIONE ITALIA ALLA BIENNALE DI VENEZIA»

Facciamoci disegnare un modello di cittadino europeo, facciamoci dire quali competenze dovrebbe avere e a quel punto immaginiamo delle figure di docenti capaci di realizzare quel percorso formativo e dei luoghi idonei per farlo.
Se la bellezza fosse così evidente non servirebbe insegnarla, sarebbe chiara a tutti, se fosse universalmente percepibile, non ci sarebbero più discussioni su ciò che è arte e su ciò che non lo è, su ciò che è bello o brutto. La cultura è l'unica possibilità che abbiamo di costruirci quelle lenti capaci di farci riconoscere la bellezza quando la incontriamo e di trasformare noi stessi in costruttori di bellezza».

RAFFAELLA CORTESE, Galleria Raffaella Cortese Milano
«Vorrei più cultura e meno burocrazia. Vorrei meno fiere e più mostre di approfondimento per un ritmo meno frenetico ma più riflessivo. Vorrei maggiore collaborazione tra le case d'aste e le gallerie per un mercato più coerente. Vorrei una nuova generazione di collezionisti visionari. Vorrei una critica più selettiva e puntuale che dia vita a un dibattito dinamico, che crei dubbi e riflessioni. Vorrei ribadire la centralità dell'artista e dell'opera. Sempre».

LAURA PUGNO, Artista
«Colgo l'occasione della domanda per esporre brevemente un tema discusso durante il Forum dell'arte contemporanea a Villa Croce a Genova 2016: l'esigenza da parte di artisti e curatori di poter accedere ai fondi pubblici o a quelli delle fondazioni bancarie. Fino ad oggi solo un ente (vedi un'associazione) ha la possibilità di fare domanda. All'estero un'alternativa esiste da molto tempo. Durante lo scorso anno ho avuto la possibilità di osservare da vicino l'operato della Mondriaan Foundation, che mette a disposizione fondi ai singoli artisti, di qualsiasi nazionalità, purché attivi sul territorio olandese. Basterebbe prendere spunto».

GIUSEPPE IANNACONE, Collezionista
«Credo che si debba riconoscere che negli ultimi decenni sia mancata nel nostro Paese la presenza dello Stato e delle Istituzioni Pubbliche nel sostenere la Cultura e l'arte in particolare. Basti pensare che Milano, ad esempio, è l'unica grande città europea a non avere ancora un museo di arte contemporanea. In compenso, il vuoto lasciato dalle Istituzioni è stato, in parte, colmato da lodevoli iniziative di privati. Penso alla Fondazione Prada, alla Fondazione Trussardi, alla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, alla Fondazione Pirelli HangarBicocca solo per citarne alcune. Tuttavia non credo sia auspicabile che si prosegua nel delegare ai privati, pur apprezzati mecenati, un ruolo educativo che spetta allo Stato. I privati, pur animati da gran buona volontà, non possono sostituirsi alle istituzioni pubbliche che, a causa delle sempre più scarse risorse di cui dispongono, non riescono a presentare, coinvolgere e avere uno sguardo esaustivo e di qualità sulla cultura contemporanea. Credo che sia necessario investire sulle nuove generazioni partendo dalla scuole primarie, inserire l'insegnamento della storia dell'arte fin dall'inizio del percorso scolastico, coinvolgendo i bambini e i ragazzi e facendoli sperimentare, riflettere e capire. Serve costruire un'educazione al bello, uno spirito critico e soprattutto far aprire la mente ai giovani che sono il futuro, coloro che costruiranno le nuove pagine dell'arte e della cultura di oggi. Dall'altra parte i musei dovrebbero coinvolgere i privati, come ha fatto la Triennale di Milano, costituendo il gruppo degli Amici, affinché le attività museali siano sostenute finanziariamente dai cittadini in guisa da permettere all'Istituzione di proseguire nello sviluppare i propri progetti culturali nell'interesse della collettività».

Laura Pugno

Simone Menegoi

Marcello Smarrelli

Raffaella Cortese, Foto di Lorenzo Palmieri

Giuseppe Iannacone

Primavera 2017

mercanteinfiera

23ª mostra internazionale di modernariato, antichità e collezionismo

25 Febbraio - 5 Marzo

FIERE DI PARMA

Collaterali

L'Oro Matto

e il gioiello-fantasia nella prima metà del Novecento

a cura di **Bianca Cappello** e
in collaborazione con
il **Museo del Bijou** di Casalmaggiore.

Il mare sorride da lontano:

dipinti, incisioni, manifesti e oggetti intorno all'immaginario del mare

a cura di **Paolo Aquilini**, **Serena Bertolucci**,
Luca Leoncini con **Laura Cattoni** e **Simone Frangioni**
del **Museo di Palazzo Reale** di Genova.

facebook twitter pinterest instagram

FIERE DI PARMA

www.mercanteinfiera.it

CRÉDIT AGRICOLE CARIPARMA
Banca ufficiale delle Fiere di Parma

di **Michèle Humbert**

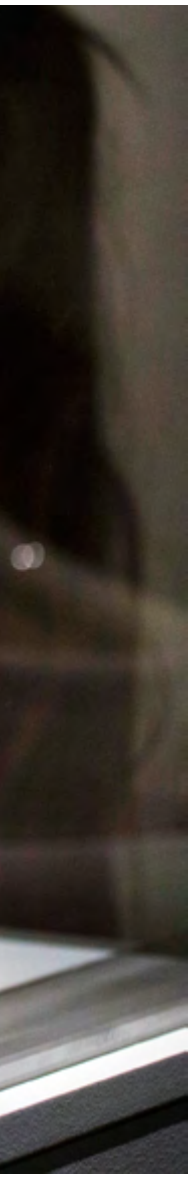
L'OPERA PIÙ CELEBRE E PIÙ DISCUSSA DEL NOVECENTO HA ORMAI UN SECOLO. MA LE POLEMICHE E LE DIETROLOGIE INTESSUTE SU DI LEI NON SI PLACANO. VIAGGIO E GIALLO INTORNO ALL'ORINATOIO PIÙ FAMOSO DEL MONDO

In primavera, l'opera più controversa del XX secolo compie cento anni. A quest'età veneranda, e accertata la nota rivoluzione linguistica, dovrebbe essere onorata come espressione magistrale e generatrice, insieme ad alcune sue coetanee, di un'arte ricca, originale e in continuo rinnovamento. I suoi detrattori (ce ne sono ancora) diranno che i discendenti non sono sempre all'altezza, e che alcuni hanno millantato per arte ciò che era solo una forma scadente di epigonismo. Ma ogni epoca artistica si è confrontata con questo problema. Per rispondere a quelli che hanno considerato *Fountain* come un impoverimento del linguaggio artistico e a chi, al contrario, l'ha chiusa nella sua eccezionalità culturale, cerchiamo di rielaborare, in una riflessione contestuale, alcuni eventi essenziali.

I fatti sono noti. Nell'aprile 1917, una nuova *Society of Independent Artists* newyorkese, organizza una mostra annuale "senza giuria né ricompensa" sul modello del *Salon* omonimo parigino. Membro fondatore, **Marcel Duchamp** racconta di avere mandato, all'insaputa di tutti, un orinatoio firmato con lo pseudonimo R. Mutt, comprato a Manhattan in un negozio di sanitari, la J. L. Mott Iron Works Company. L'opera, rifiutata dal comitato promotore, dal quale Duchamp si dimette, riappare alcuni giorni dopo grazie ad una fotografia dell'orinatoio rovesciato, presa da Alfred Stieglitz nella sua galleria e apparsa in The Blind Man, rivista riservata a pochi, fondata da Duchamp, Roché e Wood. Un'altra foto, con un sanitario sospeso ad un gancio insieme ad altri *readymades*, è stata scattata dall'artista nel suo studio lo stesso anno, cinquant'anni dopo l'Esposizione Universale parigina del 1867 che riuniva per la prima volta prodotti industriali ed arte. Diverse sono le associazioni possibili, più o meno note. L'omofonia di Mott (pronuncia americana) e Mutt (pronuncia francese), quella di *Mutt/R* con il tedesco *Mutter*, madre. È vero che questo oggetto "volgare", rovesciato, ha un contorno svasato da venere della fecondità che evoca la maternità, il simbolo più osannato del genere umano. Riferita all'opera pittorica di Duchamp, notiamo che la forma femminile unita ad un oggetto di uso maschile, secondo il principio caro a Marcel della *cointelligenza dei contrari*, ricorda l'uomo accovacciato a forma di Buddha del suo dipinto *Corrente d'aria sul melo del Giappone*, del 1911.

L'ORINATOIO È DIVENUTO FONTANA, PASSANDO DA OGGETTO PROSAICO A SCULTURA, ED È STATO TRASFERITO DAL BAZAR ALLO SPAZIO ESPOSITIVO. LA TECNICA ADOPERATA, ALLORA IGNOTA – UN OGGETTO APPARENTEMENTE INDUSTRIALE SCELTO DALL'ARTISTA E DECONTESTUALIZZATO - NON RIVELA IL SUO AUTORE. L'INTENTO ERA NASCONDERNE LA VERA IDENTITÀ, COME HA FATTO LA GIURIA DEGLI *INDEPENDANTS*, COMPLICE A PROPRIA INSAPUTA

Altrove abbiamo proposto di leggere lo pseudonimo come l'anagramma di *hic art de muter* o *art muet «qui arte di mutare o arte muta»*. Coerentemente con il contenuto di un'altra lettura anagrammatica: Richard Mutt = *"ttr mar duch" = "taire Mar Duch" = "tacere Mar(cel) Duch(amp)"*. Descrive prettamente quanto accaduto. "Muter" (mutare), in francese significa subire una trasformazione e cambiare luogo. L'orinatoio è divenuto infatti fontana, passando da oggetto prosaico a scultura, ed è stato trasferito dal

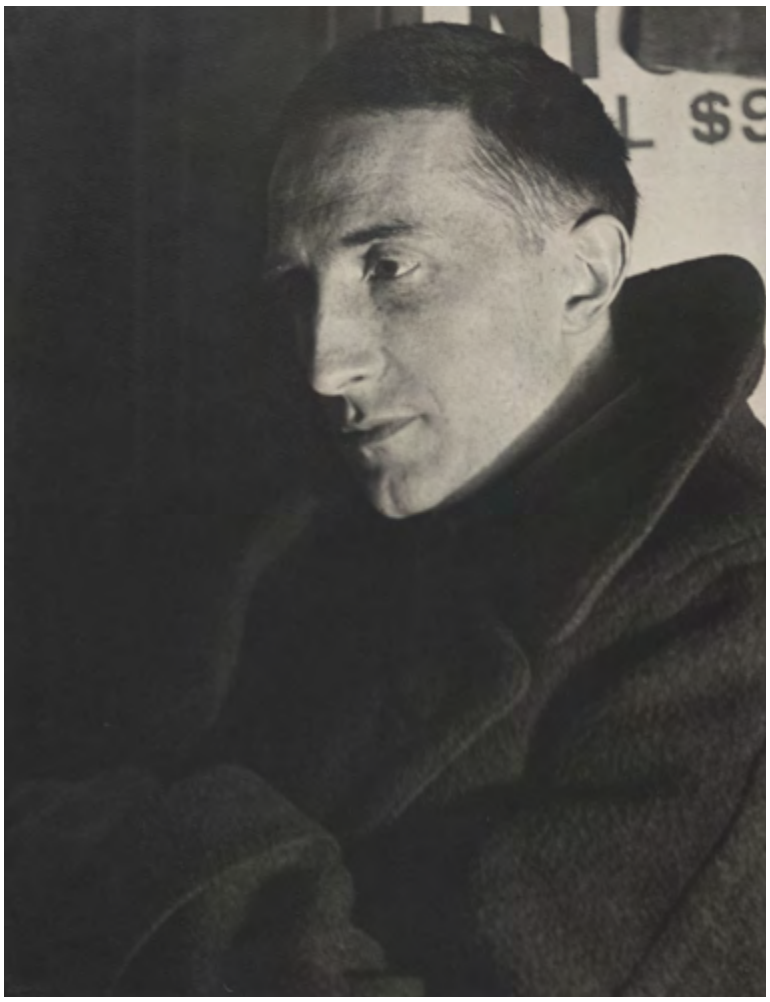


E ***FOUNTAIN*** COMPIE 100 CENT'ANNI!

A sinistra:
Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917

bazar allo spazio espositivo. La tecnica adoperata, allora ignota - un oggetto apparentemente industriale scelto dall'artista e decontestualizzato - non rivela il suo autore. L'intento era quello di nasconderne la vera identità, come ha fatto la giuria degli *Independants*, complice a propria insaputa.
Ed ecco tre lettere comuni a tre opere: Mutt (pseudonimo), *T'u m'* (titolo dell'ultimo dipinto ad olio), ed *Erratum musical*, che anagrammaticamente diventa *"music art muer/muet"*. Mutt e *...tum/T'u m'* - letti da destra a sinistra - reiterano il radicale *mut* di «mutare» e «mutismo». che caratterizzano tutta la pratica artistica di Duchamp.
«L'hanno buttato dietro....- racconta l'artista - e sono stato obbligato a ricercarlo dopo la mostra per non perderlo». Certo l'effetto dell'orinatoio, mai esposto al pubblico prima del 1950, è visibilmente dirompente. In diverse interviste degli anni '60, Duchamp ha dichiarato che *Fountain* è un *readymade*. Ma nei primi decenni la sua esistenza è rimasta confidenziale. Poteva quindi fermarsi ad un episodio isolato, anche se nel 1918 **Apollinaire** pubblica nella sua rubrica del Mercure de France *Le cas Richard Mutt* da considerare come la versione francese dei paragrafi introduttivi pubblicati da Duchamp in The Blind Man. Purtroppo per adesso si è persa la traccia della loro corrispondenza.
Tutto fa pensare che Apollinaire abbia avuto fra le mani la rivista newyorkese o addirittura il testo francese. Chi gli avrebbe mandato l'info, **Roché** o **Picabia** ? Più probabilmente ancora Duchamp, grazie al sodalizio creato fra i due amici fin dal 1912. Anno in cui, con Picabia e sua moglie Gabrielle Buffet, assistono al teatro Antoine di Parigi alla rappresentazione d'*Impressions d'Afrique* di **Raymond Roussel** nella quale le parole del testo erano materializzate dagli oggetti presenti sulla scena. Una riflessione attorno allo scambio fra linguistico e figurativo può avere avuto luogo attorno a Roussel, più volte citato da Duchamp come riferimento essenziale, e che trova riscontro anche nei calligrammi, forme composte da parole, inventati da Apollinaire.
Qualche mese dopo gli stessi personaggi si ritrovano a trascorrere un'intera settimana presso la madre di Gabrielle nel Giura, a Etival. Il viaggio è stato stigmatizzato con un testo alquanto criptico di Marcel Duchamp. Durante il soggiorno Apollinaire scrive Zone e dà l'ultima mano alle sue *Meditazioni* a proposito delle quali **Kahnweiler** scriverà «le parti teoriche sono state dettate dai pittori». Famosa ed enigmatica, la frase scritta da Apollinaire nel capitolo dedicato a Duchamp*: «Sarà forse riservato ad un artista ...come MD di riconciliare l'arte con il popolo?»*. Secondo il critico **Robert Lebel**, Apollinaire si basa sulla capacità artistica di Duchamp di trasferire nel linguaggio delle sue opere "le tracce" della sua vita affettiva e a introdurre nella modernità il sentimento come denominatore comune fondamentale. La frase del poeta è profetica, ma è da constatare che il progetto è fallito. L'incontro "sentimentale" non ha avuto luogo. Nello stesso periodo Marcel rende omaggio al suo amico con il *readymade Apolinère enameled*.

CON DUCHAMP, COME NELLA VITA, È DIFFICILE DISTRICARE CIÒ CHE È PROGETTATO DALLA CASUALITÀ. COME PER IL NOME, RICHARD MUTHER, UNO DEI RARI AUTORI CHE, NEL 1906, PUBBLICA LA RIPRODUZIONE DELL'*UOMO CHE ORINA* DI REMBRANDT, ABITUALMENTE ESCLUSA DALLE MONOGRAFIE SULL'ARTISTA OLANDESE



Marcel Duchamp

Ma c'è dell'altro. Per diversi motivi **Rembrandt**, Raymond Roussel, Apollinaire possono essere associati all'emergere del *readymade*. Nel dizionario del Surrealismo, la definizione del *readymade* "reciproco" è strettamente legata a Rembrandt: *"se servir d'un Rembrandt comme planche à repasser"* (servirsi di un Rembrandt come di una tavola da stiro), ma letteralmente *planche à repasser* è anche la "tavola da ripassare". Rembrandt, sembra avvertire Duchamp, è una costante della storia dell'arte da prendere in considerazione e quindi da ripassare. Accanto all'apparente e reale ironia denigratoria, Duchamp esprime di rimbalzo una concezione diametralmente opposta. La reciprocità annunciata nel titolo si effettua anche nel continuo (e necessario) scambio tra la lezione del passato e la prassi del presente. Nell'anagramma della parola "readymade", si nasconde *"e y a ar de m d"* che può diventare *"et il y a art de m d" (c'è arte di m d)*, dove M e D sono le iniziali di Marcel Duchamp! Da una parte è probabile che questa versione non abbia predeterminato la scelta della parola. Pura coincidenza? Con Duchamp, come nella vita, è difficile districare ciò che è progettato dalla casualità. Come nel nome, Richard Muther, di uno dei rari autori che, nel 1906, pubblica la riproduzione dell'*uomo che orina* di Rembrandt, abitualmente esclusa dalle monografie sull'artista olandese.

Infine il titolo *"Fountain"* fa riferimento ad una tipologia tradizionale. Esiste una storia iconografica che unisce minzione e fontane. Quella del putto che fa pipì, ben noto grazie al Mannenken Pis di Bruxelles, di cui la storia leggendaria risale all'alto medioevo. Una "coincidenza coatta" unisce le due fontane. Il *Mutt*/ismo di *Fountain* fa eco alla copia brussellese della scultura settecentesca. Si narra, infatti, che Mannenken avesse ricevuto una punizione, fare pipì senza mai fermarsi, e che perse l'uso della parola.

E poi c'è l'enigma della lettera alla sorella. Scoperta negli ultimi anni e indirizzata alla sorella Suzanne è considerata da molti come "rivelazione" sull'opera di R. Mutt. In essa Duchamp racconta la storia dell'orinatoio attribuendolo ad una sua amica, è molto probabile che sia stato un escamotage utilizzato dall'autore del *readymade* per diverse ragioni. Marcel chiede a Suzanne di riportare il fatto alla famiglia. Ora, temeva sicuramente la reazione nei confronti di un gesto totalmente dissacratorio. Molto probabilmente non voleva ferire I due fratelli artisti, **Villon** e **Duchamp-Villon**, impegnati nel conflitto mondiale nel quale l'America era entrata proprio i quei giorni di primavera. Nel 1917, siamo in una configurazione totalmente diversa dall'attuale. Solo una minoranza si rifiuta di partecipare alla guerra. A meno di essere stati riformati come Duchamp, i giovani artisti emigrati in Svizzera, a Barcellona, o negli Stati Uniti per allontanarsi dai campi di battaglia sono visti con sospetto. La loro corrispondenza sorvegliata, censurata, o bloccata. I genitori di Duchamp appartengono a quella borghesia francese fiera di partecipare all'*effort de guerre*.

Inoltre, Duchamp, come Picabia, era anche coinvolto in una missione diplomatica presso gli Stati Uniti. Difficile in queste condizioni fare accettare quello che sembrava uno scherzo. Infine, poteva Duchamp immaginare che la sua scommessa artistica avrebbe avuto tali sviluppi ? Nel 1959 la prima monografia sulla sua opera scritta da Robert Lebel non suscita nessun interesse. È quanto mi ha raccontato lo stesso Lebel, nel 1982, di fronte ai molti invenduti che ancora giacevano dall'editore. Disinteresse confermato anche dall'amico di Duchamp **Michel Sanouillet** che solo nel 2004 mi ha comunicato, con soddisfazione ma anche con stupore, che *Fountain* era stata eletta l'opera emblematica del XX secolo.

Vorrei infine citare una quartina di **Eluard** pubblicata su *Proverbe* (1920) in risposta ad un giornalista che inveiva contro Dada: «Bisogna violare le regole, ma per violarle bisogna conoscerle. Bisogna conoscere le regole, ma per conoscerle bisogna violarle. Bisogna regolare la conoscenza ma per regolarla, bisogna violarla». Quando Michel Sanouillet gliela legge, l'autore di *Fountain* risponde: «È proprio quello che intendo, avrei potuto scriverla io».

Dall' alto:
Rembrandt, *Donna che orina*, 1631
Marcel Duchamp, *Boîte-en-valise*, già coll. H.P. Roché, GNAM, 1941

2017 INTERNATIONAL PHOTO:PROJECT

LA HABANA • MILANO • NEW YORK

24/25/26 MARZO

Fabbrica del Vapore - Milano

FONDO MALERBA PER LA FOTOGRAFIA

Giunta alla seconda edizione la mostra sta conquistando un posto di rilievo nel panorama della fotografia internazionale permettendo di conoscere le tendenze che caratterizzano la produzione attuale delle nazioni che partecipano.

In linea con la filosofia che lo ispira, il Fondo Malerba per la Fotografia ha ideato e organizza un progetto per l'incontro di artisti di ogni nazionalità, l'International Photo Project, una vetrina mediante la quale promuovere e valorizzare i talenti emergenti della nuova generazione.

La manifestazione consiste in un momento di confronto tra le poetiche che ispirano i progetti di autori appartenenti a diversi paesi, ma accomunati dall'utilizzo della fotografia come strumento espressivo.

Per tutti gli artisti coinvolti è l'opportunità di entrare in contatto con altre culture simili o differenti dalla propria, da cui trarre ispirazione e suggerimenti per migliorare la tecnica personale o per consolidare le proprie convinzioni artistiche.

Per il pubblico è la possibilità di ammirare quanto di più interessante è disponibile tra la fotografia del panorama artistico internazionale, una straordinaria esperienza multipla che consente all'osservatore di percepire e, forse, condividere le molteplici idee celate nelle immagini presentate da ogni autore.

Per il Fondo Malerba è l'aspirazione a realizzare un osservatorio internazionale che possa monitorare le diverse tendenze nazionali presenti all'interno della fotografia artistica.

All'edizione 2017 dell' International Photo Project partecipano oltre agli artisti italiani, anche quelli provenienti dagli Stati Uniti e da Cuba. I curatori invitati sono Elio Grazioli, direttore artistico di Fotografia europea, per la parte italiana, Frank Franca, docente dell'International Center of Photography di New York, per quella statunitense e Alain Cabrera Fernàndez, membro del Consejo Nacional de las Artes Plásticas dell' Avana per quella cubana.

La rassegna si svolge a Milano all'interno del complesso della Fabbrica del Vapore, ospitata al piano terra dello spazio Messina Due.

Durante lo svolgimento della rassegna sono in programma numerosi appuntamenti legati alla fotografia, suddivisi tra workshop, seminari e conferenze aperte al pubblico dove interverranno, importanti fotografi, docenti universitari, critici e curatori.

Questo è uno dei numerosi appuntamenti nel calendario delle iniziative che il Fondo Malerba per la Fotografia ha programmato per il 2017. Continua, infatti, fino al 17 marzo al Museo d'Arte Orientale di Genova "Edo timeless" a cura di Donatella Failla con le fotografie di Mino Di Vita e le albumine della scuola di Yokohama provenienti dalla Collezione Malerba. Ad aprile riapre la call nazionale per la selezione dei progetti fotografici da inserire all'interno dell'ormai noto Archivio FMF. Maggio sarà, invece, dedicato ad una rassegna fotografica all'Urban Center di Milano che vedrà alternare una selezione di artisti la cui ricerca è incentrata sulla città ospite. Anche quest'anno la Collezione Malerba che raccoglie le opere di Struth, Fontcuberta, Caponigro, Basilico, Jodice, Ghirri, Araki, Moriyama e di tantissimi altri autori famosi sarà ospitata nelle sale di alcuni tra i più accreditati Musei nazionali e internazionali. Inoltre partiranno le campagne di documentazione fotografica per catalogare le bellezze paesaggistiche e architettoniche dei piccoli comuni sparsi in giro per l'Italia e, per finire, i masterclass organizzati all'estero per dare ai giovani artisti l'opportunità di dialogare con le realtà di altri Paesi.

Per informazioni:
Fondo Malerba per la Fotografia
http://www.fondomalerba.org/ipp-2017/
info@fondomalerba.org
02.4945.8688

ALCHEMY

Silvia Greco
www.silviagreco.it

silviagreco34@gmail.com
Phone 339-7697028

CARLOS MARTIEL
Vivere nel tuo corpo
a cura di Diego Sileo
fino al 17 aprile 2017
rossmut, via dei reti 29/b - roma
www.rossmut.com
rossmut

GRAZIANO POMPILI
O M N I A
25 Febbraio//30 Aprile 2017
@Museo MAGI'900, Pieve di Cento BO
foto : Dario Lasagni

HA APPENA APERTO UNA NUOVA SEDE DELLA SUA FONDAZIONE A ROMA E HA IN CORSO UNA MOSTRA DA MASSIMO DE CARLO A MILANO. A 93 ANNI GIANFRANCO BARUCHELLO È PIÙ ATTIVO CHE MAI. IN QUESTA INTERVISTA RIPERCORRE UNA LUNGHISSIMA, ARTICOLATA E DENSA VITA NELL'ARTE

di **Carmelo Cipriani**

Negli ultimi anni, e forse stupendosi lui per primo, Gianfranco Baruchello è diventato una star del mondo dell'arte. Non c'è stata biennale, grande mostra o grande fiera che non l'abbia esposto. Ma a lui questa fama tardiva, arrivata oltre gli 80 anni di età, non l'ha scomposto più di tanto. Il grande Baruch è e rimane se stesso. Continua a lavorare come prima, con la stessa calma, ironia e quella profondità racchiusa in piccoli segni. Come emerge anche in questa intervista.

A parte l'iniziale avvicinamento al Nouveau Réalisme hai sempre lavorato in autonomia non aderendo a gruppi o movimenti preordinati. Una scelta dettata da indole artistica solitaria o da insoddisfazione per le teorie artistiche che via via sono venute determinandosi?
«I movimenti quando nascono diventano un'entità che ingloba gli artisti del momento. Anche io mi sono trovato inglobato, nonostante non amassi essere classificato all'interno di un movimento. Dopo la sua nascita ad opera di Pierre Restany, il movimento viene inghiottito, negli Stati Uniti, dall'asse New Dada-Pop Art che ha attratto tutti gli artisti della mia generazione, così come alcuni della generazione più giovane. È lì che, nel 1962, insieme a Schifano, Festa, Baj, Rotella e a qualche artista americano, ho partecipato alla mia prima mostra collettiva, "The New Realists", a cura di Restany, alla Sidney Janis Gallery di New York. In quella mostra non si parlava di Europa o di Stati Uniti, non c'era alcun emblema nazionalistico. C'era anche Andy Warhol. Duchamp, che io avevo conosciuto tre mesi prima in Italia, mi chiese chi fosse quel giovanotto. Si sapeva molto poco di lui. Qualche tempo dopo Warhol fece un'intervista visiva a Duchamp seduto davanti ad un mio quadro (quel film io l'ho visto vent'anni dopo a Venezia). Warhol è divenuto celebre più tardi, quando tutto il mondo americano ha tifato per lui. Io intanto avevo già conosciuto Leo Castelli e Ileana Sonnabend, che aveva una sua galleria a Parigi. Loro stavano agendo benissimo con gli artisti del loro entourage, primo su tutti Jasper Johns. Così ho conosciuto gli artisti americani e mi sono trovato a lavorare nel loro ambiente. Per i nouveaux réalistes l'Europa non ha fatto niente. Dopo la mostra americana ognuno ha percorso la propria strada. La Pop Art ha letteralmente masticato tutti gli artisti del periodo, compreso Baruchello. Eppure io non c'entravo nulla con Warhol, con Duchamp invece sì».

Oggi si parla di una tua riscoperta. Ma in questo tuo agire in solitaria vi è il rammarico per la solitudine o solo l'orgoglio dell'autonomia?
«Credo sinceramente che la cultura non abbia paese e che ognuno è libero di fare la propria strada. Tutti nell'arte hanno avuto una storia individuale. Lo stesso Argan, che pure animava i gruppi, era prigioniero del mondo della programmazione. Il mondo del Nouveau Réalisme e della Pop Art lo entusiasmavano poco. All'inizio degli anni Sessanta lui venne a trovarmi perché sapeva che ero un italiano che faceva una mostra in America, niente di più. Io lo sapevo e mi guardai bene dal chiedergli un testo. Forse fu villano da parte mia, ma cosa avrebbe scritto? Nonostante questo siamo rimasti amici, con lui e con Palma Buccarelli, anche se la mia personale alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma è stata organizzata solo cinque anni fa. Ma non ho rammarichi né provo astio per qualcuno. Non ritengo di essere stato ostacolato o dimenticato. Io ho fatto la mia parte partecipando alle Biennali, pubblicando libri, allestendo mostre sia in Europa che in America. Sono sempre stato lì aspettando che passasse il turno. È arrivato quasi a novant'anni, quando si sono accorti di me e della mia ricerca. Tutti hanno improvvisamente scoperto il passato».

Tu sei un artista poliedrico. Ti esprimi in pittura, cinema, fotografia, installazione, scrittura, ecc. In particolare come è avvenuto l'avvicinamento al cinema?
«In realtà tutta la mia infanzia è legata alla poesia. Ho scritto migliaia di versi, ma ne ho pubblicati pochi. Poi è arrivata la pittura e ancora più tardi la pellicola, utilizzata prima in maniera dilettantesca, poi in modo professionale, realizzando film che hanno avuto anche un certo successo. Io sono stato il primo in Italia che aveva comprato un registratore Sony che pesava più di quaranta chili. Poi mi sono munito di una telecamera fissa da appartamento e con quella ho eseguito le mie prime riprese. Ma era impossibile andare in giro con quella strumentazione. Poi c'è stata la riduzione del volume e oggi poniamo le telecamere in tasca».

Hai una fitta esperienza espositiva in ambito internazionale, in particolare in Francia e USA. Quali sono le differenze per la cultura dell'arte in questi due Paesi e l'Italia?
«La differenza è tutta sul piano storico e politico. L'Europa ha una sto-

BARUCHELLO SI RACCONTA

WARHOL FECE UN'INTERVISTA VISIVA A DUCHAMP SEDUTO DAVANTI AD UN MIO QUADRO (QUEL FILM IO L'HO VISTO VENT'ANNI DOPO A VENEZIA). WARHOL È DIVENUTO CELEBRE PIÙ TARDI, QUANDO TUTTO IL MONDO AMERICANO HA TIFATO PER LUI. IO INTANTO AVEVO GIÀ CONOSCIUTO LEO CASTELLI E ILEANA SONNABEND, COSÌ HO CONOSCIUTO GLI ARTISTI AMERICANI. PER I NOUVEAUX RÉALISTES L'EUROPA NON HA FATTO NIENTE. DOPO LA MOSTRA AMERICANA OGNUNO HA PERCORSO LA PROPRIA STRADA. LA POP ART HA LETTERALMENTE MASTICATO TUTTI GLI ARTISTI DEL PERIODO, COMPRESO BARUCHELLO. EPPURE IO NON C'ENTRAVO NULLA CON WARHOL, CON DUCHAMP INVECE SÌ

ria, l'America ne ha un'altra, ma molto più contenuta. Gli Stati Uniti sono un Paese bellissimo in cui c'è una radice selvaggia, quella del Far West, che poi è diventato un fatto culturale molto importante. Cultura e politica si sono intrecciate disegnando uno scenario assolutamente particolare. Ancora diversa era la situazione della Francia, Paese chiuso agli stranieri. Una volta io ero in Germania e dovevo tenere una mostra in Francia. Nel tragitto la polizia di frontiera mi ha bloccato obbligandomi a riportare le opere a Monaco e sono dovuto andare a Parigi con le fotocopie delle opere lasciate in Germania. Questa era la Francia, un Paese in cui non si entrava. Eppure lì è iniziata la mia vita. Negli anni Cinquanta ho comprato una casa che ho tuttora. Dal punto di vista culturale Parigi era una città eccezionale, lo era meno dal punto di vista politico».

Hai partecipato a molte Biennali dell'ultimo quarantennio. Ne ricordi una in particolare alla quale sei più legato o della quale eri maggiormente convinto? Tra quelle alle quali non hai partecipato ce n'è una alla quale avresti voluto essere invitato?
«Non ho rammarichi. Laddove ho potuto parteciparvi l'ho sempre fatto con piacere, anche perché erano i curatori ad invitarmi. Se proprio devo esprimere un giudizio personale ho un ottimo ricordo delle Biennali di Giovanni Carandente, uomo aperto ed internazionale. Dopo di lui mi hanno invitato molti altri curatori, ultimo in ordine di tempo Massimiliano Gioni nel 2013».

Hai dichiarato che Achille Bonito Oliva considera il tuo lavoro una versione italiana di Fluxus. Qual è la tua posizione rispetto a quel vasto movimento di idee e azioni?
«Non ho mai fatto mostre con Fluxus, sono stati loro che spesso nelle loro mostre hanno inserito delle mie opere. Achille sa tutto di queste vicende perché è stato presente in molte di quelle situazioni. Io ho conosciuto Achille da ragazzo, quando si presentava al Gruppo 63. È quello il punto d'incontro con personaggi appartenuti alla storia: Luciano Anceschi, Nanni Balestrini, Edoardo Sanguineti, Umberto Eco. Proprio Eco ha scritto un testo sul mio lavoro *Verifica incerta*, un testo che può essere considerato quasi una postfazione al suo celebre *In nome della rosa*. Un'opera che io avevo presentato per conto mio al Gruppo 63. Io ero con Alberto Grifi e l'opera fu presentata da Eco e poi anche da Marcel Duchamp a Parigi».

In *Verifica incerta* realizzata nel 1964, opera che molti considerano di culto, sembri applicare al video il gusto per l'object trouvé duchampiano. Ma qual è l'idea di fondo che sottende quel lavoro?
«Il frammento. Il frammento è una porta attraverso cui si penetra l'idea, la materia, l'immagine. Attraverso questa penetrazione succede il possibile, che sta tra il reale e l'irreale. Frammentare le cose e metterle in contrasto significa capirne il senso. Questo è uno dei concetti più recenti accettati dall'arte, desunto dalla filosofia. Il frammento è un elemento poetico. Questo aspetto mi ha sempre affascinato e frammentare la realtà è quanto ho cercato di fare nel mio lavoro, non solo nel cinema ma anche in pittura».

Agli inizi degli anni Settanta lavori sul concetto di "perdita di qualità". Mi spieghi meglio questo tuo interesse? A cosa ti riferisci con precisione?
«La perdita di qualità rende autonomo il significato del frammento. La qualità evidentemente condanna un certo tipo di classificazione delle cose: il banale serve tanto quanto il significante. Spesso adoperiamo anche cose che non servono a nulla e il risultato ci sorprende. In *Verifica incerta* ad esempio ho montato spezzoni che non servivano, praticamente spazzatura del cinema, eppure il lavoro è piaciuto a molti, a cominciare da Duchamp».

Tra gli anni Ottanta e Novanta hai dedicato molto del tuo lavoro ai temi del giardino e del bosco. Che significati e che valore assumono nei tuoi lavori questi luoghi?
«È stata l'idea di affrontare il mondo vegetale in parallelo al mio interesse per il mondo animale. In realtà la mia passione per il giardino è nata anche prima, quando ho comprato una casa in campagna e intorno tutto era selvaggio, ma diviso in lotti che io ho progressivamente acquistato per coltivarli. E questa è stata la base del mio successivo lavoro sul vegetale durato anni».

Nel tuo lavoro è possibile riscoprire il fascino del minimo e la monumentalità dell'instabile. Ma dietro questa tua attenzione per l'archiviazione, la catalogazione cosa si nasconde? È ansia di conoscenza, esaltazione della differenza, volontà di recupero o altro?
«Spesso l'arte nasce dalla confusione ma altrettanto spesso, su questa via, sfocia nel comico. Credo che tutte le cose, compresa l'arte, vadano praticate con ordine. Di questo mio ordine giova ora la Fondazione che io e mia moglie Carla abbiamo costituito negli anni Novanta a difesa della nostra linea di ricerca. La Fondazione a me intitolata ora è diventata un punto d'incontro per molti studiosi».

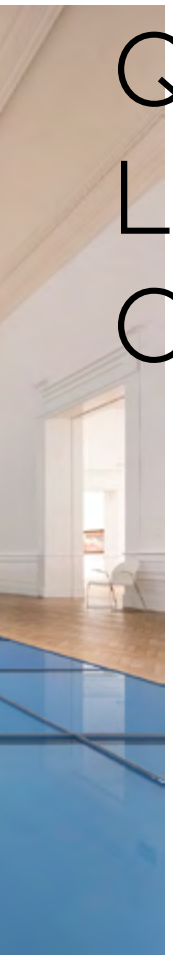
di **Micol Di Veroli**

NON È UNA QUESTIONE DI TEMPO, MA DI DIFFERENTI TEMPORALITÀ CHE COESTISTONO E CHE DISEGNANO UNA NARRAZIONE. TERMINE CARO ALLA CURATELA ODIERNA, SU CUI DOVREBBE RIFLETTERE UN PO' DI PIÙ

Non è un segreto che il recente riassetto della GNAM di Roma, ad opera della direttrice **Cristiana Collu**, abbia rivoluzionato l'ordine cronologico della collezione, come da titolo *Time is Out of Joint*, accostando opere di diverse epoche su una medesima linea temporale. Da par suo la sedicesima edizione della Quadriennale di Roma, con il titolo *Altri tempi, altri miti*, ha dichiarato di voler collocare la mostra "in una grande tradizione storica, rivitalizzata con formule di produzione innovative e pratiche espositive non convenzionali". Altri tempi, altri miti è appunto una citazione tratta dalla raccolta *Un weekend postmoderno, Cronache dagli anni Ottanta* di **Pier Vittorio Tondelli**. Tutta l'arte è contemporanea, almeno per un certo lasso di tempo e tutto mira ad essere lo spirito dei tempi. Come un lungo torrente di immagini proposto da un qualsivoglia utente di Tumblr, ogni opera può essere sovrapponibile ad un'altra, amplificando e al contempo vanificando ogni esoticità curatoriale.

L'arte contemporanea è dunque un problema epistemologico, una realtà amplificata delle cose che di fatto non propone un futuro plausibile, ma analizza il presente basandosi sul passato. Tutto ciò era ben chiaro al già citato Tondelli, che in tempi non sospetti scriveva "che i ragazzi italiani di oggi non abbiano nulla da dire; che siano abissalmente separati dai loro coetanei di ogni altra generazione precedente; che produrranno soltanto graffitini e decorini, sculturine". L'epoca dell'arte contemporanea è caratterizzata dalle grandi mostre, fitte di opere ed artisti, eventi internazionali che mettono in risalto l'estro del curatore, mentre l'artista è un elemento di contorno.

Del resto l'idea di contemporaneo, come vivere, esistere o succedere nel medesimo lasso di tempo all'interno dell'esperienza umana, è un concetto ormai radicato nel pensiero popolare. Benché derivi dalla lingua latina, il termine "contemporaneo" ha assunto la sua attuale connotazione critica a cominciare dalla fine della seconda guerra mondiale, prima come specifica e poi come contrasto al termine "moderno". Ne consegue che l'immediato dopoguerra ha visto il propagarsi dei termini arte contemporanea o design contemporaneo, largamente utilizzati dall'universo popolare per differenziarsi dal periodi precedenti e per acuire il senso di immediatezza e attualità. L'idea della modernità, che aveva tenuto in piedi la querelle tra antico e moderno sino al principio del Novecento, è stata quindi rimpiazzata dalla disputa tra moderno e contemporaneo. A partire da metà degli anni Ottanta il termine "postmoderno" ha largamente sostituito il concetto di contemporaneità. Per lo storico **Fredric Jameson** il postmoderno significa "post-contemporaneo", anche se si potrebbe definire il postmodernismo come un concetto critico connotato dalla caratteristica di un presente condiviso su di una linea temporale che non scorre solo in avanti, bensì in tutte le direzioni



QUANTO È CONTEMPORANEA L'OPERA D'ARTE CONTEMPORANEA?

LE MOSTRE D'ARTE DI OGGI SEGNANO UN IPOTETICO PUNTO DI INDIFFERENZA TRA LA STORIA E LA NARRATIVA, CREANDO UNA SORTA DI FINZIONE OPERATIVA CHE REGOLA LA DIVISIONE TRA IL PASSATO ED IL PRESENTE DENTRO AL PRESENTE E LO FANNO NON SOLO RICONOSCENDO ALCUNE FORME DI FALSA CONTEMPORANEITÀ, MA TRASFORMANDOLE IN UNA SOTTOSPECIE DI METE CHE DEVONO ESSERE CONSEGUITE. METE CURATORIALI CHE DEVONO ESSERE PORTATE A TERMINE IN UN MODO O NELL'ALTRO, ANCHE A SCAPITO DELL'OPERA D'ARTE

compreso il passato. Eppure anche il pensiero postmoderno è un pensiero contemporaneo e, come l'epoca del modernismo appare sorpassatao. Anche quella del contemporaneo potrebbe finire da un momento all'altro, o semplicemente esistere all'infinito visto che quando parliamo di contemporaneità ed arte contemporanea non parliamo della medesima cosa.

L'arte contemporanea, all'interno della cultura di massa, è infatti un insieme di concetti istituzionali e filosofici riferito ad una creazione artistica oltre le concezioni storiche e le convenzioni che hanno regolato l'arte pregressa. Noi viviamo i tempi e non nei tempi, non esistiamo o viviamo al contempo, come se il tempo fosse indifferente a questo esistere assieme. Piuttosto il presente è caratterizzato da un riunirsi di differenti, ma egualmente presenti, temporalità. Si tratta di un unità temporale all'interno di una disgiunzione o, per meglio dire, un'unità disgiuntiva di tempi presenti. Il riassetto della GNAM e la Quadriennale e le miriadi di Biennali sparse per il mondo sono manifestazioni di un'unità all'interno di una disgiunzione? Possibile, ma ogni personale concetto di contemporaneo implica un disconoscimento delle proprie basi future, anticipatorie o speculative, proiettando nel presente solamente un'attuale congiunzione di tempi. Questa sconfessione della parte futuribile del presente mediante l'amplificazione del presente stesso, vale a dire il contemporaneo, essenzialmente è una negazione di ogni politica e di ogni metodologia legata all'arte e alla curatela che in qualche modo vorrebbe proporre *Altri tempi, altri miti* di cui si diceva poco fa. Ne consegue che ogni resa di costruzione contemporanea è pura finzione scenica, una narrazione. Si potrebbe senza ombra di dubbio affermare che le mostre d'arte di oggigiorno segnano un ipotetico punto di indifferenza tra la storia e la narrativa, creando una sorta di finzione operativa che regola la divisione tra il passato ed il presente dentro al presente e lo fanno non solo riconoscendo alcune forme di falsa contemporaneità, ma trasformandole in una sottospecie di mete che devono essere conseguite, mete curatoriali che devono essere portate a termine in un modo o nell'altro, anche a scapito dell'opera d'arte.

Resta il fatto che la validità di tutto ciò dovrebbe essere affrontata con una solida base critica che nel nostro Stato sembra essere ben lontana dal riformarsi. E allora accettiamo queste manifestazioni del contemporaneo, ben consapevoli che la stagione del contemporaneo si esaurisce all'interno di sé stessa come se fosse contemporaneamente passata. Forse oltrepassata da chissà quale inafferrabile senso di futuro che sembra non giungere mai.

In questa pagina dall'alto:
Roma La Galleria Nazionale
Galleria Nazionale Sala delle Colonne
ph Fernando Guerra
A sinistra:
Denis Viva, Periferiche exhibition view
Nella pagina precedente:
Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea,
Foto di Fernando Guerra | FG+SG.

HASTA LA CERAMICA,

di **Marinella Paderni**

UNA TECNICA ANTICA, PER UNA SERIE DI PROGETTI ATTUALISSIMI. CHE TRADISCONO LA VOGLIA DI RITUFFARSI IN ESPERIENZE CHE ABBIANO A CHE FARE CON IL SENSORIALE. CON UN'ARTE VIVA E PRODOTTA "FISICAMENTE"

Nuova vita alla ceramica, arte tra le più vicine al corpo, al "fare" con le mani, immergendole dentro materiali vivi, organici, che più di altri hanno la capacità di assumere identità diverse, di trasformarsi nel tempo secondo una progettualità in progress. Contraddistinta da una serie di pratiche che rispettano tanto i tempi della natura che quelli dell'uomo, non coincide con l'*instant production* delle nuove tecnologie, ma guarda invece all'epifania dell'arte, al *divenire* nello spazio e nel tempo secondo una modalità corale di lavoro, che necessita d'interventi artigianali, con approcci più vicini alla vita interiore delle cose.

La ceramica è tra quelle espressioni che in passato hanno risentito maggiormente della presenza crescente e pervasiva della tecnologia, richiudendosi spesso in una nicchia d'autore solo a tratti aperta dall'inventiva di artisti del calibro di **Kiki Smith**, **Luigi Ontani**, **Marisa Merz**, **Barceló** (la ceramica che incontra la performance, realizzata insieme al coreografo Josef Nadj), **Ugo La Pietra**, **Carla Accardi**, **Mimmo Paladino**, tra gli altri.

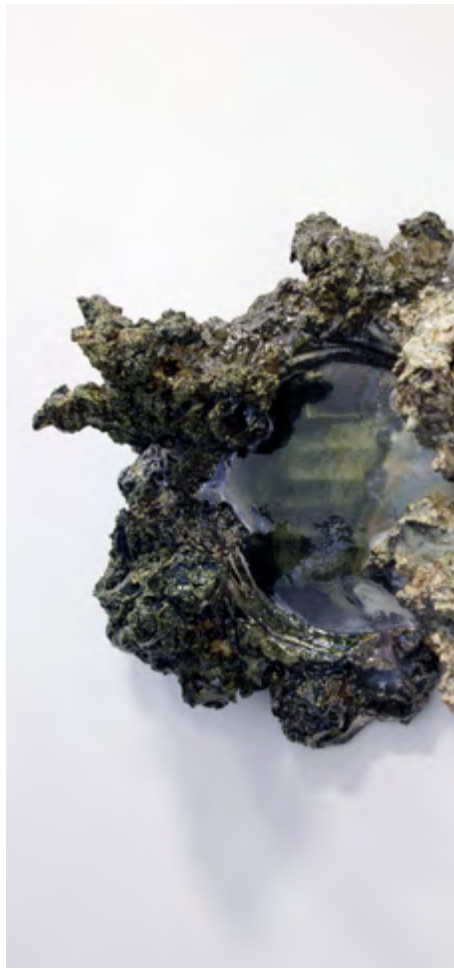
A sorpresa, negli ultimi anni, l'abbiamo vista rinascere nelle biennali, nei premi (il Premio Internazionale della Ceramica del MIC di Faenza) e in alcuni templi del contemporaneo con esiti del tutto nuovi - si vedano la casa-ambiente *Here & There* di **Anna Maria Maiolino** a Documenta 13 nel 2012; l'installazione *Suddenly This Overview* (1981-2012) di **Fischli & Weiss** con 250 sculture in argilla cruda alla 55° Biennale di Venezia del 2013; il Padiglione olandese di **Mark Manders** sempre alla stessa biennale; i migliaia di semi di girasole in porcellana (*Sunflower Seeds*) di **Ai Weiwei** che ricoprirono il pavimento della Turbine Hall alla Tate Modern di Londra nel 2010.

Questo suo riaffacciarsi nella ricerca artistica è una meteora o potrebbe essere il sintomo di un più profondo fenomeno di reinvenzione, soprattutto ad opera di artisti dalla matrice concettuale, distanti prima dall'universo della ceramica?

Osservando le mostre che negli ultimi tempi le sono state dedicate, si capisce che non può essere un'espressione episodica e che le ragioni di questo avvicinamento vanno intercettate nella perdita progressiva di esperienza diretta del mondo, sostituita dai dispositivi virtuali.

Come disse Marshall McLuhan, solo gli artisti sono in grado di contrastare gli effetti di una nuova tecnologia e, di fronte all'emergere di app, realtà aumentate, interfacce digitali, loro rispondono con la reinvenzione di linguaggi apparentemente destinati all'obsolescenza, come la ceramica, il disegno, la performance.

Tra le mostre più affascinanti che si sono viste nel 2016 in Italia, c'è senza dubbio la personale "Riflessioni/Reflections" di **Rosemarie Trockel**, in corso alla Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli di Torino,



SIEMPRE!

Da sinistra:
Chiara Camoni, *The story always comes later*, 2017

In basso:
Rosemarie Trockel, da "Riflessioni/Reflections", Pinacoteca Agnelli, Torino

COME DISSE MARSHALL MCLUHAN, SOLO GLI ARTISTI SONO IN GRADO DI CONTRASTARE GLI EFFETTI DI UNA NUOVA TECNOLOGIA E, DI FRONTE ALL'EMERGERE DI APP, REALTÀ AUMENTATE, INTERFACCE DIGITALI, LORO RISPONDONO CON LA REINVENZIONE DI LINGUAGGI APPARENTEMENTE DESTINATI ALL'OBSOLESCENZA, COME LA CERAMICA, IL DISEGNO, LA PERFORMANCE

in cui la ceramica mostra un'anima nuova.
Nel trattare la condizione umana dalla prospettiva del ritratto, l'artista tedesca introduce un elemento di sorprendente invenzione esponendo - in dialogo con una serie di ritratti pittorici antichi e di fotografie - un gruppo di "specchi" in ceramica di grande e medio formato, contornati da cornici dalle fogge informi. Utilizzando polveri di platino e argento, mischiate con l'invetriatura della ceramica, la Trockel ha creato delle potenti superfici specchianti che evocano l'idea di sguardo, negando però la possibilità della vista diretta. Solo il gioco di riflessi e di ombre prodotte dalla ceramica stimola nello spettatore una riflessione sul senso del vedere, malgrado i rispecchiamenti siano impercettibili.
La novità di questo gruppo di opere è la rottura linguistica operata dall'artista rispetto ad un materiale fuori moda, per anni recluso ad arte minore, decorativa. Dopo la stagione felice dell'Informale, negli anni la ceramica è scivolata progressivamente in secondo piano: le sue qualità manuali, più affini alla psicologica del profondo, sono state poco assimilate dalla ricerca analitica e concettuale degli ultimi decenni. Eppure c'è chi, in controtendenza, ha riportato l'attenzione sul suo valore, proprio in virtù della stretta relazione con il corpo e con materiali fisici, non smaterializzati, come ha fatto **Jonathan Monk** utilizzando il calco delle sue mani per realizzare dei vasi da fiori, o **Emma Hart** che individua nella ceramica un medium speciale per approfondire le relazioni tra scultura, storia, corpo sociale.
Oggi diversi artisti più giovani stanno contribuendo al suo ritorno, chi liberandola dal giogo del manufatto-oggetto, chi intervenendo sulle sue possibilità di significazione; chi, infine, ideando commistioni interessanti tra ceramica-fotografia, ceramica-suono-performance, ceramica-design-arte ambientale.
Chiara Camoni ha iniziato in tempi non sospetti elaborando una sua idea molto personale, tesa a produrre opere dalla leggerezza materica e dalla poetica intimista, che indagano la storia delle cose. Nella sua mostra "The story always comes later", in corso presso la galleria SpazioA di Pistoia, l'artista ha esposto una serie di oggetti in ceramica dalle forme più diverse che, rifacendosi alla magia delle ocarine, sono state "suonate" durante una performance che coinvolgeva l'artista insieme ad amici ed astanti (*Sculture - fischietto*, 2016).
Anche **Salvatore Arancio** ha intrapreso una sua reinvenzione della ceramica esplorandone le similitudini con il mondo minerale, organico, e le potenzialità ambientali. Nella sua personale "Oh Mexico!", presentata la scorsa estate alla Kunsthalle di Winterthur, l'artista ha realizzato un'installazione su grande scala con oltre 30 opere di ceramica che ricreano gli ambienti delle grotte (*These Crystals Are Just like Globes of Light*, 2016). Gli elementi di questi mondi sotterranei, nascosti, tornano all'attenzione grazie alla capacità di Arancio di renderli concreti, materici, talmente simili da evocare le suggestioni dei Grandi Cristalli messicani.
La relazione simbolica tra anatomia umana, corpi naturali e ceramica è ben espressa da Sissi nel progetto "Motivi ossei" - titolo della sua personale presso la galleria Maggiore di Bologna, inaugurata nel novembre 2016. Qui l'artista ha dato forma ad una scultura organica, frutto di un lavoro dinamico tra disegno, performance, ceramica, dove i confini tra le cose mutano di continuo: le ossa si trasformano in stucchi barocchi, i servizi di piatti ricordano elementi di paesaggi informali.
Marcella Vanzo crea piccoli oggetti ceramici, dalla foggia irregolare, che posiziona sopra le fotografie di donne, bambini, famigliari, coprendoli in parte o nascondendone dei dettagli. Utilizzati per il loro potenziale perturbante, essi rappresentano delle interferenze alla visione delle immagini (le serie *Petit Portraits* e *La Bella e la Bestia*, 2013/2014). Nel caso della serie *Soprammobili* (2013), le ceramiche interagiscono con le pagine di riviste parzialmente ricoperte di bianco, creando così significati inediti e nuove memorie.
E che siano soprattutto artisti giovani a metterci la faccia e le mani, non può che essere di buono auspicio per la nuova vita della ceramica.

ECCO A VOI L'OPERA

di **Ludovico Pratesi**

UN LUOGO STRANIANTE E CARICO DI MEMORIA. UNA COLLEZIONE ECCEZIONALE CHE VA DALL'ARTE KHMER AL CONTEMPORANEO. BENVENUTI NEL MONDO DI DÉSIRÉ FEUERLE

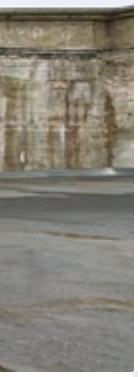
Un tempo i collezionisti aprivano spazi per mostrare le loro opere, acquistate negli anni con passione e ossessione. Protagonisti assoluti del sistema dell'arte globale a partire dal Duemila, hanno contribuito a sovvertirne le regole, arrivando addirittura a competere direttamente con i musei, come nel caso di **Eli Broad** che, dopo aver fondato e finanziato il LACMA, ha finanziato il proprio museo, costruito da Diller & Scofidio nel centro di Los Angeles, per ospitare la sua strepitosa collezione di arte contemporanea, con opere di maestri come Rauschenberg e Twombly accanto a capolavori di Jeff Koons, Cindy Sherman o Damien Hirst.
Un altro caso interessante è quello di **Bernardo Paz**, creatore di Inhotim nel cuore del Brasile: un parco naturale dove convivono in armonia botanica, architettura e arte contemporanea, con piccoli padiglioni immersi nella vegetazione che contengono opere e installazioni di Matthew Barney, Tunga, Adriana Varejao o Helio Oiticica.

Ma nemmeno questo basta più: il nuovo trend è legato all'idea di "collezione esperienziale" e supera le fondazioni Pinault e Vuitton, griffate da archistar come Tadao Ando o Frank O. Gehry, per mirare non più a condividere capolavori o spazi, ma esperienze a tutto campo. Succede a Berlino, dove il collezionista tedesco **Désiré Feuerle** la primavera scorsa ha inaugurato un luogo straordinario e decisamente fuori dal comune: una sorta di *gesamtkunstwerk* (letteralmente: opera d'arte totale) che non può lasciare indifferenti.
Immaginate di entrare in un bunker di 6mila metri quadrati, utilizzato come deposito per le telecomunicazioni durante la Seconda Guerra Mondiale, a poca distanza da Postdamer Platz. La porta è stretta, tra sterpaglie e cantieri aperti (da anni Berlino è un cantiere infinito), il corridoio ha i muri sbrecciati: alla reception devi lasciare il cellulare e puoi entrare in una stanza sotterranea completamente buia, dove si diffondono le note di una composizione di **John Cage**. Dopo qualche minuto si apre la porta che si affaccia su un'unica sala retta da grandi pilastri, dove luci polarizzate illuminano le opere della collezione: reperti di arte khmer di qualità museale, tavoli cinesi in pietra e, alle pareti, opere fotografiche di **Nobuyoshi Araki** e **Adam Fuss**.
L'atmosfera è sospesa, quasi irreale, tutta giocata sul contrasto tra l'austera e inquietante memoria dell'ambiente, sottolineata dall'architettura brutale e grezza, impreziosita dagli interventi minimali ma significativi dell'architetto inglese **John Pawson**, autore della Incense Room (che apre quest'anno), dove quattro persone alla volta potranno assistere alla cerimonia dell'incenso, cominciata circa 2000 anni fa in Cina sotto la dinastia Han. La stanza, protetta da specchi neri, è situata al piano inferiore del bunker, affacciata sulla Lake Room, che consiste nella parte allagata del bunker, dove la superficie dell'acqua crea effetti di rifrazione

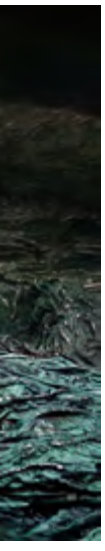
Désiré Feuerle, The Feuerle Collection. Foto: def image © The Feuerle Collection

Cristina Iglesias, *Detail of Pozo V (Version 3)*, 2013.
Stainless steel, motor, electrical system and water 113 x 187 x 128 cm
Installation view Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
Photo: Attilio Maranzano

D'ARTE TOTALE. IN UN BUNKER



«PER NOVE ANNI HO CERCATO IN EUROPA UN LUOGO SPECIALE, CHE PERMETTESSE DI CONDIVIDERE CON IL PUBBLICO NON SOLO LA MIA COLLEZIONE, MA LA MIA MANIERA DI VIVERE L'ARTE. NON UNA SEMPLICE VISITA, MA UN'ESPERIENZA UNICA E PERSONALE»



e riflessi di luce che rendono ancora più misterioso e sacrale lo spazio. «Per nove anni ho cercato in Europa un luogo speciale, che permettesse di condividere con il pubblico non solo la mia collezione, ma la mia maniera di vivere l'arte: non una semplice visita, ma un'esperienza unica e personale», spiega il collezionista.
«Avevo visto luoghi interessanti a Istanbul e a Venezia, ma alla fine ho scelto questo per la sua eccezionalità». Come mai questa decisione? «Questo spazio mi ha permesso di fondere in un unico luogo le mie passioni principali, l'arte orientale e il contemporaneo, in un unico contesto del tutto atipico, reso eccezionale dagli interventi di Pawson».
Negli anni Novanta Feuerle ha avuto una galleria a Colonia, dove proponeva interessanti dialoghi tra opere di arte orientale e lavori di artisti come **Rosemarie Trockel** o **Sigmar Polke**, e dopo averla chiusa nel 1998 ha continuato a curare mostre e a collezionare con grande impegno e passione. «Conosco i più grandi intenditori di arte orientale – confessa - per questo sono riuscito ad acquistare opere di qualità museale».
Ma anche sul contemporaneo le scelte si rivelano felici e di notevole livello, in modo da provocare confronti e contrappunti assai originali, come il dialogo tra le fotografie di Fuss e di Araki, le sculture di **Anish Kapoor** e **James Lee Byars** e i mobili cinesi di età imperiale, che domina il piano superiore del bunker, in corrispondenza dell'ingresso.
Ogni confronto è calzante e ben studiato, ed apre possibilità di riflettere sul rapporto tra forme, stili e materiali prodotti in epoche diverse. Un luogo unico, dove riflettere sul rapporto tra arte, storia, memoria e percezione estetica, che proietta il collezionismo in una dimensione nuova. Non solo da contemplare, ma da condividere.

Nella pagina precedente in alto:
The Feuerle Collection. Foto: def image © The Feuerle Collection

In questa pagina da sinistra:
Zeng Fanzhi, *Senza Titolo*, 2009. 117x61x42cm, bronzo, 129.5x26x26cm (base) © e Courtesy l'artista e The Feuerle Collection
Una sedia intagliata con motivi Lingzhi, Cina, Dinastia Qing (17° secolo). Legno laccato rosso e nero con pittura d'oro, Courtesy The Feuerle Collection

CHIARA FAMA PER LARA VINCA MASINI, L'ENCICLOPEDICA!

PERCORSO TRA IERI E OGGI NELLA CARRIERA DI UNA DELLE PROTAGONISTE INDISCUSSE DELLA CRITICA D'ARTE DEL NOVECENTO, TRA INCARICHI ISTITUZIONALI E LE RECENTI POLEMICHE NEI CONFRONTI DELLE ISTITUZIONI CHE LE HANNO NEGATO IL VITALIIO PREVISTO DALLA LEGGE BACCHELLI

di **Antonello Tolve**

Di ambiente fiorentino e di chiara fama internazionale, **Lara Vinca Masini** (Firenze, 1924) è, lo sappiamo, elegante signora dell'arte che ha attraversato i sentieri del Moderno e del Contemporaneo con una scrittura brillante e uno sguardo attento a decifrare i momenti salienti dell'architettura, del teatro, della pittura, della scultura, della teoria dell'arte, delle arti cosiddette minori, dei vari brani della creatività umana. Attiva come critica d'arte sin dal 1966-67, biennio in cui cura la "Prima Triennale Iterante di Architettura Contemporanea" e la mostra itinerante "Ipotesi Linguistica Intersoggettiva. strutture organizzate - proposte di spazio concreto - metastrutture - musica programmata - poesia concreta", già nel 1978 è Membro della commissione italiana per le arti visive e per la sezione architettura alla Biennale di Venezia, dove cura "Utopia e crisi dell'antinatura. Momenti delle intenzioni architettoniche in Italia", ha fatto parte anche della Giuria Internazionale della Biennale Architettura 2000 insieme a François Barré, Peter Noever e Deyan Sudjic.

Sempre negli anni Settanta, e precisamente nel 1974, è Membro del Comitato scientifico che presiede alla costituzione del Museo Progressivo d'Arte Contemporanea di Livorno (inaugurato il 19 dicembre dello stesso anno) la cui attività prende l'avvio con la "Prima Biennale d'Arte Contemporanea di Livorno", che cura con Vittorio Fagone.

È di questo periodo non solo il delinearsi e l'articolarsi della cifra del suo lavoro critico (determinato da «un'attenzione ai rapporti arte-architettura» e da «un lavoro militante che la proietta al dialogo con il presente dell'arte e dell'architettura» avvisa Angelo Trimarco), ma anche una sensibilità – sempre più avvertita – per le istituzioni dell'arte: la Triennale, la Biennale, il Museo Progressivo di Livorno appunto, fino al recente rapporto con il Centro Pecci di Prato al quale ha donato con generosità e senza doppi fini il proprio patrimonio archivistico composto da circa 200mila pezzi fra cataloghi, carteggi, opere grafiche.

La pubblicazione, nel 1975, del volume *Art Nouveau. Un'avventura artistica internazionale tra rivoluzione e reazione, tra cosmopolitismo e provincialismo, tra costante ed effimero, tra "sublime" e stravagante*, è testimonianza di un impegno critico e teorico che mira a coniugare i tempi, le occasioni, le storie. "Siamo convinti - scrive Vinca Masini nell'introduzione - che l'Art Nouveau offra ancora un vasto campo di indagine, anche in senso sociologico, tenendo pure conto delle involuzioni ideologiche e della travisante mercificazione-kitsch".

Seguono, poi, negli anni, una serie di eventi e di volumi che mostrano la visione spaziale, enciclopedica e rapace, di una teorica infallibile, di una intellettuale straordinaria, «colta, coltissima che aveva libri ovunque, persino sui fornelli», ha ricordato Tomaso Binga ripensando ai suoi viaggi fiorentini con Verita Monselles, e «che si è sempre occupata di tutto con grande puntualità e precisione, senza sbavamenti».

"Umanesimo, Disumanesimo nell'arte europea 1890/1980", la mostra tenuta a Firenze dal 20 settembre al 30 novembre 1980, con opere di Pier Paolo Calzolari, Sandro Chia, Giuseppe Chiari, Luciano Fabro, Haus-Rucker-Co, Hans Hollein, Rebecca Horn, Fabio Mauri, Hermann Nitsch e Wolf Vostell è, assieme ai brillanti nove volumi *L'Arte del Novecento. Dall'Espressionismo al Multimediale* (2003), esempio lampante di questo atteggiamento oceanico e di una onestà intellettuale che è stata, proprio recentemente, spazzata via, schiacciata dalla burocrazia che non ha voluto concederle (dicono che non si riscontra la "chiara fama") la Legge Bacchelli, ovvero un fondo straordinario, istituito presso la Presidenza del Consiglio dei Ministri, a favore di "cittadini italiani che abbiano illustrato la Patria attraverso meriti acquisiti nei campi delle scienze, delle lettere, delle arti, dell'economia, del lavoro, nel disimpegno di pubblici uffici o di attività svolte a fini sociali, filantropici, umanitari e che versino in stato di particolare necessità".

(Per maggiori informazioni sul "caso Lara Vinca Masini" si rimanda all'articolo di Simone Silani, che tra l'altro ha seguito in prima persona l'intera vicenda, apparso su culturacommestibile.com).

«VIVIAMO OGGI IN UNA REALTÀ FATTA DI ACCUMULAZIONI, DI GESTI, DI PAROLE, DI MIRIADI DI IMMAGINI, PRODUCENTI STRUTTURE ESISTENZIALI E SOCIALI CAOTICHE, CENTRIFUGHE, CHE SI MUOVONO SINCRONICAMENTE VERSO UN "PLUS", CHE È LA SOVRABBONDANZA DEI SIGNIFICATI, CHE È POI LA RICONFERMA DI UNA PERDITA DEL CENTRO, DI UNA RESA PULVISCOLARE DELL'IDEA DI VERITÀ»

Lara-Vinca Masini a Forte dei Marmi 1949

MA **L'ARTE** PUÒ ESISTERE AL DI LÀ DELLA SFERA PUBBLICA?

NEL SUO ULTIMO LIBRO, MICHELE DANTINI CERCA DI COLLEGARE ERUDIZIONE E CRITICA SOCIALE, SPECIALISMO E OPINIONE PUBBLICA. MA L'OBIETTIVO È COLTO SOLO IN PARTE

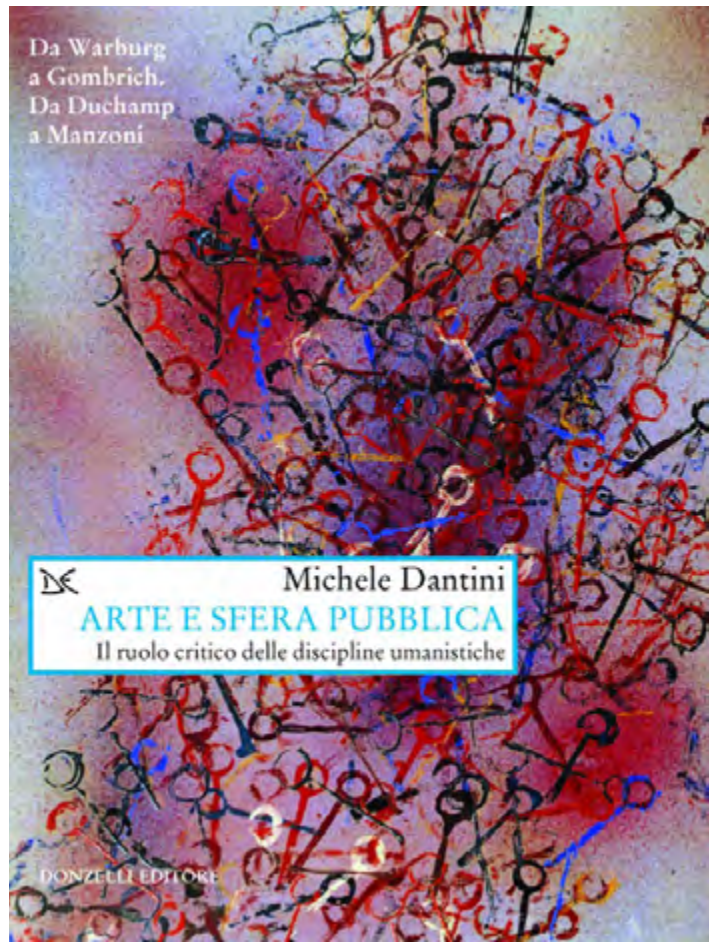
di **Stefano Velotti**

Con un titolo impegnativo, Michele Dantini raccoglie in volume una serie di saggi che si prestano a considerazioni su livelli diversi, dai più generali ai più particolari e specialistici. *Arte e sfera pubblica. Il ruolo critico delle discipline umanistiche* (Donzelli, 2016) rinnova infatti la sfida che Dantini rivolge da tempo a se stesso e ai suoi lettori: collegare erudizione e critica sociale, specialismo e opinione pubblica, ricerca accademica e forme di vita.

Per un verso, "arte e sfera pubblica" è quasi un'endiadi: può esistere forse un'arte privata, vale a dire *deprivata* di un suo pubblico, di una dimensione intersoggettiva? Un'arte "privata" è una contraddizione in termini, sia per un motivo teorico (sarebbe insensata quanto un "linguaggio privato", come ha sancito da ultimo Wittgenstein), sia per un motivo più empirico: privata del suo pubblico, e di un'opinione pubblica che si sviluppa intorno ad essa, un'opera non è altro che una cosa tra le cose. È il pubblico, in definitiva, che può "attivare" o meno un'opera (sempre che questa sia sufficientemente ricca da riuscire a richiederlo), magari con l'aiuto di chi è più fornito di memoria visiva, strumenti d'analisi, parole più adeguate di altre (i cosiddetti critici e gli storici dell'arte).

Per altro verso, però, titolo e sottotitolo, rimandano a una questione scottante e di portata locale e globale: nonostante la retorica politica più banale e rivoltante sull'importanza della cultura, delle arti e dei "valori dello spirito", sappiamo bene cosa sta succedendo da decenni nelle nostre società. Limitandoci alla situazione italiana degli ultimi trent'anni, è facile constatare una convergenza micidiale di diverse tendenze: un anti-intellettualismo di governo conclamato, almeno dal ventennio berlusconiano a oggi, che non ha funzionato solo come ideologia delle classi dirigenti ma, quel che è peggio, come una di quelle profezie che si autoavverano. Basti guardare le università: umiliato da stipendi sempre più miseri, ridicolizzato sui media, costretto a una burocrazia che sfida le più efferate fantasie kafkiane, il corpo docente si è spappolato, realizzando quel che amministratori e politici miserabili proiettavano su di esso. L'editoria di cultura si è rapidamente adeguata; il patrimonio culturale e artistico è in via di disneyzzazione; i centri storici sono trasformati in mangiatoie 24/7 per turisti storditi che si aggirano in città postume. Inutile aggiungere che naturalmente c'è chi resiste, chi eccelle, chi si consuma in tentativi di riorganizzazione e di lavoro sensato, benché in difficili e inefficaci condizioni di solitudine.

Ma torniamo ai saggi del libro, ognuno dei quali richiederebbe un'analisi a sé. In prima istanza, scrive Dantini in apertura, *Arte e sfera pubblica* riguarda "la diaspora tedesca ed ebraico-tedesca considerata con riferimento agli studi storico-artistici e alla loro disseminazione nel contesto anglo-americano, non priva di sconvolgenti mutazioni": troviamo un complesso e promettente confronto sull'interpretazione delle opere d'arte tra **Panosfky** e **Heidegger** (che dà però l'impressione di un saggio interrotto, in cui l'autore si ferma sulla soglia delle questioni teoriche più sostanziali); una ricerca sul contesto e lo spessore della scuola iconologica, le inapparenti inquietudini critiche di **Gombrich**, un **Longhi** indagato nelle sue pieghe più teoriche, la "critica inferenziale" di



È IL PUBBLICO, IN DEFINITIVA, CHE PUÒ "ATTIVARE" O MENO UN'OPERA. MAGARI CON L'AIUTO DI CHI È PIÙ FORNITO DI MEMORIA VISIVA, STRUMENTI D'ANALISI, PAROLE PIÙ ADEGUATE DI ALTRE. I FAMOSI CRITICI D'ARTE

Baxandall restituita alla sua ricchezza (un bel saggio, questo, che indurrebbe a tentare un confronto approfondito con Kant, per un verso, e con uno storico e critico come Leo Steinberg, per un altro). Più occasionali e maggiormente "costretti" nel tema del volume appaiono invece i saggi sugli artisti (da **Duchamp** a **Le Corbusier**, da **Manzoni** all'arte postbellica italiana). In appendice, un tentativo ingegnoso, con esiti disparati, di fornire un elenco di dieci schede di "libri colti contro la pedanteria".

In definitiva, chi si aspettasse da questo volume un'indagine organica e diretta, focalizzata sul tema del titolo (o magari sulla cosiddetta "arte pubblica"), si ingannerebbe. Quel che viene offerto al lettore è invece una serie di carotaggi (alcuni più riusciti e pertinenti di altri) per dissodare un terreno che oggi sembra diventare sempre più ottusamente compatto, impermeabile all'intelligenza, ammutolito.

di **Elisabetta Zerbi**

LA CULTURA È UN PROCESSO DI SCAMBIO, FRUTTO DI UN'IBRIDAZIONE. COME DIMOSTRANO IL CASO DEL MUSEO DI BALTIMORA E LA CRITICA ETNOGRAFICA

L'antropologo statunitense **James Clifford** ci ha insegnato ad intendere il museo come "zona di contatto", quel preciso spazio dove avviene uno scambio, una rigenerazione, e nel quale si realizza una relazione storica, politica e morale ancora da negoziare. In questo senso, obiettivo di ogni esposizione dovrebbe essere quello di operare una traduzione culturale, una mediazione che vorrebbe farsi strumento utile al dialogo. Si pensi allora alla celebre teca di vetro del **Museo di Baltimora**, laddove alcuni oggetti metallici risalenti al XIX secolo sono esposti in qualità di testimonianze materiali di un passato condiviso. Attraverso la selezione dei manufatti, la Società Storica del Maryland avvia una narrazione assolutamente parziale: nell'allestimento della collezione permanente, ad inverare la dicitura *Metalwork 1793-1880* sono esibite delle scintillanti brocche d'argento, accanto ad eleganti boccali, coppe punzonate e calici lavorati a sbalzo, patrimonio di un certo segmento alto-borghese e bianco della società americana.Non riconoscendosi in tale faziosa ricostruzione, l'artista afro-americano **Fred Wilson** ha provato a ripensare alla possibilità cronachistica data dagli oggetti quotidiani: sono comparse così delle manette per schiavi, evocative di un altro genere di possesso e appartenenti ad un'esperienza volutamente espunta dalla memoria collettiva. La nuova selezione dagli archivi polverosi della storia, ad opera dell'artista, ha permesso l'emergere di altri punti di vista spesso lasciati nel cono d'ombra dei depositi museali.

Mining the Museum, il progetto di Wilson, è emblematico di quel fermento culturale che ha visto numerosi artisti, soprattutto africani e afro-americani, attingere da inventari e collezioni per rimettere in discussione gli stereotipi con cui l'Occidente ha classificato il resto del mondo, inaugurando, a partire dagli anni Novanta, una sorta di "etnografia critica". Molti lavori contemporanei hanno reso evidente la centralità degli oggetti materiali e di consumo in quanto importanti mediatori di relazioni sociali, ponendo in discussione il capitalismo occidentale e le questioni riguardanti la negoziazione dell'identità migrante, divisa tra due culture e due rappresentazioni del sé.

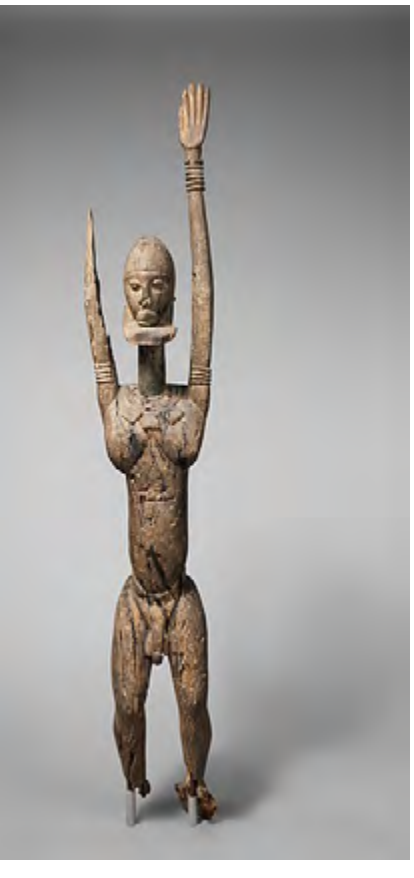
L'attenzione alla materialità, ai manufatti e agli utensili intesi come veicoli d'indagine di una data cultura è stata, prima di tutto, oggetto di studio dell'antropologia. Proprio Clifford si è occupato di indagare – a partire dagli anni Ottanta – quelle relazioni tra collezionismo e pratica etnografica; legati da un medesimo impegno nella raccolta di "tracce materiali" al fine di costruire un'immagine veritiera dell'"altro". Ripercorrendo le vicende di due musei parigini di inizio Novecento – il **Musée d'Ethnographie du Trocadéro** e il **Musée de l'Homme** – lo studioso ricostruisce la storia di un'intera narrazione collettiva affascinata dall'immaginario esotico. Le collezioni dei due musei erano frutto di missioni etnografiche che ambivano a portare in patria il maggior numero possibile di reperti coercitivamente sottratti ed arbitrariamente selezionati, segno della volontà di dominare una cultura "conoscendola" ed interpretandone gli artefatti, senza darle la possibilità di raccontarsi autonomamente. Attorno agli anni Venti i maggiori istituti etnografici progettavano delle avventurose missioni per spingersi alla ricerca di manufatti "autentici", nel tentativo di rendere gli oggetti rintracciati "astorici", depurandoli dal loro contesto originario e proponendone un'aura misteriosa e incantata. La celebre missione Dakar-Gibuti, ad esempio produsse una folta documentazione che aveva il difetto di essere "strabica": l'obiettivo di **Marcel**

LA TRADIZIONE? È IN CONTINUA COSTRUZIONE

Fred Wilson, Mining The Museum,
Metalwork 1793-1880, 1992

GIÀ ALLA FINE DEGLI ANNI SETTANTA, VIENE PROMOSSO DA JAMES CLIFFORD UN "METICCIATO". ABBANDONANDO LA TENDENZA A CLASSIFICARE L'"ALTRO" È POSSIBILE RICONOSCERE UN "MONDO IBRIDO", ALL'INTERNO DEL QUALE RISULTA IMPOSSIBILE RAVVISARE UN'ORIGINALITÀ ETNICA E CULTURALE

Griaule, mente della spedizione africana, era infatti raccogliere un "bottino" capace di restituire un'immagine sintetica ed oggettiva della comunità Dogon.
Risulta evidente, con Clifford, la labilità delle tassonomie con le quali nel tempo si sono ordinati gli oggetti etnografici, destinati ai musei antropologici o classificati come opere d'arte e raccolti nelle collezioni moderne. L'antropologo, revisionando il criterio di attribuzione di autenticità a quelle testimonianze di presunta "purezza tribale", ha messo in luce un fondamentale problema di "traducibilità". In che modo è possibile estendere concetti come arte e cultura a livello globale? La sua proposta è quella di concepire la cultura come qualcosa di "prodotto", frutto di un'ibridazione, allontanandosi definitivamente dal sogno di un'incontaminazione originaria. Abbracciando quella "logica meticcia", di cui parlava l'antropologo francese Jean-Loup Amselle già alla fine degli anni Settanta, viene promosso da Clifford un "meticciato" alla base delle rigide definizioni etniche ed identitarie. Arte e cultura vivono, in quest'ottica, solo di scambi e, soltanto abbandonando la tendenza a classificare l'"altro" – nella consapevolezza di quanto questo costituisca un retaggio coloniale –, è possibile riconoscere un "mondo ibrido", all'interno del quale risulta impossibile ravvisare un'originalità etnica e culturale. Per questo motivo, con il suo studio – raccolto in parte nel libro *The Predicament of Culture* – Clifford promuove l'idea, di lì a poco raccolta da molti artisti, di una tradizione da intendere come qualcosa in continua costruzione, da negoziare e fondamentalmente refrattario a ogni tentativo definitivo di sintesi. Ci sarebbe forse allora da rispolverare altri archivi, altri recessi della memoria, per scovare quelle tracce che la storia ufficiale, fastosamente allestita nelle sale dei musei, potrebbe aver dimenticato.



Da sinistra:
Statua Dogon The Michael C. Rockefeller Memorial Collection, Gift of Nelson A. Rockefeller Metropolitan Museum New York
Statuetta Dogon
Nella pagina precedente:
Ingresso villaggio Dogon

IL SANGUE E LA CARNE RESTANO SULLO SFONDO E ALLO STESSO TEMPO SONO MATERIALI PRIMARI DELLA SCENA DELL'ARTE. COME LA PITTURA. NELL'ULTIMA EDIZIONE BIENNALE DELLA "PERFORMANCE ART WEEK" DI VENEZIA

di **Riccardo Caldura**

The physical body (the primary medium of the practice of performance art)...è un breve passo tratto dalla presentazione del concetto *Fragile Body*, che insieme a *Material Body*, hanno motivato l'ultimo appuntamento, a cadenza biennale, della trilogia concepita dal duo **Verena Stenke** e **Andrea Pagnes** per la "Performance Art Week" realizzata a Venezia negli spazi dell'European Cultural Centre di Palazzo Mora (10-17 dicembre 2016). Il corpo, nella sua concretezza, nella sua fisicità, è da considerare come il medium primario, l'elemento imprescindibile della pratica delle arti performative. Nelle esecuzioni dal vivo, rispetto alle documentazioni video, la distanza fra corpo esibito, esposto allo sguardo, e il pubblico viene quasi annullandosi. Lo spettatore vive la sua condizione di voyeur così vicino a quello che sta accadendo da essere non di rado chiamato a partecipare direttamente, come avveniva con le volontarie che, denudandosi, salivano sull'altalena predisposta da **Franko B**, durante la settimana di eventi. Più spesso però quella del pubblico è una presenza incuriosita, non di rado ammutolita, dal coraggio dell'altrui esporsi.

Non tutte le performance hanno il corpo come materiale primario, ma non vi è performance che non tenda a togliere un ultimo velo, al fine di esporre una verità asserita dalla esemplarità dei gesti, non uno dei quali è lasciato a quella ovvietà e anonimia che li rende invisibili nello scorrere dei momenti quotidiani. La stessa prassi quotidiana del dipingere può esser osservata per cogliere la radicale insensatezza che sottende alla condizione del pittore. Come nella paradossale gestualità del *Painter*, ripreso nell'omonimo video di **Paul McCharty**, del 1995, e proiettato nella sala veneziana dedicata all'artista statunitense.

Una performance è in ogni caso un insieme consapevole/inconsapevole, ordinato/caotico, di gesti messi in evidenza, spesso seriali, siano questi o meno *augmented* da protesi di varia natura (paramenti, maschere, piuttosto che dispositivi *low* o *high-tech*). Non sono pochi gli elementi in comune con altre forme d'arte: dal teatro contemporaneo alla danza, dall'esibizione musicale fino ad una certa dimensione sportiva, e finanche circense (si pensi al gruppo catalano de **La Fura dels Baus**). Vi è d'altronde uno sfondo extraartistico che emerge nella performance forse con una intensità maggiore rispetto ad altri media espressivi: la relazione fra rappresentazione simbolica e presenza dal vivo che contraddistingueva la dimensione rituale - relazione assicurata un tempo, nel contesto religioso, dalla figura dell'officiante - ora viene ripresa dall'artista/performer, disancorato ormai da quel contesto, ma non immemore di esso. Come nelle **Silueta Series** di **Ana Mendieta**, tese ad un recupero, in questo caso, della relazione fra terra/paesaggio e corpo. La frequente dolorosità, e inferta violenza, propri dell'atto rituale, nei lavori di **Mike Parr**, ma anche di **Abramovic'**, e di molti altri performer riattualizzano un processo di rappresentazione del corpo attraverso fasi di oppressione/sublimazione. Forse è proprio quest'ultimo punto a permettere di individuare una sorta di "differenza ultima" fra performance, altre forme d'arte contemporanee, e la stessa dimensione della ritualità. Un'ultima differenza a cui già accennava uno dei primi studiosi di questo ambito artistico.

Adrian Henri - saggista, poeta, pittore, e performer - nel suo *Environments and Happenings* (Thames and Hudson, 1974), nel capitolo dedicato a "The artist as Performer", scriveva: "The final aspect of the new tradition is that of the artist becoming his own work of art, totally losing the usual boundaries between 'art' and 'life' and 'artist' and 'work'". Questa permeabilità di vita e arte, sempre a detta di Henri, sarebbe avvenuta a partire dal Romanticismo, generandosi così una sorta di filo che va da Byron, Gauguin, Van Gogh, Pollock, Yves Klein, Beuys fino alla sperimentazione Fluxus per arrivare appunto alla "New Tradition". Lo stesso rapporto fra ritualità e atto performativo sembra esser stato anticipato da una concezione dell'artista che veniva modificandosi in

In questa pagina dall'alto:
Franko B *I'm Thinking of You* Istallazione e performance,
III Venice International Performance Art Week, Palazzo Mora, 2016
Foto Edward Smith
Mike Parr *Malevich (A Political Arm) Performance for as long as possible*
Foto della performance tenutasi ad Artspace, Sydney, 2002 100 x 70 cm
Courtesy l'artista e Anna Schwartz Gallery
III Venice International Performance Art Week, Palazzo Mora, 2016

DALLA RAPPRESENTAZIONE ALLA VITA, E RITORNO.
IL CORPO SUBLIMATO DEL PERFORMER

“LA MESSA A NUDO DEL CORPO, LA SUA ESPOSIZIONE ALLO SGUARDO DELLO SPETTATORE, LA BELLEZZA COME ULTIMO STADIO DI UNA VERITÀ CHE PUÒ SPINGERSI FINO AD INCIDERE E SCAVARE LA CARNE, POTREBBERO ESSER CONSIDERATE VISIONI PRECEDENTEMENTE MESSE IN FORMA DALLA PITTURA. IL CHE NON TOGLIE ALCUNCHÉ ALLA DIMENSIONE PERFORMATIVA”

una società a progressiva laicizzazione quale è quella occidentale, laicizzazione contro la quale reagivano criticamente le istanze romantiche. Non so se la genealogia dello studioso inglese sia la più condivisibile, però ha il vantaggio di riconnettere ad altre stagioni della rappresentazione del corpo la ricerca performativa, la cui attualità sembra produrre un ulteriore effetto di scivolamento indietro nel tempo rispetto alla stessa soglia temporale di partenza individuata da Henri. Quasi fossero da considerare anche altre, e precedenti, fasi di avvicinamento alla coincidenza performativa fra “art and life”, già intuite dal *Painter* all’interno della sua “tradition”. La performance potrebbe esser vista così come arte plastica animata, come quadro in movimento, tingendo di performatività ogni precedente rappresentazione scultorea e soprattutto pittorica. La postura di un martire, il gesto che porge una coppa, l’agitazione di un baccanale o di una deposizione, potrebbero essere considerati come momenti cristallizzati nell’immobilità di uno still-painting, in attesa della loro futura rianimazione. Il performer in qualche modo sembra resuscitare la pittura e la scultura sottraendole alla loro fissità, grazie a sequenze di gesti, colti comunque nella loro valenza paradigmatica. Non si può non pensare alle rappresentazioni martirologiche osservando gli uncini che trapassano la pelle di **Stelarc**, per sollevarlo e sospenderlo nel vuoto. La panoplia di strumenti che agivano un tempo sui corpi sublimandoli nella sofferenza, la si può ritrovare nei complessi dispositivi ortopedico-tecnologici che costringono il performer, novello Lazzaro, a rivivere artificialmente, come avviene nelle performance di **Marcel-li Antunez Roca**.

Una nutrita produzione performativa mette in scena particolarissime modalità di esasperazione della condizione femminile, sul cui corpo ha insistito ogni forma di dominio, religioso quanto sociale e politico, non meno che estetico. Sono molte le declinazioni espressive che riguardano questo corpo, fragile quanto eroico, e coinvolgono generazioni diverse di artiste. Alla “Performance Art Week” si ritrovavano lavori di star internazionali come Marina Abramovic', **Orlan**, **Joan Jonas**, Ana Mendieta, insieme a quelle di una nuova generazione: **Casey Jenkins**, **Jeannette Ehlers**, l’italiana **Samantha Cinquini** (con **Luca Nava**), nonché molte performer di area est-europea. La sessione tutta al femminile (*Under a different sun*, curata da EX-NUNC), basata su artiste di origine africana era una delle più intense, con lavori della già citata Ehlers, di **Nathalie Mba Bikoro**, **Ato Malinda** e **Lerato Shadi**. L’intensificazione della dimensione di genere, l’utilizzo della nudità come rivendicazione provocatoria del corpo espropriato che diventa testimonianza di una condizione universale di oppressione, la relazione fra bellezza e ferita, fra sfruttamento e abuso rappresentano alcuni degli aspetti ricorrenti della declinazione al femminile della performatività. Ma la messa a nudo del corpo, la sua esposizione allo sguardo dello spettatore, la bellezza come ultimo stadio di una verità che può spingersi fino ad incidere e scavare la carne, potrebbero esser considerate, in fondo, visioni precedentemente messe in forma dal *Painter*. Il che non toglie alcunché alla dimensione performativa, semmai, grazie ad essa, ci fa osservare con occhi diversi la fragile materialità dei corpi così come è stata rappresentata nella “tradizione” dell’arte.

In questa pagina dall'alto:
VestAndPage (Verena Stenke & Andrea Pagnes), Foto Alexander Harbaugh
Ato Malinda, *On fait Ensemble (We Do Together), 2010* Still da video
III Venice International Performance Art Week, Palazzo Mora, 2016
parte della sezione co curata Under a Different Sun by EX NUNC

IL NUOVO MONDO DI LUIGI CARBONI

L'ARTISTA MARCHIGIANO HA VIRATO VERSO UN LINGUAGGIO MENO RASSICURANTE E PIÙ CORAGGIOSO. DOVE PITTURE E SCULTURE PARTECIPANO DELLA STESSA SENSIBILITÀ PER LA FORMA

di **Ludovico Pratesi**

SIAMO IN PRESENZA DI QUADRI IRREQUIETI E INQUIETI, FRUTTO DI UNA PITTURA CHE HA ABBANDONATO LE CERTEZZE DELLA TRADIZIONE PER PRECIPITARE NELL'ABISSO VORTICOSO DELL'ATTUALITÀ. IMMAGINI INDEFINITE DALLE TRAME CALEIDOSCOPICHE, CHE RIVELANO AD UNO SGUARDO ATTENTO MOTIVI DELLA NATURA, PAESAGGI E LUOGHI, RITRATTI DI CORPI, FIGURE, FANTASMI

Il suo studio si trova alla periferia di Pesaro, tra fabbriche, stabilimenti industriali e i prati che annunciano la campagna marchigiana, tanto amata da Giacomo Leopardi. All'interno di un edificio che riunisce una serie di capannoni, una porta di vetro oscurata da fogli di carta permette l'accesso al mondo di **Luigi Carboni** (Pesaro 1957), protagonista della pittura italiana targata anni Ottanta, che negli ultimi anni ha avuto il coraggio di rinnovare il suo linguaggio espressivo per inserire nuovi elementi all'interno delle sue grandi tele. Carboni ha un curriculum di tutto rispetto: dopo aver esordito a Bologna nel 1984, tre anni dopo espone da Marconi e alla Jack Shainman Gallery di New York, per poi consolidare un rapporto con lo Studio La Città a Verona, la galleria Otto a Bologna e la galleria Franca Mancini a Pesaro.
Sulle pareti dell'ambiente, che ha dimensioni ed altezze simili ad uno spazio espositivo, sono allestite le opere recenti, simili ai dipinti presentati nella mostra personale "La Forma: un attimo prima", aperta fino al 4 febbraio presso lo Studio La Città. «Queste nuove opere che ho iniziato alla fine del 2012 – racconta - sono una transizione consapevole da uno stato di realtà a un altro. Sono passato da una pittura monocroma che si rivolgeva alla superfice, presentandosi come uno *specchio*, a una pittura che estende la sua percezione in ampiezza e profondità ricercando un *dentro*».

Seduto su uno sgabello, il mio sguardo si perde all'interno dei quadri, tutti dello stesso formato ma con colori diversi, concepiti come una sorta di tarsie moderniste, dove immagini, forme, geometrie e pattern si confondono in una sorta di accelerazione che conferisce loro un dinamismo che ricorda i capolavori futuristi di Balla e Boccioni. «Questi quadri - aggiunge l'artista - hanno un impianto narrativo irruente di fisicità, la superficie si affolla di immagini, immagini che si confondono, dove il protagonista non è il corpo o il paesaggio, ma direttamente lo sguardo». Una confusione vitale che li separa totalmente dalla sua produzione precedente, caratterizzata da opere dove la componente decorativa e materica era predominante, accentuata da superfici monocrome, attraversate da una moltitudine di segni ed immagini che si mimetizzavano nel colore, come se vi annegassero dentro. «Quelle opere erano sì delle pitture astratte, forse pure realistiche, ma anche una allegoria di pittura necessariamente artificiale», precisa Carboni.
Il salto è forte, evidente, coraggioso: qui siamo in presenza di quadri irrequieti e inquieti, frutto di una pittura che ha abbandonato le certezze della tradizione per precipitare nell'abisso vorticoso dell'attualità. Immagini indefinite dalle trame caleidoscopiche, che rivelano ad uno sguardo attento motivi della natura, paesaggi e luoghi, ritratti di corpi, figure e fantasmi, capaci di coabitare all'interno di un dinamismo che tende a invadere il terreno dell'emozione, reso ancora più instabile da grandi cerchi bianchi, che rompono il ritmo della composizione. È questa la loro funzione? «Queste fessure lattiginose che si aprono, rompendo e strappando l'integrità dell'immagine - spiega Luigi - sono fori circolari, cerchi come lenti, corpi celesti perfettamente intagliati che scompongono e ricompongono una forma inquieta, aggredita, mutilata. Questi cerchi, dagli orli delicati, definiscono i limiti, i confini e gli spessori: sono aperture in grado di farci accedere a nuovi livelli consentendoci di scrutare oltre il velo delle apparenze».
Carboni lavora in maniera metodica, concepisce ogni dipinto come un progetto in sé, che necessita un'attenzione molto intensa. «Ogni sua opera - precisa Andrea Bruciati - è la risultante di una dinamica che vede una costante oscillazione tra forma e informità, divenire e perire». Ma nonostante la pittura sia il linguaggio espressivo principale, non è l'unico. Posizionate sul pavimento dello studio sono presenti alcune sculture, che si configurano come oggetti quotidiani, caratterizzati da inquietanti assemblaggi. «Nelle mie sculture l'attenzione si concentra sulla contrapposizione tra l'oggetto trovato e la sua trasformazione, tra formalismo scultoreo ed estetica del design. Il significato non risiede solo nell'oggetto scelto e isolato, ma anche nell'alterazione o nella modifica dello stesso».
Sculture e dipinti dialogano tra loro, sono frutto della stessa sensibilità per la forma: un territorio dove l'artista si introduce per interrogarsi sullo statuto e sulla funzione dell'arte oggi. «Nell'opera ritrovo una misura ideale, nell'oscillazione tra il diritto alla felicità e la ricerca dell'inquietudine, tra la bellezza dell'esistenza e la malinconia del quotidiano, tra l'orgoglio della storia e il gusto dell'attualità, tra l'irritazione civile e la calma ritualità, tra l'aspetto metafisico e quello pratico».

Studio dell'artista, 2016

Mart
Museo di arte
moderna e contemporanea
di Trento e Rovereto

43, Corso Bettini
I - 38068 Rovereto (Tn)
Tel. +39 0464 438 887

Mar.-Dom. 10.00/18.00
Ven. 10.00/21.00
Lunedì chiuso

Info e prenotazioni:
800 397760
info@mart.tn.it

Seguici su:

Eliseo Mattiacci
Sonda spaziale
1993-1995
Mart
Foto Michele Sereni

mart.tn.it/mattiacci

Il Mart è sostenuto da

ALTEMASI
TRENTODOC

Il Cabaret Voltaire?

di **Mario Finazzi**

ABBIAMO IMMAGINATO CHE A RACCONTARCI IL LUOGO CHE CENTO ANNI FA (E QUALCOSA) TENNE A BATTESIMO IL DADA SIA UNO DEI SUOI PROTAGONISTI. SÌ, SI TRATTA PROPRIO DI UN'INTERVISTA IMPOSSIBILE. RICAVATA PERÒ DALLE PAROLE TESTUALI DI BALL

In occasione del centenario dalla nascita del movimento Dada, Mimesis pubblica una nuova edizione – curata da Riccardo Caldura – dei diari del fondatore di Cabaret Voltaire di Zurigo, Hugo Ball. Dal 1913 al 1921, Ball annotò fittamente riflessioni, letture, incontri fatti, registrando l'evoluzione del proprio percorso umano, intellettuale, artistico.
Abbiamo immaginato di intervistare Ball, attraverso lo spazio e il tempo, gli abbiamo fatto delle domande sull'avventura del *Cabaret Voltaire*. E lui ci ha risposto, attraverso le stesse parole esatte dei suoi diari. Tra parentesi il giorno del diario da cui abbiamo estrapolato il testo delle risposte.

Leggo dalla nota stampa del 2 febbraio 1916: "Cabaret Voltaire. Sotto questo nome si è costituita una associazione di giovani artisti e letterati, il cui scopo è di creare un centro per l'intrattenimento artistico". Com'è andata l'inaugurazione?
«Il locale era stracolmo; molti non hanno potuto trovar posto. Intorno alle sei della sera, quando ancora si martellava alacremente e si montavano manifesti futuristi, apparve una delegazione dall'aria orientale, composta da quattro piccoli uomini, con cartelle e quadri sotto il braccio, che si inchinarono molte volte con educazione. Si presentarono: Marcel Janco, il pittore, Tristan Tzara, Georges Janco e un quarto signore, di cui mi sfuggì il nome. Per caso vi era là anche Arp, e ci si comprese senza molte parole. In poco tempo vennero appesi, fra le altre belle cose, i magnifici *Arcangeli* di Janco, e Tzara lesse quella stessa sera versi di vecchio stile, cercandoli qua e là nelle tasche della giacca in un modo che suscitava simpatia». (5 febbraio 1916)

Ieri sera (14 marzo 1916) al Cabaret una bella serata francese: Tzara ha letto versi di Max Jacob, André Salmon, Laforgue; Oser e Rubinstein hanno interpretato la sonata op.32 si Saint-Saens per piano e violoncello; e Arp ha letto qualche passo dell'Ubu Roi di Jarry. Fino a quando andrete avanti?
«Fin quando l'entusiasmo non si sarà impossessato dell'intera città, il cabaret non avrà raggiunto il suo scopo». (14 marzo 1916)

Un poco stanchi sarete, ammettetelo.
«Il cabaret ha bisogno di una pausa. L'esibirsi quotidianamente genera una tensione che non solo sfinisce, ma logora. Nel mezzo del trambusto mi ha assalito un brivido per tutto il corpo. Non potevo semplicemente più continuare, ho lasciato tutto e sono fuggito». (15 marzo 1916)

Hugo Ball, Zurigo 1916. Archivio svizzero di letteratura (ALS), Berna. Lascito Hennings/Ball.

Parliamone con **Hugo Ball**

Come si sviluppa il vostro rapporto con gli spettatori?
«Il nostro tentativo di intrattenere il pubblico con cose artistiche, ci sprona, in un modo tanto stimolante quanto istruttivo, ad essere continuamente vitali, nuovi, schietti. È una gara con le attese del pubblico, una gara che si avvale di tutte le energie della invenzione e della discussione». (2 marzo 1916)

Mi sembra che la vostra idea di arte si allontani dal vecchio concetto di *art pour l'art*, dico bene?
«Si può dire che per noi l'arte non sia uno scopo di per sé – per questo sarebbe necessaria una schietta ingenuità –, ma l'occasione per una critica e per una più autentica percezione del tempo in cui viviamo, quali presupposti per uno stile che abbia rilevanza, e che sia esemplare. [...] Cosa può mai comunicare una bella e armoniosa poesia se nessuno la legge, non trovandovi alcuna risonanza nel sentire del proprio tempo? [...] Così le nostre discussioni sono un'appassionata ricerca, giorno per giorno più evidente, del ritmo specifico, del volto nascosto di questo nostro tempo. Del suo fondamento ed essenza; intorno alla possibilità di scuoterlo e risvegliarlo. L'arte, in questo senso,
è soltanto un'occasione, un metodo». (5 aprile 1916)

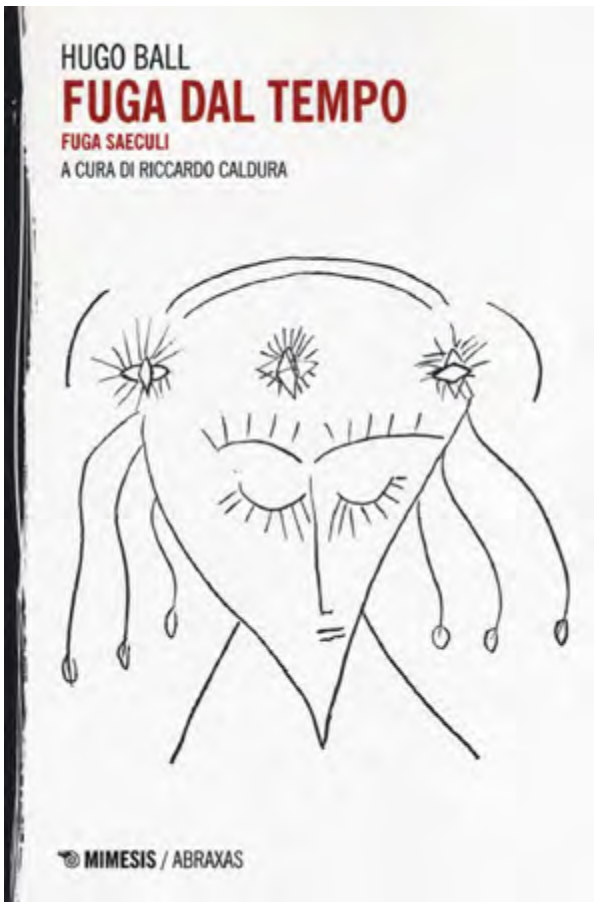
Quindi vi ponete criticamente verso la vostra epoca attuale?
«Il nostro cabaret è un gesto. Ogni parola, che viene detta e cantata qui, quantomeno comunica una cosa: che questo tempo umiliante non è riuscito a ottenere il nostro rispetto. E cosa avrebbe di rispettabile e di autorevole? I suoi cannoni? La nostra grancassa li soverchia. Il suo idealismo? Da tempo è cosa ridicola, sia nella sua versione popolare che accademica. Le grandiose sagre della macellazione e le cannibalistiche imprese eroiche? La nostra volontaria stoltezza, il nostro entusiasmo per l'illusione le distruggeranno». (14 aprile 1916)

Ma allora, la farete questa rivista? Cosa può anticiparci?
«Tzara tormenta tutti a causa della rivista. La mia proposta di chiamarla Dada, è stata accettata. Ci si potrebbe alternare in redazione: un gruppo redazionale collettivo che affida di volta in volta a un singolo membro la cura della scelta e della disposizione di un numero. Dada i rumeno significa sì, sì; in francese cavalluccio di legno. In tedesco è un segno di sciocca ingenuità e di gioiosa relazione genitoriale alla carrozzina da bambini».
(18 aprile 1916)

Oltre a lei che sta partecipando al progetto? Non litigate mai?
«Siamo cinque amici, e ciò che meraviglia è che in realtà non siamo mai completamente d'accordo, o comunque mai allo stesso tempo, sebbene ci unisca una stessa convinzione nelle questioni di fondo. La costellazione cambia. Ora sono Arp e Huelsenbeck a comprendersi e sembrano inseparabili, poi invece si coalizzano Arp e Janco contro H., poi ancora H. e Tzara contro Arp e così via. Una sorta di ininterrotta e mutevole attrazione e repulsione». (21 aprile 1916)

Ci è arrivata una foto in bianco e nero di lei in un buffo costume. Di che si tratta?
«Ho inventato un nuovo genere di versi, "versi senza parole", o poesie sonore nelle quali il bilanciamento delle vocali viene ponderato e ripartito solo a seconda del valore della sequenza iniziale. I primi versi di questo genere li ho letti questa sera. Mi sono anche costruito un mio personale costume. Le gambe stavano dentro una sorta di colonna di cartone blu brillante, che arrivandomi ai fianchi mi faceva sembrare un obelisco. Sopra indossavo un grandissimo bavero ritagliato nel cartone, all'interno rivestito di rosso scarlatto e all'esterno di color oro, tenuto stretto al collo in modo che sollevando e abbassando i gomiti potessi muovermi come se avessi avuto delle ali. Completava il tutto un alto copricapo da sciamano, di forma cilindrica, dipinto a righe bianche e blu. Su tutti e tre i lati del podio, di fronte al pubblico, avevo predisposto dei leggii posandovi sopra il mio manoscritto segnato con la matita rossa, celebrando ora da uno ora dall'altro leggio». (23 giugno 1916)

Di certo non sarà stato facile muoversi!
«Come colonna non potevo camminare da solo, mi lasciai dunque portare sul podio nell'oscurità e iniziai a leggere lentamente e con tono solenne:
gadji beri bimba
glandridi lauli lonni cadori
gadjama bim beri glassala
glandridi glassala tuffm i zimbrabim
blassa galassasa tuffm i zimbrabim...»



FUGA DAL TEMPO. FUGA SAECULI, A CURA DI RICCARDO CALDURA

Autore: Hugo Ball
Editore: Mimesis
Anno di pubblicazione: 2016
€ 26.00

Mi fa venire in mente un nostro poeta futurista, Marinetti...
«Marinetti mi ha inviato le *Parole in libertà* composte da lui stesso, Cangiullo, Buzzi e Govoni. Sono puri manifesti di lettere; una poesia del genere la si può arrotolare come una carta geografica. La sintassi è a pezzi. Le lettere sono esplose e poi rimesse nuovamente insieme solo in modo provvisorio. Non c'è più una lingua, annunciano gli astrologi e i sommi pastori letterari; deve essere prima ritrovata. Disintegrazione, fin nel più profondo, del processo creativo». (9 luglio 1916)

L'ARTE, TRA PASSIONE E DOLORE

di **Paola Ugolini**

LEA VERGINE SI METTE A NUDO IN UNA LUNGHISSIMA INTERVISTA-BIOGRAFIA, TRATTEGGIANDO CON IL SUO INCONFONDIBILE STILE LE PAGINE DI UN AMORE SEMPREVERDE, E MAI FACILE

Lea Vergine

L'arte non è faccenda di persone perbene è il titolo dell'ultimo libro di **Lea Vergine** ed è una lunga intervista in cui l'autrice, "nata non a caso alle falde del Vesuvio", ripercorre con grazia, ma anche con un una profonda "maceranza dell'anima", la sua vita dominata dalla passione per l'arte, che le ha dato riconoscimenti ed esaltanti momenti di vertigine intellettuale, e da un dolore profondo. Si parte dall'infanzia napoletana, divisa fra due famiglie e da un pianerottolo, da una parte "i buoni" ovvero i suoi nonni paterni, facoltosi borghesi, e suo padre, un uomo mite amante dell'opera e della musica ma costretto dalle convenzioni a lavorare in banca, e dall'altra parte "i cattivi" ovvero i suoi due fratelli minori e sua madre, una donna del popolo, che la famiglia di suo padre non aveva mai accettato. Lea, nata fuori dal matrimonio, viene cresciuta dai nonni paterni che la allontanano dalla madre, giudicata non all'altezza del compito, ma anche dal padre considerato uno stravagante irresponsabile. Un'infanzia dunque ferita da uno strappo difficile da rammendare, un'adolescenza segnata da una situazione di continua instabilità e poi una vita professionale cominciata come una sfida in una città che la giudicava come "una specie di incomprensibile fenomeno di una borghesia tradizionale e convenzionale. Mi si vedeva organizzare mostre e tutti commentavano – Ma questa che fa? Perché non va alle prime del San Carlo e si accontenta?".

Dopo Napoli, una città che all'epoca offriva pochissime opportunità professionali per chi voleva fare il critico d'arte, l'approdo a Roma negli anni Sessanta e la frequentazione con la brillantissima intellighenzia che all'epoca rendeva la capitale d'Italia un vero e proprio Eden; il grande **Argan**, **Palma Bucarelli** che in quegli anni aveva rilanciato la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, **Bruno Zevi** e **Fabio Mauri**. Nel 1966, dopo gli intensi e brevi anni romani, Milano e l'inizio della collaborazione con Il Manifesto che la riporta di tanto in tanto nella Capitale. Tutto il libro è una narrazione appassionante di una vita dolorosa e speciale, di abissi e di scelte anticonformiste, di gallerie, artisti, avanguardie, politica, amicizie speciali come quelle con **Emil Cioran**, **Giorgio Manganelli**, **Rossana Rossanda**, **Luciana Castellina**, **Gillo Dorfles**, **Arturo Swartz**, **Silvana Mauri** e **Ottiero Ottieri**, **Camilla Cederna**, **Valentino Bompiani**, **Achille** e **Diana Mauri**, **Carmelo Bene**, **Nanda Pivano** e **Ettore Sottsass**, tratteggiati senza cedimenti e facili lusinghe, come nessun cedimento l'autrice lo concede a se stessa, "senza alterigia, non ho però mai finto modestia: chi affronta qualcosa di enigmatico come l'arte non può permettersi di non essere umile". L'arte è sempre al centro del racconto e alla domanda "si può fare a meno dell'arte?" la risposta è: "certo, ma è un peccato. Si fa e si guarda l'arte in qualche modo affascinati da un enigma. Resta un mistero il fatto che un individuo finisca per essere posseduto da una cosa intangibile e ineffabile come l'arte. Cosa c'è di più misterioso del fatto che una persona possa, di fronte a un quadro di segni astratti, sentire un'emozione quasi dolorosa? L'arte aggiunge nuove visioni e vedute insospettate a quello che tu governi nella normale dimensione della vita".

Siamo grati a Lea Vergine per aver scritto queste illuminanti parole che sono un appassionato inno d'amore per l'ineffabilità di una materia che sfugge alle classificazioni, pur favorendole. L'arte contemporanea, per chi ne fa uso quotidiano, è una dipendenza perché va oltre il mero concetto del bello in quanto, spesso, ci imbattiamo in immagini, in scenografie o in installazioni "che toccano chissà quali nodi del nostro inconscio, per cui ciò che stai guardando ti immobilizza", come spiega bene Vergine. L'arte non è "questione di persone perbene" perché, se è arte, non può e non deve essere rassicurante, comoda, tranquilla ma, al contrario, dovrebbe "portare lo spettatore a identificarsi con un'altra psicologia e con un'altra mentalità che dovrebbero aprirgli orizzonti più vasti. Fargli venire una serie di curiosità, una serie di disagi o una serie di compiacimenti".

L'arte quindi è come l'amore perché è "un'ombra...un tentativo destinato spesso a suscitare solo maceranza dell'anima".

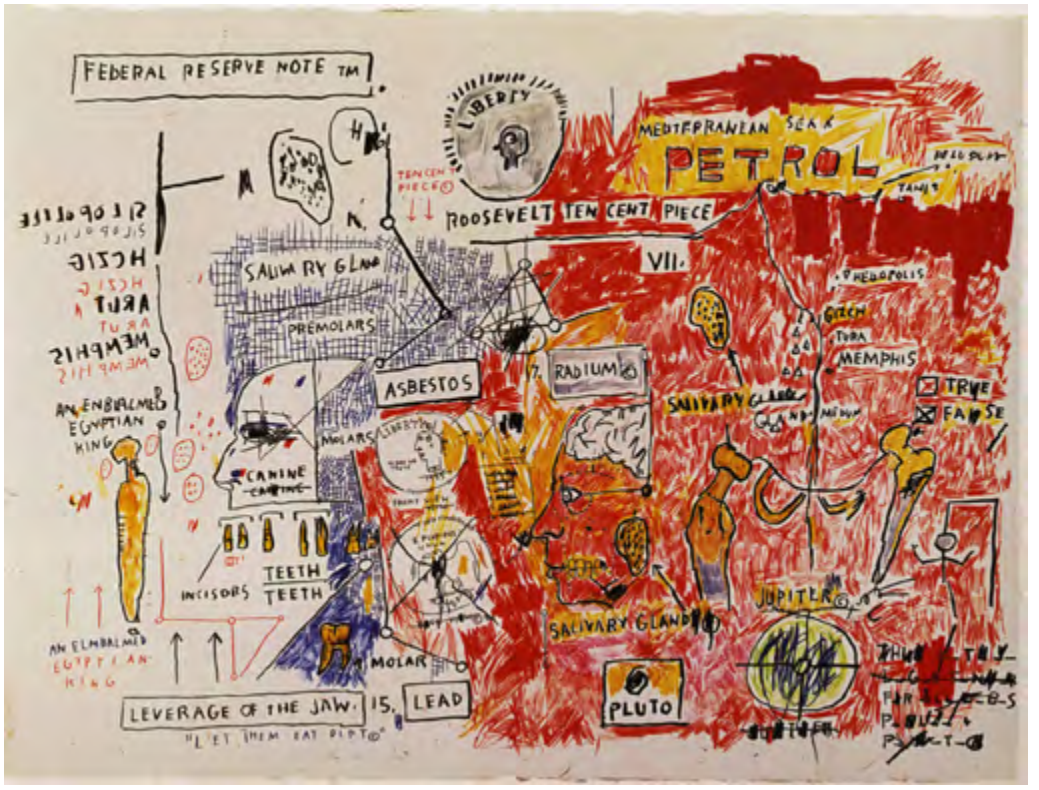
LEA VERGINE
L'ARTE NON È FACCENDA DI PERSONE PERBENE
CONVERSAZIONE CON CHIARA GATTI
Editore: Rizzoli
Pagine: 144
Anno di pubblicazione: 2016
Euro: 18

Una stella di nome **Jean-Michel**

SI LEGGE COME UN ROMANZO LA BIOGRAFIA SULL'ENFANT PRODIGE DELL'ARTE AMERICANA. PERCHÉ LA VITA DI BASQUIAT È STATA UN ROMANZO

Il "ragazzo luminoso" brilla solo 27 anni. Ma nel corso della sua breve vita Jean-Michel Basquiat riesce a fare cose che tanti artisti non riescono a realizzare neanche in 90 anni di vita. Da graffitaro e street artist che si firma con la sigla, più che il nome, SAMO, diventa il primo afro-americano ad imporsi con grinta sul mercato dell'arte. Conteso dai migliori galleristi del mondo, con due italiani che ne segnano il debutto: Annina Nosei, la prima a scoprirlo a New York, ed Emilio Mazzoli a Modena. Espone poi da Bruno Bishofberger a Zurigo, Gagosian e Mary Boom a New York, Yvonne Lambert a Parigi. Perché lui, *the radiant child*, in otto anni realizza oltre 1000 opere, alcune delle quali, ad un certo punto, firma con Andy Warhol.
Ma prima di incontrare il padre della Pop Art, con cui stringe un intenso e turbolento rapporto, sulla sua strada Basquiat aveva incontrato Keith Haring e altri street artist, consapevole fin dall'inizio che sarebbe diventato un grande. Ma Basquiat aveva anche suonato con vari gruppi, nei locali di Soho e dell'East Village. Aveva amato, e molto era stato amato, forse anche da Madonna, ma forse, pare, perché alla giovane e semisconosciuta Ciccone conveniva farsi vedere in giro con lui, si era drogato fino alla cima dei capelli. Fino a morirne nel suo studio di Great Jones Street, con in mano un biglietto per le Haway, quel Sud vicino al Sud delle sue origini. Lo stesso studio dove due anni prima era stato ritratto, indolente e spavaldo insieme, con il pennello in mano imbracciato come un'arma, per la copertina del New York Times Magazine.

Questa meteora dell'arte, che ancora oggi spopola sul mercato, paragonata a Picasso da qualche critico un po' troppo sedotto dal fascino del bello & dannato, è ripercorsa con attenzione e vivacità dallo scrittore e critico d'arte Michel Nuridsany. Dall'infanzia sofferta, con un padre svogliato e una madre psichicamente instabile - appena adolescente, Jean-Michel scappa due volte da casa – fino al comparsa sulla scena dell'arte, la sua conquista, il trionfo e la fine.



Dall'alto:
Jean-Michel Basquiat *Liberty*
Jean-Michel Basquiat *Notary*

BASQUIAT
Autore: Michel Nuridsany
Editore: Johan & Levi
Anno di pubblicazione: 2016
Pagine: 381
33 euro

mi

31 march – 2 april, 2017
preview 30 march
milan

miart 2017 – international modern and contemporary art fair
www.miart.it

art

Under the patronage of

Milano Comune di Milano

Regione Lombardia

partners

HERNO

BeART

fidenza VILLAGE

CEDIT

SNAP ORAZ VE REIN

sponsors

Ruinart

MENABREA

MOROSO

miartalks powered by

ART FILM

FIERA MILANO

Paola Caenazzo

www.paolacaenazzo.it
paolacaena@gmail.com

l'instabilità degli oggetti

Bruno Baltzer e Leonora Bisagno
Emanuele Becheri
Luca Capuano
Daniele D'Acquisto
Davide D'Elia
Serena Fineschi
Laura Pugno
Alessandro Valeri

a cura di Pietro Gaglianò

OPENING / ART CITY Bologna / ARTEFIERA 2017
27 e 28 gennaio dalle 10 fino alle 20
ingresso libero / ultimo accesso ore 19.30

DAL 29 GENNAIO AL 24 FEBBRAIO 2017
Ex Atelier Corradi / via Rizzoli 7, Bologna

orari: lun - sab dalle 10 alle 20 / ultimo accesso alle 19.30

ART CITY Bologna
White Night
28 gennaio 2017

con il supporto exibart SAYERLACK INNOVATIVE COATINGS SOLUTIONS PERUSINI ronchi di Gramogliano fe fina estampa

promosso da Bologna Fiere in occasione di ARTEFIERA

LUCA **RESTA**

di **Paola Tognon**

Chi sei?: Luca Resta
Luogo e data di nascita: Seriate, 25/03/1982
Formazione: Diploma accademico di II livello, Accademia Carrara di Belle Arti, Bergamo
Galleria di riferimento: nessuna
www.lucaresta.com

A sinistra:
Luca Resta

In basso:
Luca Resta, *Élevage de cadres*, 2013,
collezione in progress di cornici e polvere da sparo su carta
(foto Floriana Giacinti)

Dove abiti e lavori?
«Vivo a Parigi ormai da cinque anni, ci sono arrivato un po' per caso, seguendo le esigenze di studio della mia compagna. Nel tempo però Parigi è diventata la mia città».

Di che cosa vivi?
«Si può dire che viva d'arte, o più precisamente che l'arte mi fa vivere. Seguo gli allestimenti in una galleria a Parigi e il resto del tempo lo dedico al mio lavoro d'artista».

Un'esperienza particolarmente significativa nella tua formazione?
«Il mio percorso di studi è stato abbastanza lineare, formazione artistica liceale e studi accademici, tutti nella stessa città, Bergamo. Poi alcune residenze in giro per l'Italia, come la Spinola Banna per l'arte o Viafarini in Residence, fino al mio trasferimento Oltralpe. Se devo pensare a un'esperienza di formazione importante, penso al corso tenuto da Steve Piccolo e Gak Sato in Accademia; mi ha introdotto all'uso del suono, che ancora oggi occupa una parte importante della mia ricerca».

Tra i progetti e le mostre, qualcosa ti ha dato più soddisfazione o, al contrario, delusione?
«La più importante, una vera conquista personale, è stata la partecipazione nella passata primavera a "DO DISTURB" al Palais de Tokyo di Parigi. Poi certo, alcune mostre mi hanno deluso, ma questo, probabilmente, è dato dal tipo di aspettativa che riponevo in quelle esperienze».

C'è stato un accadimento, un incontro, una suggestione che hanno cambiato il tuo modo di guardare le cose?
«Direi l'incontro con il libro "La collezione come forma d'arte" di Elio Grazioli. Mi ha aperto le porte ad un mondo al quale facevo già parte senza rendermene conto. Ha dato un senso alla mia attitudine all'accumulo, mi ha aiutato a determinarne delle regole, a inscriverla in un contesto più vasto ed a capirne il potenziale».

Cosa e perché collezioni?
«Colleziono oggetti di diverso tipo. Esiste però un filo logico tra loro, come la provenienza industriale, lo statuto di oggetto povero, invisibile, ecc. Non esiste una scelta a priori che mi permetta di includere o escludere un elemento piuttosto che un altro, è qualcosa che accade. Ad un certo punto inizio a rendermi conto della presenza di uno specifico oggetto: qualcosa lo rende importante, entra nel mio campo visivo, e comincio così a lavorare al suo accumulo o, per meglio dire, al suo "élevage". Poi, non tutto diventa opera, e non tutti gli accumuli diventano collezione. A qualche oggetto, ad esempio, servono anni per trovare il suo posto all'interno della mia ricerca».

Come descrivi il tuo lavoro?
«Ho un vocabolario personale che integro e aggiorno dal 2012, dove termini come accumulare, mania, ripetizione o tempo scandiscono lo sviluppo della mia pratica artistica. Definirei quindi il mio lavoro come un'azione costante dove i concetti di serie e di omologazione, di replica e di standardizzazione, di accumulazione industriale e di iterazione meccanica vengono scanditi e tradotti visivamente dagli oggetti che colleziono».

Un artista prediletto?
«Brancusi di pancia; Morandi di testa».

Quali sono le tue pratiche preferite?
«Nasco con la scultura. I primi materiali con i quali mi sono confrontato - e che ancora oggi, ogni tanto, ritornano - sono il marmo e la pietra. Li ho usati spesso, ma senza abusarne. L'installazione è stato un approdo necessario e inevitabile, ma l'interdisciplinarità delle tecniche credo sia l'aspetto che più emerge nella mia ricerca. Mi affascinano tutti i dispositivi e il loro potenziale».

Lavori con quotidianità o solo per progetti e mostre?
«Collezionare impone un rapporto di quotidianità inevitabile, anche se comunque preferisco lavorare su progetti o mostre. Mi mettono una sorte di pressione che stimola il processo creativo».

Su che cosa stai lavorando ora?
«Sto lavorando ad una ricerca legata all'iterazione tra le regole della letteratura, gli strumenti della catalogazione e l'uso di voci computerizzate. È il risultato di un incontro inaspettato tra la mia idea di collezione e la letteratura, nato da un lavoro che ho prodotto grazie alla mostra Babel con contemporary locus. Riordinando le parole di un libro, mi sono avvicinato al fascino delle ripetizioni vocali. Ora sto estremizzando questa pratica».

Guardando avanti, cosa ti aspetti?
«Preferisco non aspettarmi nulla, ma faccio il possibile perché le cose accadano».

CHE SENSO HA LA VERTIGINE DELL'AVANGUARDIA?

IL GUARDARE SEMPRE AVANTI È STATA LA SPINTA DEL DESIGN PER TANTO TEMPO. MA ORA LA SFIDA È UN'ALTRA: FARE INNOVAZIONE RICOMBINANDO MATERIALI VECCHI

di **Gianluca Sgalippa**

SE UNA VOLTA IL DESIGN AVEVA IL COMPITO DI DARE FORMA ALLA FUNZIONE, OGGI DEVE RENDERE VISIBILE L'INFORMAZIONE E LA TECNOLOGIA. ANCHE QUANDO QUESTA NON È IL FRUTTO DI UN PERCORSO LINEARE, MA DI UN PROCESSO *FUZZY* DI CONTAMINAZIONE

Oggi il design viaggia in senso trasversale. Considera tecnologia, riferimenti estetici e stimoli figurativi come equivalenti. Quegli stessi requisiti di equivalenza stanno anche nei risultati progettuali, che raramente manifestano una reale forza eversiva. Nella scena della liquidità, è molto difficile, in tutti i campi, ricreare e rintracciare la condizione storica dell'avanguardia. Il punto di forza del singolo artefatto o di un indirizzo risiede più che altro in variazioni minime, in minuscoli adattamenti a nicchie di mercato o in sottili applicazioni tecnologiche. La pratica del rimbalzo sostituisce lo slancio "magnifico e progressivo" della Modernità.

Il termine "avanguardia" può indicare varie condizioni culturali, tra cui ne possiamo isolare due. La principale riguarda semplicemente la volontà di negare una tradizione cristallizzata e ingombrante, per proporre una visione della realtà assolutamente inedita e sovversiva.

Nel suo essere vertiginosa, l'avanguardia è l'eccellenza del dis-adattamento: troppo radicale rispetto al passato, incapace di attecchire nel presente, arbitraria rispetto al futuro. Nel design, la posizione diventa ancora più complicata, dato che il progetto deve rispondere alle istanze reali, con meno gradi di libertà rispetto al fare arte.

Ma il paradosso continua. Le avanguardie artistiche di inizio Novecento, dal Futurismo alle esperienze sovietiche, hanno agito in questa direzione, ma hanno "fatto scuola": nel diventare a propria volta dei modelli per la produzione artistica nei decenni successivi, la dimensione dell'avanguardia si è via via trasformata in una forma di classicismo.

Altre volte l'avanguardia, ad esempio nell'arte, nella musica e nel fashion, viene intesa come linea parallela e alternativa a certe posizioni più ortodosse e diffuse, quasi fosse il terreno di una continua sperimentazione.

Al concetto di "avanguardia" viene associato, anche subliminalmente, quello di "futurismo". Se si vuole negare il passato, la catarsi risiede nel futuro, qualunque esso sia, anche in termini solo sintomatici. Nell'ambito del design, il Futurismo (appunto) classico ha rappresentato la prima di quattro condizioni creative dirette a una ricerca spasmodica di innovazione (se non di semplice novità come forma di interpretazione estetica di uno zeitgeist affascinante). Esso ha proposto uno scardinamento formale della realtà in modo unitario e sostanzialmente coerente, aspetto che il design del decennio '50 non riuscirà a ricreare. Difatti, a forme decisamente nuove nell'arredo, non corrisponde un'effettiva sperimentazione architettonica (i morfemi sono offerti dal Razionalismo d'anteguerra) e a un rinnovamento del gusto nella moda. Nel mondo della tecnologia, i nuovissimi televisori sprofondavano pudicamente nei mobili in radica.

Le reali potenzialità dell'innovazione tecnologica in termini anche solo figurativi sono il cardine della cosiddetta "Space Age", che può essere riletta, mezzo secolo più tardi, come il terzo Futurismo, che privilegia finalmente il design come terreno di concretizzazione di un nuovissimo orizzonte scientifico e tecnologico. I progettisti, in modo compatto e omogeneo, modellano un immaginario e un linguaggio strettamente legati alle conquiste cosmiche degli anni '60, culminate nello sbarco sulla Luna da parte della Nasa. Anzi, è proprio il design di lampade e sedie in plastica a portare a compimento formale ciò che satelliti, astronavi e missili non potevano risolvere per l'evidente complessità tecnica.

La civiltà del digitale e della dematerializzazione mette in crisi il concetto stesso di avanguardia. Il viaggio veloce dell'informazione prende il sopravvento sulla fisicità del prodotto tecnologico. Se una volta il design aveva il compito di dare forma alla funzione, oggi deve rendere visibile l'informazione e la tecnologia, anche quando questa non è il frutto di un percorso lineare, ma di un processo fuzzy di contaminazione.

Nell'età della frammentazione tipologica, l'avanguardia è pressoché impossibile. Nello sciame gassoso dei nostri artefatti, non esiste nemmeno una tradizione certa da combattere. Così come non sono più disponibili strumenti progettuali realmente nuovi ed efficaci per indicare orizzonti effettivamente inesplorati. Insomma, l'innovazione si fa ricombinando materiali, comportamenti e tecnologie che già esistono.

Dall'alto:
RAMO Branch Multi-Tap di Eunsung Kwon Enzo Yuji Fujimura, *Electric Bike Concept*

RIUSO O DEMOLIZIONE? CHE

di **Guido Incerti**

DUE INTERESSANTI ARCHITETTURE NATE CON LA GRANDE ESPOSIZIONE DI MILANO, L'EXPO GATE E IL PADIGLIONE AOUMM, HANNO AVUTO ESITI DIVERSI. LA PRIMA È STATA DISTRUTTA, LA SECONDA È STATA RICOSTRUITA IN LIBANO PER DIVENTARE UNA SCUOLA. GIUDICATE VOI QUAL È LA SOLUZIONE MIGLIORE

Si fa presto a dire "storytelling". Un giorno qualunque, poco prima di pagare alla cassa di un ristorante milanese, la mia vista si è focalizzata sulla lettura di un volantino che presentava il corso di storytelling a cura di Gian Luigi Ricuperati per la Naba (Nuova accademia di belle arti) di Milano. L'incipit diceva "Nell'epoca della socializzazione (virtuale) c'è una qualità più urgente e cruciale di altre per la nostra vita privata e professionale: la capacità di raccontare storie in modo complesso e insieme semplice, efficace e preciso."

Da lì a pochi giorni avrei dovuto consegnare l'articolo che avete sotto gli occhi. Sapevo già da un po' di cosa intendevo scrivere. Nei mesi e settimane precedenti mi ero interessato della demolizione di Expo Gate. Quello che per mesi era stato il primo Landmark dell'Expo, eretto per glorificarla, e che era stato demolito in una decina di giorni. Non smontato, ma completamente demolito. E io che me lo immaginavo ricostruito in uno dei luoghi colpiti dal terremoto. Magari come segnale che da una demolizione si può ricostruire. Che le architetture sono anche simboli di rinascita. Immaginavo Expo Gate come un primo abbraccio di Milano, dell'Italia tutta che aveva partecipato a quell'evento che, polemiche o non polemiche, per qualche periodo aveva puntato qualche riflettore sul nostro Paese. Illuso che sono.

Di Expo Gate avevo scritto a suo tempo. Su queste pagine. Lo avevo trovato un progetto interessante. Potrei dire bello. Se oggi avesse un certo senso questa definizione quando si scrive. Mi spiaceva che lo distruggessero. Trovavo stupido, veramente stupido - nella contemporaneità in cui si celebra il riuso, la rigenerazione, l'economia circolare – che l'architettura che per mesi aveva rappresentato Expo davanti al Castello Sforzesco (che per chi non lo sapesse è un discreto falso storico) fosse spazzata via senza un ripensamento. E da subito decisi che ne avrei scritto. Che avrei fatto un articolo per descrivere il valore della demolizione. Economico e semantico. Chiamai l'architetto che l'aveva progettato e mi feci dare il numero del geometra che si stava occupando del cantiere. Poi contattai qualche rivista per cui scrivo – oltre a questa – e chiesi se erano interessati al mio articolo. Tutti mi dissero di no. Un Direttore affermò che ormai era passato.

FINE FA UN BUON PROGETTO?

TROVAVO STUPIDO, VERAMENTE STUPIDO - NELLA CONTEMPORANEITÀ IN CUI SI CELEBRA IL RIUSO, LA RIGENERAZIONE, L'ECONOMIA CIRCOLARE – CHE L'ARCHITETTURA CHE PER MESI AVEVA RAPPRESENTATO EXPO DAVANTI AL CASTELLO SFORZESCO (CHE PER CHI NON LO SAPESSE È UN DISCRETO FALSO STORICO) FOSSE SPAZZATA VIA SENZA UN RIPENSAMENTO

Che non aveva senso discuterne, né sollevare la questione.
E io che credevo che fosse un tema scottante. Buttare invece di riusare. Forse dovevo solo capire come avrei dovuto narrare la storia. Come comunicare il paradosso in cui, mentre Stefano Gatti, general manager di Expo, (scordandosi le esposizioni precedenti a Milano, le quali hanno lasciato tanto cadaveri urbani oggi degradati e inutilizzati, quanto quartieri come l'EUR, parchi lungo fiume a Lisbona e simboli universali quali la Tour Eiffel) dichiarava che: «È la prima Expo che non scompare nel vuoto, ma che anzi lascerà memoria di sé in tutto il mondo» uno dei suoi simboli urbani veniva distrutto.
Storytelling. Narrare storie. Ottime storie, sogni, verità, fatti quando più spesso fandonie e post verità. Quelle cioè che una volta si dicevano "cazzate", senz'altro nulla a che vedere con il corso di Recuperati. Questo per dire cosa pensavo delle dichiarazioni di Gatti.
Poi ho cominciato ad immaginare come la perdita di una bella architettura – della sua storia passata e futura – potesse essere messa in risalto dando luce a ciò che – pur nel mio scetticismo – stava realmente succedendo. Si stavano realizzando delle Architetture Circolari reali? Il *Dismantlin*, non come demolizione ma come de-costruzione per ricostruire? Expo Gate non poteva essere il manifesto di questa policy. Qual era l'architettura che poteva ai miei occhi sostituirlo come simbolo di Expo, la cui narrazione aveva messo l'accento sulla lotta agli sprechi ? Poteva diventarlo il parallelepipedo della Coca Cola mutato in un playground a Milano? O il padiglione dell'Uruguay? Quello che fu un ristorante di carne lungo il decumano ed è rimasto tale aprendo – grazie ad un imprenditore che l'ha acquistato e nuovamente ricostruito - come "El Primero" a Origgio (VA) primo ristorante uruguajo in Italia? Si, chissà...forse. Poi ho pensato che in realtà il destino di segnalare quello che non c'era più ma che poteva essere doveva cadere sul piccolo e meno mediatizzato padiglione che AouMM (Argot ou la Maison Mobile) aveva progettato per Save the Children. Perché è la verità che conta. Non la narrazione. Una piccola architettura "villaggio" che in Expo aveva dato testimonianza del lavoro dell'associazione. Già dall'origine destinato a essere riutilizzato doveva in prima istanza essere l'ampliamento di un ospedale in Somalia. Un progetto sociale a tutto tondo in cui si inserisce anche il tema dell'autoproduzione: parte delle strutture sono stati realizzate durante un workshop con i ragazzi stranieri che fanno parte del programma Civico Zero dell'organizzazione stessa.
Pensato inoltre come una struttura costruita a secco in ogni sua parte, con la proiezione del riutilizzo il lavoro di AouMM si è focalizzato anche sulla logistica: non si trattava di una struttura unica, ma di porzioni diverse che potessero essere spedite separatamente.
Dato l'aumento del rischio nella destinazione d'origine, il padiglione ha cambiato destinazione e ancor prima di nascere ha avuto un secondo destino. Un cambiamento che ha portato ad una configurazione modulare finalizzata a poter ricreare gli spazi indipendenti per un edificio scolastico. Il padiglione è quindi oggi in Libano, ricostruito grazie anche al lavoro della ONG Catalytic Action, rimodulato e rimontato nel gigantesco campo profughi di Jarahieh. Dove dopo alcuni accorgimenti già previsti in fase di progetto è oggi una scuola che accoglie 300 bambini siriani.
Un luogo di conoscenza e di speranza perché non debbano affrontare tra qualche anno un'odissea seguendo a ritroso le orme della loro scuola, che fortunatamente non è andata gettata in una discarica di rifiuti speciali.

Nella pagina precedente dall'alto:
Padiglione di AouMM per Save the Children, foto Delfino Sisto Legnani
Expo Gate, Foto Filippo Romano

In questa pagina dall'alto:
Padiglione AouMM per Save the Cildren
Foto Delfino Sisto Legnani e Marco Menghi

The international photography art fair in Italy

10 – 13 MARCH 2017
THE MALL PORTA NUOVA MILAN

7TH EDITION
WWW.MIAFAIR.IT
#miaphoto2017

MIA PHOTO FAIR

Project and Creative Direction Tanja Solci | Graphic Roberto Da Pozzo Studio rdp + Tanja Solci

Under the Patronage:

Regione Lombardia

Città metropolitana di Milano

Milano Comune di Milano

Main Sponsor:

BNL GRUPPO BNP PARIBAS

LAVAZZA TORINO, ITALIA, 1895

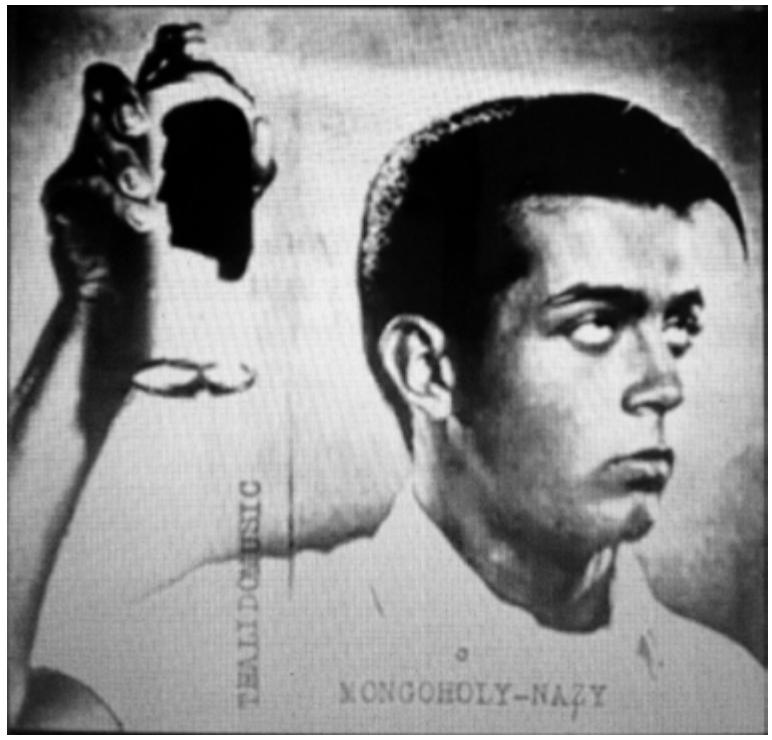
Sponsor:

EBERHARD & CO. Manufacture Suisse d'Horlogerie depuis 1887

LO SMARTPHONE? DANNATO E RESPONSABILE MI SCEGLIE LA PLAYLIST

ECCO LA MUSICA DEL CASO DELL'ARTISTA. TROVATA AFFIDANDOSI AD UN "MALEDETTO" CELLULARE

di **Francesco Carone**



Copertina di *Thalidomusic for young babies* di Stefano Tamburini, 1980

Non ho mai amato i telefoni cellulari ed ho tardato molto ad averne uno, nonostante le numerose proteste da parte di amici, fidanzate e collaboratori; non per motivi ideologici e neppure per una mia avversione alla tecnologia, ma per procrastinare ancora un po' una forma di libertà che sentivo sarebbe stata compromessa da quest'oggetto, forse perché continuavo a legare l'immagine del cellulare a ricordi personali dolorosi o forse per una mia avversione cronica e concettuale alle responsabilità (sempre imposte da terzi?), ipotesi che mi convince più delle altre. Una volta che ne avessi avuto uno, non sarei più potuto sfuggire agli impegni, alle scadenze.

Pochi giorni fa mi hanno chiamato (ovviamente al cellulare) invitandomi a proporre per questo giornale una mia personale playlist, cosa che sul primo momento mi è apparsa divertente e sopratutto potenzialmente di veloce realizzazione: mai considerazione fu più superficiale, dico adesso. Da subito mi sono reso conto della difficoltà della richiesta, sopratutto senza rischiare di cadere nella banalità.

Dopo giorni ancora non ero riuscito a scegliere i brani da proporre. Ma poi quanti ne avrei dovuti segnalare, mi chiedevo. Dieci? Quindici? Cento? E poi cosa significa proporre una propria playlist? Che principio avrei dovuto usare per fare la scelta?

Negli anni, la mia natura onnivora, mi ha fatto amare contemporaneamente pezzi di ogni genere e stile. Dai classici alle cose più ricercate. Dal commerciale ballabile e cantabile durante le gite in pullman, alle esperienze più estreme considerate, dal resto dei passeggeri del suddetto pullman, addirittura inascoltabili.

Le domande e i dubbi continuavano ed aumentavano e intanto i giorni stavano passando e i primi messaggini (ovviamente sempre al cellulare) già stavano arrivando, e così le prime chiamate dalla redazione che mi chiedevano a che punto fossi con l'articolo. Ed ecco che la mia avversione alle scadenze e alle responsabilità si stava riproponendo e il telefonino ne rappresentava ancora una volta l'infausto messaggero!

Eccomi adesso al fatidico giorno, la deadline non oltrepassabile per la consegna del pezzo che state leggendo. Il giorno della stampa. Ovviamente ho sforato! Ma questa consapevolezza non fa altro che rendere ancora più difficile la scelta dei brani da proporre. Così ho deciso! Scendo a farmi un caffè e poi, pur vergognandomi un po', chiamo la redazione per scusarmi e dire che ho avuto un gravissimo contrattempo, tale da rendermi impossibile la stesura del testo. Ma ecco che è il telefono stesso a precedermi! Sullo schermo leggo il numero di Exibart...cazzo, mi hanno beccato! Mi hanno preso alla sprovvista...cosa gli dico adesso? Senza caffè le mie scuse non sembreranno credibili! Sono spacciato!

Riesco solo a non rispondere, fuggendo l'ennesima volta dalle mie responsabilità. Decido addirittura di togliere la suoneria, illudendomi di riuscire così a togliere anche il problema. Con il cellulare in mano, seduto davanti al computer, continuo nonostante tutto a chiedermi, trovando mirabolanti giustificazioni, come possa scegliere dei pezzi sull'enorme quantità di quelli che mi hanno appassionato e che ho amato in quarantun'anni tra i centinaia che ho ascoltato fino allo sfinimento. Tra tutti quelli che hanno rappresentato le colonne sonore della mia vita.

NEGLI ANNI HO AMATO PEZZI DI OGNI GENERE E STILE. DAI CLASSICI ALLE COSE PIÙ RICERCATE. DAL COMMERCIALE BALLABILE E CANTABILE DURANTE LE GITE IN PULLMAN, ALLE ESPERIENZE PIÙ ESTREME CONSIDERATE, DAL RESTO DEI PASSEGGERI DEL SUDDETTO PULLMAN, ADDIRITTURA INASCOLTABILI

Per ogni scelta che faccio mi sembra di far torto a tutti gli altri che ho ugualmente amato.

Ogni scelta è un arbitrio. Le scelte, si sa, rappresentano una responsabilità. E le responsabilità, lo so, mi mettono in difficoltà. E la difficoltà adesso è rappresentata ancora una volta dal telefono nella mia mano che porcatroia, continua a suonare silenzioso, vibrando e illuminandosi. Ora mi è chiaro perché non lo volevo! Ma perché mai ho permesso di farmene regalare uno? Ormai sconfitto, lo appoggio sul tavolo e con questo gesto sfioro lo schermo aprendo il lettore musicale. Aspetta un attimo. Che stupido che sono! Come ho fatto a non pensarci prima? Perché non affidare proprio al mio tanto odiato "nemico" la responsabilità di scegliere per me, tra l'enorme quantità di brani che ho scaricato nella sua memoria, i dieci o quindici pezzi da segnalare in quest'articolo?

Imposto la riproduzione casuale e le sue (mie?) prime quindici scelte casuali sono:

No Fun degli Stooges del 1969
Bela Lugosi's dead interpretata dal vivo da Trent Reznor e Peter Murphy nel 2006
Thalidomusic for young babies di Mongoholy-Nazy (alter ego ungherese del geniale Stefano Tamburini) del 1980
Little by little dei senesi Pikes in Panic del 1987
Unfinished de The bedhead del 1994
No Tears dei Tuxedomoon del 1978
Sinnerman di Nina Simone del 1965
Pump up the volume dei Marrs del 1987
Aborigine dei Pulp, anche questa del 1987
Hole in the roof di Willis Earl Beal del 2013
Smalltown boy dei Bronsky Beat del 1984
Discipline dei Throbbing Gristle in versione live del 1981
Procession dei Savage Republic del 1982
Shadazz dei Suicide del 1980
One beat delle Sleater-Kinney del 2002

Ecco fatto! Scelta fatta, articolo scritto. Responsabilità schivata ancora una volta nonostante (questa volta dovrei dire grazie a) il telefonino!

ARTEFIERA

Bologna
27/30.01.2017
artefiera.it

AN EVENT BY

Bologna Fiere

PARTNER

ASSOCIAZIONE NAZIONALE GALLERIE D'ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

MAIN SPONSOR

Gruppo Euromobil

Zalf mobili

Euromobil cucine

désirée divani

LO SPAZIO RIGENERATO DALLE IMMAGINI

I TRE VIDEO REALIZZATI DA MARZIA MIGLIORA NEL 2016 ESEMPLIFICANO LA COMPLESSITÀ DEL SUO LINGUAGGIO IN CUI S'INCONTRANO FOTOGRAFIA, PERFORMANCE E INSTALLAZIONE

di **Bruno Di Marino**

La bellezza e la forza dell'opera di Marzia Migliora risiedono nel fatto che i suoi video vanno letti alla luce di un progetto estetico complesso e complessivo, dove trovano posto la fotografia, la performance, l'installazione, il lavoro sullo spazio, tutte modalità espressive per raccontare l'ordine e il disordine del mondo; ma, al tempo stesso, sono opere autonome, lavori monocanale di grande intensità, carichi a volte perfino di una *suspence*, di una drammaturgia che nasce proprio dal vuoto, dall'abbandono, dall'assenza di narrazione, che diviene – tuttavia – perfino assordante nel suo significare.

Pur non costituendo una trilogia vera e propria, i tre video realizzati da Migliora nel 2016 e presentati in diversi contesti espositivi, ruotano intorno a temi ampiamente collaudati dall'artista. *Fil de seida, Vita activa e Made in Italy.* Per descrivere il senso di questi tre lavori Migliora si affida alle parole di Primo Levi: «Il rapporto che lega l'uomo alla sua professione è simile a quello che lo lega al suo Paese; è altrettanto complesso, spesso ambivalente, ed in generale viene compreso appieno solo quando si spezza» (da La chiave a stella).

Fil de seida – realizzato in occasione della *V Biennale Gherdëina. From Here to Eternity* e girato a Passo Vizze, cioè al confine tra Italia e Austria – mette in scena metaforicamente l'essere in bilico, l'essere in sospensione di due performer su un filo di seta (in ladino vuol dire anche confine, appunto), tra le vedute nitide, congelate e silenziose delle Alpi carniche. Lukas Huber e Kassian Aricochi cadono ripetutamente per ritornare in equilibrio su questa linea tesa idealmente tra due nazioni e due culture. Il loro è un salto nel vuoto che vorrebbe (e potrebbe) essere onirico, ma che inevitabilmente è anche carico di storia e di conflitti. La serenità odierna del luogo è solo apparente. I confini – oggi non meno di ieri – evocano muri, differenze, intolleranze e sofferenze.

Impossibile non leggere anche in senso etico e politico l'immaginario estetico di Migliora, eppure l'artista predilige la metafora alla metonimia; la poesia alla troppo esplicita (ma anche astratta e concettuale) denuncia; la sottrazione alla ridondanza di segni, oggetti, parole. Dunque, al di là dello sconcerto civile che si prova di fronte al degrado diffuso in cui versano luoghi architettonici importanti del nostro Paese, come il Palazzo del Lavoro di Pier Luigi Nervi costruito nel 1961, ciò che all'artista (e dunque anche allo spettatore) interessa, è semmai il riscatto di questi spazi, la possibilità di farli rivivere, fotografandoli e filmandoli. Questi luoghi parlano, anzi, ci parlano. Sono siti che comunicano, pur nella fatiscenza e nell'abbandono, tutta la loro vitalità.

E lo fanno in alcuni casi grazie al fatto di essere "performati", abitati creativamente, come nel caso di *Vita Activa* (titolo alquanto significativo), realizzato per la personale *Forza Lavoro* allestita presso la Galleria Lia Rumma di Milano. In questo spazio (destinato a diventare un centro commerciale) scandito dagli imponenti pilastri di cemento armato di Nervi, il musicista Francesco Dillon non si limita a suonare il violoncello, ma crea suoni concreti con i materiali che trova per terra (fili di ferro, pezzi di vetro, bastoni) e nel fare musica produce anche pittura e scultura estemporanea. Parallelamente Migliora – stabilendo un dialogo tra suono/immagine/spazio architettonico, tanto rigoroso quanto struggente – costruisce delle inquadrature in successione che sono altrettante composizioni, tra la pittura informale e l'installazione di arte povera.

Attraverso le immagini in movimento, Migliora non solo si appropria degli spazi perduti, ma li rigenera. E "Rigenerazioni urbane" è il progetto pluricuratoriale realizzato a Gallarate, di cui fa parte il terzo video del 2016: *Made in Italy*. Anche qui l'artista racconta per inquadrature mute e ipnotiche, un luogo abbandonato. Non ci interessa sapere cos'era prima, se una fabbrica tessile, un laboratorio o altro. L'unica cosa che ci interessa è ciò che esprime oggi. Vediamo suppellettili su cui sono cresciuti funghi, schedari, una macchina da cucire, ma soprattutto decine di secchi che raccolgono l'acqua che piove dal soffitto. I fogli con i progetti o i disegni di cartamodelli, rimandano alla memoria del passato, a quando questo luogo era nel pieno fermento creativo e produttivo, di quel *Made in Italy* che distingueva il nostro paese per artigianalità, lavorazioni di prestigio e materie prime di altissima qualità. E questi schizzi, ricomposti da Migliora sul pavimento di una stanza vuota, formano una delle installazioni temporanee create dall'artista appositamente per il film.

Non c'è un intento documentario nelle immagini in movimento di Migliora. O forse si, inevitabilmente c'è anche quello. Ma la reazione che l'osservatore ha di fronte a questi tre film è di stupore metafisico. Lo spazio rigenerato dalle immagini, rimesso in scena, senza eccessivi interventi, ma con estrema delicatezza ed essenzialità (anche grazie alla bella fotografia di Paolo Rapalino), è uno spazio che ci appartiene, che ci ri-guarda e al cui sguardo non possiamo sottrarci.

IMPOSSIBILE NON LEGGERE ANCHE IN SENSO ETICO E POLITICO L'IMMAGINARIO ESTETICO DI MIGLIORA. EPPURE L'ARTISTA PREDILIGE LA METAFORA ALLA METONIMIA; LA POESIA ALLA TROPPO ESPLICITA (MA ANCHE ASTRATTA E CONCETTUALE) DENUNCIA; LA SOTTRAZIONE ALLA RIDONDANZA DI SEGNI, OGGETTI, PAROLE

Marzia Migliora, *Made in Italy*, 2016 video Single Channel HD a colori, 8'52" Courtesy: Marzia Migliora, Maga Gallarate (VA), e Galleria Lia Rumma Milano-Napoli

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 sedicesimo intervento è stato scelto Francesco Barocco

di **Valentina Ciarallo**

Francesco Barocco
Senza titolo, 2016
Grafite su carta
cm 28 x 22
Courtesy dell'Artista

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
ICÔNES DE L'ART MODERNE" - CHTCHOUKINE COLLECTION, FONDATION LOUIS VUITTON, PARIGI

Ecco riunita in Francia la collezione di "Modernissimi" Gauguin, Cézanne, Matisse, Degas, messa insieme dall'imprenditore russo Sergueï Ivanovich Chtchoukine a partire dal 1898 con il gallerista Paul Durand-Ruel, e che l'aveva portato ad aprire nel 1919 il "Museo della Nuova Pittura Occidentale" a Mosca. Nel 1936 Chtchoukine viene a mancare, e dodici anni dopo le opere che avevano arredato la residenza di Palazzo Troubetskoï subiscono una scissione per mano di Stalin: una parte va all'Hermitage e una parte al Pushkin. Oggi eccezionalmente queste "icone" sono tornate nel suolo francese dove sono nate, ed è un'emozione incredibile ritrovarsi faccia a faccia con il mito. La mostra è rigorosa, "musealissima". Nessun cedimento poetico per illuminotecnica e disposizione, e forse un allestimento un po' troppo freddo è l'unico difettuccio rintracciabile. Ma sarebbe come preoccuparsi di un granello di sabbia tra i capelli mentre si è sferzati da un uragano. Potente come la Sindrome di Stendhal, che chissà quando e dove tornerà a farsi ammirare nella sua completezza.

AA
GIVE ME YESTERDAY, OSSERVATORIO PRADA, MILANO

Sullo spazio nulla da eccepire: perfetto. Con una vista su Milano non tanto panoramica quanto decisamente particolare: il tetto della Galleria Vittorio Emanuele. Prada, per il suo "Osservatorio", non poteva trovare location migliore, e come gli spazi della Fondazione di Largo Isarco anche questo luogo è destinato a diventare iconico, anche se manca la firma graffiante di una parete dorata.
La mostra d'apertura, "Give me yesterday", forse resterà un po' meno negli occhi nonostante le belle immagini selezionate dal curatore Francesco Zanot, che raccontano gli ultimi 15 anni della fotografia e della sua trasformazione. L'allestimento non è banale, ma appartiene al deja vu da galleria, non esagera come forse siamo abituati vedendo mostre targate Prada. Gli artisti sono convincenti ma...ma ci aspettavamo qualcosa di clamoroso, data la paternità del luogo. Magari qualcosa di site specific, anche se si tratta solo di una "presentazione" dello spazio.
Vabbè, c'è tempo: per i prossimi 18 anni, in base all'accordo firmato tra il brand e Comune di Milano, l'Osservatorio sarà qui a mostrarvi le sue ricerche, e un pezzo di cielo.

AA
LA FINE DEL MONDO, CENTRO PECCI, PRATO

Bella e ricca, la "Fine del mondo", mostra con cui si è riaperto il Centro Pecci di Prato dopo anni di attese, prima per la realizzazione del nuovo edificio poi per il restauro del vecchio, lo è senz'altro. È una di quelle mostre che vorremmo vedere più spesso, perché ti fanno pensare, che a volte ti sorprendono per le opere che non ti aspetti, il percorso imprevisto, pensando di seguire un certo filo e trovandosi invece in un diverso ambiente culturale.
Quindi, la mostra ci è piaciuta. Sfida al pensiero e agli occhi. Ci è piaciuto meno il fatto che il curatore e direttore Fabio Cavallucci, che più di un anno fa promosse quello che è stato l'unico momento di incontro degli attori del sistema dell'arte italiano da molti anni a questa parte – il Forum per l'arte contemporanea - in cui uno dei temi forti era il sostegno all'arte italiana, alla sua mostra non abbia chiamato artisti italiani (quasi assenti) e che gli artisti presenti siano quasi tutti consolidati da critica e mercato, con nessun giovane presente.
Delle due, l'una. O Cavallucci la pensa come Enwezor, secondo il quale gli artisti italiani sono poco interessanti (e i giovani lo sono ancor di meno). O a questa bella mostra è mancato un po' di coraggio.

dejavu

San Pietroburgo
Jan Fabre, Knight of Despair / Warrior of Beauty

In un'epica mostra all'Hermitage di San Pietroburgo Jan Fabre si arrende al potere della vulnerabilità e della bellezza della vita

"Knight of Despair / Warrior of Beauty" è il titolo della mostra di Jan Fabre all'Hermitage fino al 9 aprile 2017, (a cura di Dimitri Ozerkov con la collaborazione di Barbara de Coninck) che segue il successo della mostra realizzata con lo stesso format al Louvre di Parigi nel 2008.
Jan Fabre ha realizzato una mostra memorabile, paradossale e in fin dei conti, conciliante, nella calma a tratti irreale di una città dove la nostalgia di una grandezza ancora mai vissuta e sempre in là da venire, insieme con la sensazione inebriante e un po' spaventosa di essere poco più che formiche, contagiano il visitatore nel giro dei primi tre passi mossi per lasciare il cappotto negli sterminati guardaroba dei sotterranei del museo.
La mostra comprende sculture, disegni, video, una performance intitolata *Love Supreme Power*, realizzata a giugno durante le notti bianche di San Pietroburgo, con la relativa documentazione filmata donata all'Hermitage come parte della collezione permanente del XXI secolo, per un totale nell'ordine della centinaia di pezzi, installati in forma di commentari al margine di un testo sacro. La mostra è organizzata quasi in due episodi, ciascuno costituito da diverse serie di oggetti. Il primo episodio, nel ponte sul fiume e nelle sale del Nuovo Hermitage, è dedicato alle opere dei pittori fiamminghi restaurate con l'aiuto del ministero belga della cultura. Il secondo episodio è dedicato al dialogo con gli artisti russi dell'avanguardia e con **Kabakov** in particolare, nella nuova annessione del palazzo dello Stato maggiore, programmato dal Piano OMA e restaurato secondo il progetto di Studio 42, uno degli studi più importanti di San Pietroburgo. Il cortile coperto del palazzo, che fronteggia la facciata del palazzo d'inverno e chiude la piazza disegnata nel Seicento da **Carlo Rossi**, unisce con passaggi a quote diverse tutti i piani, rompendo lo schema di gallerie e corridoi, distribuendo tutte le sale e i servizi del museo, un auditorium, la biblioteca e librerie. Qui trovano posto opere fisicamente più grandi e installazioni ambientali; infatti questo è lo spazio pensato per essere il museo delle arti del XX e XXI secolo, perché le acquisizioni del museo sono in crescita. Chiude il percorso una istallazione sonora, composta da sculture, macchine da taglio per ossa, e un fantasma fatto di sezioni di ossa umane, sovrastato da strumenti di aiuto alla deambulazione con la pelle di mosaico di scarabei verdi. Sul fondo, una resurrezione di **Rubens** dichiara la vanità sia dell'opera che della sofferenza umana.
Jan Fabre si autodefinisce un artista provinciale e anti-intellettualistico, il cui raggio di interesse e la cui vera conoscenza della realtà non superano la bolla intorno a mezzo chilometro di distanza da dove è nato, Anversa, nel quartiere del museo dedicato a Rembrandt, e per questa completa aderenza del proprio lavoro alla propria vita biologica e da insetto divoratore, dichiara universale la sua arte. A proposito della relazione fra violenza, vita, estasi e arte, liquida la questione con un generico vitalismo, e la conversazione finisce così, senza grande entusiasmo. Nella performance *Love Power Supreme*, svolta a giugno, esibita in forma di video fra le prime opere del percorso di visita, Fabre rende omaggio ai suoi maestri, baciando una per una le opere, scegliendo fisicamente gli oggetti della propria attenzione e reinterpretazione, dopo averli studiati per anni. La personificazione di Anversa, e l'autoritratto di Rubens nelle sembianze di Dioniso-Bacco, hanno un ruolo fondamentale, e sono anche i temi di fondo esplorati da Fabre, insieme con l'inclusione nella vita soprannaturale ed estetica, di animali, insetti, piante, e donne che non siano espressioni astratte del potere.
Di entrambe le città, e di tutta la loro estetica, l'artista ha esaltato il carattere di accoglienza, di bellezza e di speranza disperata, di utopia. Nonostante le condizioni, – ricordate le Pussy Riot finite in Siberia per aver cantato una canzone? – e nonostante il fatto che la mostra sia stata vietata ai minori di sedici anni, nulla è stato impedito dal museo, e nulla risulta limitato. Anzi, ha dichiarato Fabre, la libertà creativa concessa da Mikhail Petrovskij, direttore dell'Hermitage, è stata superiore a quella del Louvre. Dimitri Ozerkov, curatore che ha già allestito la sezione russa di Documenta e di Manifesta, ha cercato di seguire il più possibile le esigenze di Fabre nel lavoro delicato di posizionamento delle proprie opere e ri-posizionamento dei lavori della collezione permanente del museo, per fare in modo che la chiosa e la voce fossero leggibili, accurate, impeccabili. E in definitiva il pregio di tutta l'operazione è che nonostante il gran numero, la vistosità e non certo leggerezza di alcuni dei pezzi originali di Fabre, – come gli autoritratti di bronzo dorato, gli animai imbalsamati e ricoperti di scarabei verde malachite, – si fa quasi fatica a vedere le opere di Fabre tra quelle dei maestri, fra cui le prime si disperdono per aderenza al motivo estetico, e non per forma. Questa è la vittoria messa a segno da una rilettura profonda, autentica, originale, biologica più che biografica, dell'arte fiamminga nella prima parte della mostra. Il percorso espositivo è pensato per essere fruito da punti di inizio multipli, data la vastità imponente del museo e i diversi possibili ingressi, e lo scopo generale è questo platonismo per paradosso, ottenuto parlando del particolare per generare una comprensione profonda e universale.
La strategia per ottenere lo scopo è partire sempre da qualcosa di estremamente concreto, da un dettaglio, un piccolo tema figurativo, erroneamente ritenuto una decorazione e un emblema, per sviscerarne il senso e fare una storia naturale dell'arte. In questo la fedeltà ai maestri è completa, dato che la ritrattistica fiamminga è stata la prima a includere fin dal Trecento donne-mercanti, donne nell'atto di lavorare, vivere e festeggiare, ed è ottenuta per un processo che va oltre l'emulazione, attraverso un'appropriazione fisica del lavoro e una sua rimessa in scena, in vita, in opera, in esercizio.
Il tema della figurazione e trasfigurazione animale è l'oggetto dell'esplorazione e traduzione contemporanea della sala Snyders, con l'inclusione del cigno, omaggio a un rarissimo cigno di stoffa e pelli, parte della collezione preistorica dei popoli siberiani Skiti, conservata nel museo e rarissima. Il cigno, ricostruito da Fabre, oltre a apparire come segno di grazia divina nei dipinti dei maestri del Seicento, è anche un animale votivo dei popoli preistorici siberiani; una traduzione materiale del pensiero che l'arte è sempre contemporanea.
La natura morta nelle mani di Fabre diventa mosaico di sostanze e di corpi, letteralmente. Anche in questo processo Fabre racconta di non aver fatto altro che mettere in scena un atto primario del dipingere. Per fare i colori, il rosso, il marrone, i maestri del Seicento usavano sangue animale misto a terre più o meno crudi, per fare il bianco utilizzavano sostanze minerali, metalli, ossa frantumate. I suoi disegni diventano allora sculture rimodellate su sagome metalliche dove sono incastonate sezioni di ossa umane, puntine da disegno, scarabei e insetti.
La seconda parte è invece allestita nella sede dello Stato Maggiore: in questo spazio, dedicato interamente alle opere del XX e XXI secolo, Jan Fabre continua il suo gioco vertiginoso attraverso il tempo, dedicando una serie di disegni per chiosare l'opera di Ilya e Emilia Kabakov, *The red wagon* - Il vagone rosso, del 1991. Se i Kabakov hanno messo in scena le delusioni della Storia, Fabre ha incarnato la microstoria, la relazione di amicizia intima e collaborazione fra artisti, raccontata attraverso disegni, senza cornice su cartoncino grigio, come omaggio al modus operandi degli artisti russi.
Le altre opere in mostra nelle sale dello Stato maggiore, – fra cui *Scissors*, due scale cieche opposte contenute in due scatole blu, quindi impossibili da scalare, e due installazioni che riportano nello spazio dell'arte contemporanea all'interno delle installazioni le opere dei maestri fiamminghi, – sono opere dedicate allo spirito dell'utopia. Il bello di invecchiare, dice Jan Fabre, è che man mano che il tempo passa, sono sempre meno rivolto alle condizioni esterne al mio lavoro, e sempre più concentrato su quello che veramente è più urgente per me, per la mia interiorità. E infine, dichiara, il tema di tutti i miei lavori nei grandi musei, è che non esiste arte antica e arte contemporanea, esiste solo arte buona oppure arte cattiva. E l'arte buona è quella in cui l'etica e l'estetica trovano una sintesi perfetta. E questo forse è proprio il significato della vitalità per come la intende Fabre, e la vita di ciascuno se ben vissuta, è un'opera d'arte. Un vero maestro è fra noi. Se vi interessa sapere cosa farà in futuro, la notizia è che sta preparando un lavoro per la prossima Biennale Arte a Venezia, dedicata al tema delle ossa e della vanitas. Mentre il prossimo artista ospite dell'Hermitage sarà **Anselm Kiefer**.

Irene Guida

Hermitage
Palace Square 2, San Pietroburgo - Russia
www.hermitagemuseum.org

dejavu

Prato
La fine del mondo

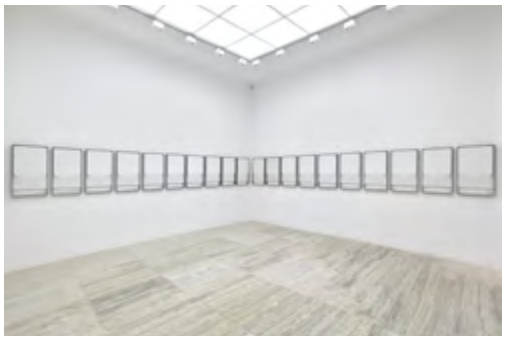
La fine di un mondo, tra circolarità crudele e bagliori di futuro

Finalmente il Centro Pecci si è aperto alla stampa e al pubblico con un impegnativo progetto espositivo a firma di Fabio Cavallucci, "La fine del mondo". Una mostra che spinge la riflessione critica intorno alle cose del mondo osservate dal punto di vista dell'arte e si basa sulla percezione diffusa di inattualità e inadeguatezza che pervade le nostre azioni e il nostro tempo. Il progetto espositivo, composto dalle opere di oltre sessanta artisti internazionali, si visita con un percorso circolare che disorienta e delocalizza il visitatore concentrandone l'attenzione sui lavori che sono proposti secondo un andamento di compressione e dilatazione che sottolinea la distinta intenzionalità delle opere e compone la visione filmica per capitoli atemporali. Luce e suono si confondono tra pareti bianche o nere, tra attraversamenti fisici e mentali, tra materia e immagini che lasciano, all'inizio e alla fine del percorso, alcuni spazi dilatati.
Si tratta dello spazio abitato da due fra le quattro installazioni di maggior impatto nella mostra, quella iniziale di **Thomas Hirschhorn** (*Break-Throught One e Two*, 2016) e quella finale di **Robert Kusmirowsky** (*Quarantine*, 2016). Muovendosi in cerchio il visitatore torna così all'inizio della mostra che condivide con l'opera di **Giovanna Amoroso & Istvan Zimmermann** (*Australopithecines*, 2016). A rafforzare questo senso d'inizio e di fine, di brevità e ineluttabilità, alle installazioni di Hirschhorn segue il grande lavoro di **Enrique Olivera** (*Transcorredor*, 2016) un labirinto dentro l'opera stessa che si propone come viaggio esperienziale, dalla caverna alle radici di un albero che ci restituisce alla luce, o meglio, alla terra. Similmente si giunge al biancore di Kusmirowsky attraversando la stupefacente installazione di **Cai Guo-Qiang** (*Head On*, 2006): 99 lupi che corrono in branco andando a sbattere con violenza contro una parete di vetro prima di ritornare, con altrettanta ferocia, al punto di partenza. Tra queste, giocate tra storia e discipline, spiccano per assonanze nella ricerca di un'elencazione infinita, le opera video di **Isabelle Cornaro** (*Figures*, 2011) e **Camille Henrot** (*Grosse Fatigue*, 2013), ma anche quelle di **Polina Kanis** (*Celebration*, 2015) e **Taddeus Kantor** (*Children at their desk from the dead class*, 1975-1989).
Varco tra installazioni di grande impatto e una somma di opere giocate sull'incertezza e sullo spaesamento vi è l'opera di Gianni Pettena (Complementi di architettura, 1978/2016): un muro a misura umana fatto con ciottoli, pietre spezzate e infine squadrate e levigate. Proprio quest'opera raggiunge con efficacia le ricerche di senso di una mostra che affonda nella visione lucida e disillusa di chi, come assunto, osserva e registra la fine di un mondo.
Ma è l'arte che viene indicata come una fra le possibili lenti di osservazione di cui opere e posizioni sono possibile presagio, domanda e testimonianza. È in questa logica che l'esposizione "La fine del mondo" si pone come condivisione di un sentire comune, quello di un'epoca che, volgendo al termine, spinge a ripensare al passato umano dentro quello, incommensurabilmente più lungo, del pianeta.

Paola Tognon

Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci
Viale della Repubblica, 277, 59100 Prato
www.centropecci.it

Napoli
Fabio Mauri, Retrospettiva a luce solida



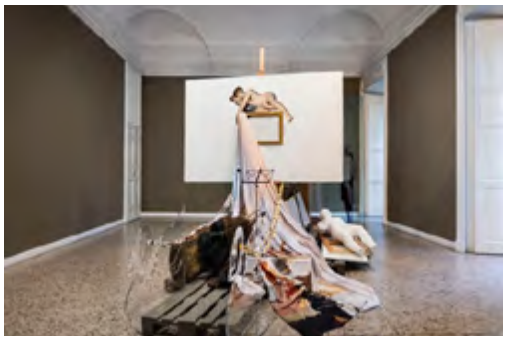
Una grande mostra celebra l'artista e il suo metodo. Sempre contemporaneo

La retrospettiva inaugurata al museo napoletano chiude il cerchio sul pensiero e sul metodo di **Fabio Mauri**. Esaustiva e completa, pensata come piena immersione in una concezione del mondo, «Retrospettiva a Luce Solida si concentra sul metodo di lavoro di Fabio Mauri, per mettere in evidenza il significato pioneristico della sua attività», spiega Andrea Viliani che, con Laura Cherubini, ha curato la mostra.
La retrospettiva napoletana si articola in più momenti, ordinati e distinguibili. Una prima sezione è dedicata alla matrice spiccatamente politica e si apre con due opere maestose, *Il cavallo di S.S. con finimenti in pelle ebrea e Il Muro Occidentale o del Pianto*. La ritmata verticalità del muro di valigie, con riferimenti ai temi dell'esodo e della fuga, dalla shoah all'emigrazione, nasconde *La Seduta del Gran Consiglio*. Per Mauri, più interessante di ciò che si vede, è il modo in cui si stabilisce ciò che dovrà essere visto, più appassionante della lettura della storia è la ricostruzione del meccanismo che la diffonde.
Proseguendo, si entra nel vivo di un percorso circolare come una cronologia chiusa in se stessa, un laboratorio in cui il pensiero viene preso in esame per le modalità di trasmissione e distorsione. La dottrina di un regime dittatoriale, un cinegiornale di guerra, un filmino delle vacanze in famiglia, giocano un ruolo paritetico nella costituzione di una realtà edificata lungo la solida traccia lasciata nell'etere dal sovraffollamento plastico, scultoreo, dei segnali visivi. Disincantato e coerente, affascinato dalle scoperte di Max Planck e di Albert Einstein, lontano dell'idea positivista del folle volo verso cieli sconosciuti, aveva intuito la linea evolutiva del rapporto tra uomo e tecnologia, preconizzandone la completa ibridazione. Un movente post-umano giustifica tanto i 36 schermi bianchi di *Perché un pensiero intossica una stanza?*, quanto le proiezioni fatte sul suo corpo, *Ricostruzione della memoria a percezione spenta* del 1988, sul corpo di una modella, *Senza Arte* del 1975, e sui corpi dei registi, tra le quali è straordinaria, quella del *Vangelo Secondo Matteo* sul torso di **Pier Paolo Pasolini**, rievocata al Madre con le fotografie scattate da **Antonio Masotti**. Ogni cosa può essere intrisa di senso, parti del corpo, ritagli di tela, ambienti, diventano schermi di grandezza variabile e interconnessi, una fitta trama reticolare ordita da sovrapposizioni di materie e spazi. Oggi, l'ibridazione tra persona e proiezione, tra occhio e schermo, è pienamente avvenuta e possiamo interpretare il codice di molte sue performance al di là dell'evidenza politica e storica. Il portato della sua ricerca si apre al contemporaneo proprio in questi momenti, quando anche la trama della pelle e dei vestiti, le onde sonore e la scia dei gesti, diventano schermo sul quale il mondo può proiettare le sue immagini, una struttura di solida carne per il virtuale. La fisicità dell'hic et nunc si ribalta in una realtà che non ha bisogno di protesi invadenti per essere aumentata, un ipertesto può essere letto ad alta voce, bastano le membra scoperte per disegnare i simboli e i traumi della lotta per una libertà oscena. Una serpeggiante seduzione bioetica e tecnologica avvolge l'identità ma senza pericolo di crisi di rigetto, sintesi di corpo fisico e spettro luminoso.

Mario Francesco Simeone

Madre
Via Settembrini 79, Napoli
www.madrenapoli.it

Milano
Giulio Paolini, Fine



Paolini dà vita a un percorso senza fine. Che racconta un nuovo inizio

"Fine" è il titolo della mostra di **Giulio Paolini** inaugurata giovedì 10 novembre negli spazi della galleria Christian Stein e organizzata come uno sguardo retrospettivo sulla carriera dell'artista che ha inciso nella storia dell'arte italiana come uno dei rappresentati più importanti nella ricerca di matrice concettuale. Curata da Bettina della Casa, il percorso espositivo si articola nei due spazi della galleria raccogliendo opere che testimoniano il lavoro di Paolini a partire degli anni Settanta - nelle sei sale immacolate di Pero, appena fuori Milano - per approdare poi a Palazzo Cicogna a Corso Monforte, in città, dove le reminiscenze dell'architettura cinquecentesca avvolgono *Fine* (2016). Un'istallazione avvincente che rievoca con forza le sue *oeuvres completés*. Come se si trattasse di una ricapitolazione, l'esperienza percettiva richiama all'unico video realizzato dall'artista, *Unisono* (1974), dove scorrono velocissime le immagini fotografiche dei precedenti quattordici anni di lavoro e in cui, paradossalmente, non c'è né inizio né fine.
Fine è un'opera affascinante che condensa la ricerca verso la dimensione assoluta dell'arte, un'opera di grandi dimensioni conformata da elementi che appartengono al linguaggio che l'artista ha conquistato: cornici dorate, matite, tele, riproduzioni fotografiche, calchi in gesso, bancali in legno, sagome di plexiglas, un leggio di musica, che ci suggeriscono un sentiero in cui inizio e fine si ripetono avvicendandosi, in cui la distinzione protocollare tra un punto di partenza e uno di arrivo si perde nel susseguirsi ininterrotto di uno nell'altro.
Il percorso espositivo si rivela l'ingresso a un mondo in cui ha sede la memoria. I rimandi producono uno scarto spazio temporale in cui le opere coesistono legate dai vincoli della storia dell'arte, della poesia e della letteratura. Esplorare questa coinvolgente mostra significa inoltrarsi nell'universo di Paolini fatto di evocazioni, suggestioni e sottigliezze, senza però tralasciare la dimensione visiva delle opere. I molteplici livelli di lettura donano giochi di sguardi e di intelletto. Se da una parte l'esperienza visiva si impone al primo incontro attraverso una riuscita e acuta messa in scena, dall'altra, man mano che il visitatore si inoltra nella contemplazione e accoglie il mosaico di fitte allusioni, da Prassitele a Botticelli e Géricault, da Mallarmé a Diderot, le opere ci spingono verso una certa soppressione dell'abituale concezione del tempo. Il qui e ora si dilegua coinvolgendo nel presente un senso di passato e anche un senso di futuro.

Ana Laura Espósito

Galleria Christian Stein
Milano, Corso Monforte 23
Pero, Via Vincenzo Monti 46
www.galleriachristianstein.com

dejavu

Roma

MANZÙ, DIALOGHI sulla spiritualità con Lucio Fontana

Due artisti a confronto su un tema controverso e complesso: la religione

Quello tra arte e Chiesa è sempre stato un rapporto complesso, un legame fatto di crisi e ritrovata sintonia, di amore incondizionato e prolifiche conflittualità, una relazione strumentale che nei secoli ha subìto spesso le intromissioni della storia. Lo sapeva bene **Manzù**, al secolo Giacomo Manzoni, prolifico scultore che con le autorità ecclesiastiche ha cominciato a muovere i suoi primi passi professionali, arricchendo il dibattito sul rapporto tra spiritualità e arte con le sue opere di non sempre facile lettura.
Una doppia mostra in programma al Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo e al Museo Giacomo Manzù di Ardea mette in dialogo l'artista bergamasco e **Lucio Fontana**, due contemporanei che si stimavano e che probabilmente hanno finito per influenzarsi a vicenda, attingendo l'uno dalla poetica dell'altro, pur con le grandi differenze che li hanno contraddistinti. Entrambi gli scultori si sono cimentati con il sacro e le sue infinite sfaccettature, creando scalpore o scatenando violente reazioni da parte dei settori più conservatori della società, che volevano continuare a proporre un'iconografia uguale a se stessa, senza offrire spunti di riflessione.
La prima chiave di lettura del progetto, curato da Barbara Cinelli dell'Università di Roma Tre con Davide Colombo dell'Università di Parma, è data dalla scelta delle due sedi, così agli antipodi per sfarzo e dimensioni: una è tra i luoghi simbolo del cattolicesimo, un'enorme fortezza nel cuore della Roma papale; l'altra quasi un piccolo tempio dedicato a Manzù, che scelse Ardea come casa a partire dai primi anni Sessanta, quando la capitale era al massimo del suo splendore.
La mostra nella sede di Castel Sant'Angelo solleva interrogativi interessanti sul rapporto tra artista e mondo ecclesiastico, in un momento storico in cui la Chiesa sperava di ritrovare il ruolo guida nell'arte che aveva avuto nei secoli passati. Manzù si sentiva lusingato da questa fiducia e ricercava volutamente il consenso dei suoi committenti, senza però corrompere la sua produzione artistica e attirando non poche critiche. Fontana, anche se apprezzava molto il lavoro di Manzù, non mancò di prenderne le distanze dopo che giornalisti e critici avevano sottolineato presunte analogie tra i due: un distinguo legittimo, anche considerato il diverso rapporto che avevano con i classici dell'iconografia sacra, dai crocifissi alle famose porte.
I cardinali seduti, tema ricorrente di Manzù declinato in varie misure e versioni, acquistano nuovo senso nella splendida cornice di Castel Sant'Angelo, a pochi passi dal Vaticano, ricordando ai visitatori l'importanza del rinnovamento, tanto per l'arte quanto per la Chiesa. Quest'ultima deve trovare una nuova strada per sintonizzarsi con l'uomo contemporaneo, così restìo ad accettare un'idea di arte sacra anacronistica, fuori tempo, chiusa e rivolta su sé stessa. A tutto questo Manzù rispondeva con le sue opere rispettose della tradizione ma volutamente di rottura, un approccio tutto fuorché banale che ha contribuito a ricostruire i rapporti tra Vaticano e arte contemporanea.

Giulia Testa

Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo
Ardea, Museo Giacomo Manzù
www.mostramanzu.it

Roma

John R. Pepper, Evaporations

Il fotografo del Momento. Che scolpisce la realtà con luci e ombre

"Evaporations" è il titolo della personale di **John R. Pepper** ospitata nelle sale di Palazzo Cipolla a Roma.
Figlio d'arte (sua madre è la nota scultrice Beverly Pepper; una sua scultura apre il percorso di mostra) e allievo di grandi nomi della fotografia, a 14 anni diventa assistente di Ugo Mulas, per intenderci. Con la sua opera Pepper riesce a immergerci in una serie di visioni liquide e sfumate, scatti di luoghi senza riferimenti temporali o geografici. Le 50 fotografie esposte sono state scattate tra il 2012 e il 2013 tra Stati Uniti, Russia, Finlandia, Italia e Grecia, ma, a parte i casi in cui l'obiettivo viene puntato su New York e i suoi riconoscibilissimi luoghi icona, come il luna park di Coney Island o la Statua della libertà, riesce difficile collocare l'immagine che appare ai nostri occhi, e forse neanche ci interessa farlo.
La scelta del bianco e nero ha già di per sé una connotazione atemporale, senza dubbio affascinante; la presenza di esseri umani senza volto, definiti dalle ombre che proiettano controluce, rende queste foto magiche e potenti. Se si priva un'immagine degli elementi riconoscibili infatti, che inevitabilmente portano l'osservatore al giudizio, al collegamento con la memoria, con le proprie opinioni, con i viaggi fatti, ciò che vediamo diventa archetipo di un'esperienza.
Il singolo attimo catturato dal fotografo viene spogliato dalle implicazioni soggettive e diventa Momento, che ne sia protagonista una piroetta, la riva del mare, o il profilo dei grattacieli poco importa, è l'assoluto del tempo cristallizzato nella sua forma primigenia, antecedente al suo declinarsi in tutti gli accidenti e i casi del deperibile. Rimane lì, in eterno, fermo ma in assoluto movimento. Il tempo che c'è da sempre, ma di cui non è trascorso neanche un secondo.
È la luce la chiave di lettura dell'opera di Pepper; il chiaroscuro che scandisce i volumi e le profondità, che divide tutto tra bianco e nero, tra ciò che è pesante e ciò che è leggero, che cesella linee guida e curvature improvvise. Si esce dalle sale senza riuscire ad avere una memoria differenziata di quello che si è visto, ma questo non è un male, anzi; un Momento non può essere scisso, è compatto e indivisibile, e nella mente tende a restare come sensazione di vissuto e non come colpo di retina.

Valentina Martinoli

Fondazione terzo Pilastro Museo - Palazzo Cipolla
Via del Corso 320, Roma
www.fondazioneterzopilastro.it

Torino

Around Ai Weiwei: photographs 1983-2016

Una mostra autoritratto, per conoscere l'artista, l'uomo. E la Cina

In concomitanza con la mostra *"Ai Weiwei libero"*, ospitata nelle sale di Palazzo Strozzi, a Firenze, Camera dedica all'artista e attivista cinese una rassegna fotografica, un approfondimento della poetica di una delle icone dell'arte contemporanea più discusse del momento. Curata da Davide Quadrio, "Around Ai Weiwei: photographs 1983-2016" è un itinerario che ripercorre i momenti salienti della carriera dell'artista cinese. Mediante un approccio documentario, le immagini scattate da **Ai Weiwei** restituiscono frammenti di vita familiare e di momenti legati alla creazione artistica, mai avulsi dal contesto politico-sociale, che assurge, piuttosto, a soggetto principale delle riflessioni dell'artista. Un'opera complessiva che parte dal dato autobiografico e si dispiega in una successione di scatti che scandiscono l'evoluzione del pensiero dell'artista
È dall'esperienza americana che si coglie già una metodologia che sottende un uso intensivo, quasi voyeuristico del media fotografico. Una selezione di circa ottanta scatti in bianco e nero introduce la mostra cogliendo i momenti salienti della formazione artistica di un giovane Ai Weiwei nel decennio newyorkese. La serie *New York Photographs 1983-1993* è, infatti, scandita dagli incontri con artisti e poeti come Allen Ginsberg, da spaccati di vita privata a immagini che restituiscono l'atmosfera culturale respirata dall'artista nella Grande Mela. Dagli interni del suo appartamento si passa alle strade della città, a scorci che fungono da sfondo e, al tempo stesso, diventano simboli evocativi dell'atmosfera socio-politica di quegli anni.
Le immagini del periodo newyorkese scorrono lungo la parete, accompagnate dall'installazione *Soft Ground* (2014); un tappeto che riproduce in scala 1:1 tracce dei carri armati, segni che evocano la drammatica repressione messa in atto in piazza Tienanmen.
La Cina, contestata e amata, è sempre presente nelle riflessioni dell'artista. Agli anni americani seguono quelli del ritorno in patria, introdotti dalla video-intervista realizzata da Daria Menozzi, *Before Ai Weiwei* (1995) - una breccia nella vita e nell'attività di un giovane artista che rivela l'orientamento della sua poetica - mentre con la serie di fotografie *Beijing Photographs 1993-2003* l'attenzione si sposta sugli affetti famigliari, in particolare sulla figura importante del padre, il poeta Ai Qing, simbolo della resistenza contro l'oppressione del governo cinese, di cui documenta il ricovero in ospedale e gli ultimi giorni di vita. Immagini dell'ambiente culturale cinese frequentato da Ai Weiwei si stagliano sullo sfondo di una Cina in continuo cambiamento, tra tradizione e globalizzazione. Immagini eloquenti che si compongono per restituire il senso di una presa di posizione quotidiana della quale ogni fotografia è testimone. Il culmine del linguaggio di Ai Weiwei è raggiunto con *Refugee Wallpaper* (2016), in cui 17.000 immagini realizzate con smartphone raccontano il dramma della migrazione e ricoprono le pareti della sala travolgendo il visitatore in una sensazione di sovraesposizione che induce a riflettere sull'impatto delle tecnologie.

Manuela Santoro

CAMERA-Centro Italiano per la Fotografia
Via delle Rosine 18, Torino
www.camera.to

dejavu

Lecce
Flavio de Marco, Autobiografia

L'artista pugliese torna a casa. Per raccontarsi

Sono paesaggi e vedute ma si sviluppano come un'autonarrazione. **Flavio de Marco** per questa prima mostra pugliese è intervenuto su una serie di lavori, che vanno dagli esordi fino al 2015, in un processo riflessivo su se stesso e sulla pittura di paesaggio, connettendo tra di loro antologia e archivio, tracciando l'itinerario di un viaggio che consente di "visitare" soprattutto processi mentali e visivi. Il percorso va dalle opere meccaniche dei primi anni Novanta, agli schermi dei computer e i luoghi sono soprattutto giacimenti mentali in cui si apre sempre un vuoto, una zona franca, che sospende la referenzialità dello spazio naturale.
E poi c'è la storia dell'arte, dal Rinascimento al presente, dalle opere dei maestri a quelle minori, un filtro con cui ha generato il mondo di *Stella*, l'isola immaginaria raccontata e illustrata nel volume del 2013 (Danilo Montanari editore). Un luogo artificiale nella forma e negli scenari, di cui ha costruito gli aspetti geografici, antropologici, culturali, attraverso tele, disegni, racconti, dati e descrizioni. Insieme portolano e libro di viaggio, Stella è il mondo, almeno quello che crediamo scorrere incessantemente davanti ai nostri occhi e in questo mondo la visione della natura ha che fare sempre con l'artificio, con la distanza dal reale, anche quando sembra verosimile o turisticamente fruibile.
L'itinerario tracciato per questa mostra, curata da Lorenzo Madaro e Brizia Minerva, è un viaggio che procede per "stazioni" senza ordine cronologico, perché de Marco ha voluto raccontarsi, e questo è comprensibile per un "ritorno a casa", ma ha voluto anche fare il punto sulle possibilità future. E nel processo di trasformazione delle opere, dice ciò che era e ciò che può diventare, dà calore alle tele degli schermi dei computer con l'innesto di una marina alla Courbet, accosta l'omaggio a Seurat di *Une dimanche à la grande jatte* a Parco Sempione a Milano, dichiara la sua passione per la scuola napoletana del salentino Giuseppe Casciaro (Ortelle 1861- Napoli 1941), modifica le inquadrature e gli orientamenti dei suoi vecchi lavori. Ricorre frequentemente al frammento – immagini strappate, innesti e sovrapposizioni – e crea, di fatto, un archivio, che funziona concettualmente come quello digitale, ma che si rende concreto solo nella pittura e nei suoi meccanismi fatti anche di dimensioni, supporti e formati. E si scopre così che il paesaggio, prima ancora di essere un ambiente naturale, è una finestra sul mondo, quello dell'astrazione albertiana, ma anche quello più sentimentale legato a un orizzonte stabilmente radicato in chi è nato e vissuto in una terra di confine.

Marinilde Gianandrea

Castello Carlo V
Viale XXV luglio, Lecce
www.castellocarlov.it

Alba
Futurballa

Dal realismo sociale al dinamismo esasperato. Torna in scena Giacomo Balla

Se il dinamismo è stato uno dei capisaldi del Futurismo di cui **Giacomo Balla** è stato uno dei maggiori esponenti, lo stesso concetto potrebbe essere utilizzato per stigmatizzare la sua produzione ed evoluzione artistica. Dinamica, senza alcun dubbio. Passando dal pungente realismo condito di un forte profilo sociale, permeato dal divisionismo tipico dell'arte piemontese di inizio Novecento, fino ad arrivare agli studi sulla luce e sulla dinamica – appunto - tipici della poetica futurista. Un'evoluzione continua e uno studio perenne che porta l'artista torinese a una nuova forma di rappresentazione della realtà, sintetizzata attraverso segni semantici primari, divenuti distintivi per l'arte di Balla. Anzi, di "Futurballa", come amava firmarsi nelle sue opere durante il periodo di splendore Futurista. Un nome d'arte a cui si ispira anche l'esposizione in corso alla Fondazione Ferrero di Alba, dedicata alla straordinaria figura di un pittore innovatore e punto di raccordo fondamentale tra l'arte italiana e le avanguardie storiche. Curata da Ester Coen, l'esposizione è articolata in diverse sezioni tematiche: il realismo sociale e la tecnica divisionista; le compenetrazioni iridescenti e gli studi sulla percezione della luce; l'analisi del movimento e il futurismo. Nell'ampio numero di opere che individuano l'apprendistato torinese, lo sguardo del pittore penetra e riflette la realtà dolorosa in cui vivono le classi ai margini della società. Siamo nel periodo compreso tra fine Ottocento e primi del Novecento: un momento storico in cui la sofferenza sociale e l'alienazione guidano la vena artistica di un giovane Balla, che sviluppa al tempo stesso una elevata sensibilità tecnica, da ricondurre alle lezioni del divisionismo piemontese. La pennellata ricca di filamenti luminosi, il forte contrasto tra chiari e scuri, la scelta di tagli prospettici audaci ed estremi che si rivedono in queste opere, si ritroveranno più avanti nelle creazioni degli artisti che aderiranno al Manifesto del Futurismo, costituendo un modello unico e straordinario da seguire.
Un momento storico, artistico e culturale sul quale si concentra la mostra di Alba, evidenziando l'adesione dell'artista alla poetica del Futurismo, con quel realismo sfrenato dei suoi primi dipinti che evolve, trasponendo nella materia dinamica e astratta delle Compenetrazioni iridescenti a larghi tasselli cromatici, fino alla ricomposizione della nuova realtà in movimento nelle Linee di velocità.
In un progressivo avvicinamento ai segni matematici puri: verticale, diagonale, spirale. Un nuovo linguaggio che porta a nuove categorie della rappresentazione nei suoi parametri primari, nell'amplificazione del fenomeno fisico, isolato, sezionato e inquadrato in tutta la sua verità di materia vibratile. Una visione capace di attingere alle massime profondità, ma di sfondare anche i limiti della cornice, in un gioco di rilancio verso la vita.
Le opere in mostra appartengono a varie collezioni, pubbliche e private, provenienti dall'Italia ma anche dall'estero. Per una mostra internazionale e di indubbio livello. Degna di un rivoluzionario dell'arte e autentico maestro.

Alessio Crisantemi

Fondazione Piera Pietro e Giovanni Ferrero
Via Vivaro 49, Alba
www.fondazioneferrero.it

Roma
LOVE. L'arte contemporanea incontra l'amore

Una mostra celebra il sentimento che tormenta l'uomo. Perché Love is all we need

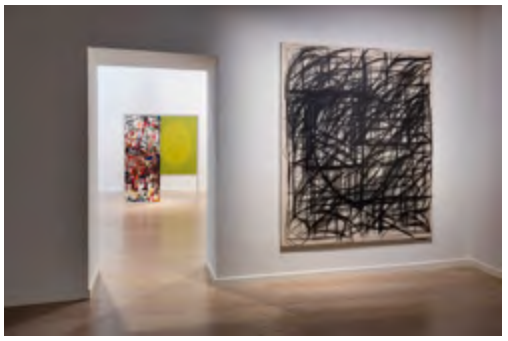
«Due labbra. Fumo bianco e nero e un solo colore rosso. Quante parole saranno uscite da questa bocca, in fondo?» Così descrive *Smoker #3* (2003) di **Tom Wesselmann Amy** (Winehouse) una delle 5 "partner-audio" che insieme a John, Coco, David e Lilly, accompagnano il visitatore nel percorso espositivo raccontando il loro punto di vista sulle opere esposte. Opere di artisti del calibro di **Vanessa Beecroft**, **Francesco Clemente**, **Nathalie Djurberg** e **Hans Berg**, **Tracey Emin**, **Gilbert & George**, **Robert Indiana**, **Ragnar Kjartansson**, **Yayoi Kusama**, **Mark Manders**, **Ursula Mayer**, **Tracey Moffatt**, **Marc Quinn**, **Joana Vasconcelos**, **Francesco Vezzoli**, **Andy Warhol**, sono raccolte alla mostra "LOVE. L'arte contemporanea incontra l'amore" visitabile fino al 19 febbraio 2017 al Chiostro del Bramante a Roma. «L'arte è sempre una grande dichiarazione d'amore», parole di Danilo Eccher, curatore della mostra, che spiega come l'amore abbia da sempre avuto bisogno di rappresentazione: «nelle tragiche immagini di una crocifissione, nel commovente abbraccio del *Sarcofago degli sposi* al Museo Etrusco di Villa Giulia, nello spettrale biancore del cadavere di *Cristo* del Mantegna alla Pinacoteca di Brera, nella drammatica e segreta verità della *Zattera* di Géricault, o ancora, nella sconvolgente testa del figlio di Quinn realizzata con il sangue e la placenta della madre».
La mostra ripercorre quelle che sono le fasi dell'amore attraverso i protagonisti dell'arte contemporanea. Chi non ha provato una forte attrazione nei confronti della carica erotica esercitata dalle sensuali labbra di **Tom Wesselmann** che rappresentano lo stato di potere elettrizzante dell'amore.
Tripudio abbagliante di luci e colori che rasentano l'inganno nei fiori delle opere di **Marc Quinn** capaci di ingannare e celando la tragica fine del tempo tiranno. Bellezza dell'amore che custodisce la fine dell'incanto.
Ironico e pungente il citazionismo di **Francesco Vezzoli** che nell'opera *Self Portrait as Apollo del Belvedere's (Lover)* si beffa dell'amore e ricrea la bellezza femminile marmorea della statuaria romana imperiale attraverso le icone della cinematografia, che si trasformano in un grottesco e nauseante mondo teatralizzato nei video di **Nathalie Djurberg** e **Hans Berg**.
Amare significa anche esserci. Come nell'opera di **Yayoi Kusama**, che chiede a chi entra nella sua recentissima *Infinity Mirrored room, All the Eternal Love I Have for the Pumpkins (2016)*, di lasciarsi avvolgere da uno spazio ripetuto all'infinito in un caotico gioco di specchi e allucinati paesaggi di zucche. Impossibile resistere. Simbolo di un amore travolgente. A completare il caleidoscopico quadro di sensazioni *Coração Independente Vermelho #3 (PA) [Red Independent Heart #3 (AP)]* il gigantesco cuore fatto di posate di plastica rosse di **Joana Vasconcelos** con la voce di Amalia Rodriguez che canta l'incanto del fado. Si contrappone così l'armonia della musica alla cantilena della tristezza, l'immagine simbolica dell'amore alla quotidianità ripetitiva raccontata dalle posate di plastica con cui la Vasconcelos rende gli aspetti più tormentati dell'amore domestico: la monotonia.

Sara Marvelli

Chiostro del Bramante
Via Arco della pace 5, Roma
www.chiostrodelbramante.it

dejavu

Milano
Fasi Lunari



Quanto conta un maestro per i suoi allievi? Una collettiva prova a raccontare questa relazione

Negli ambienti minimali della Casa-museo Parravicini, dopo l'indimenticabile mostra di Leoncillo e Fontana a confronto, va in scena una ricognizione dinamica sull'identità ambivalente della pittura contemporanea. Questo il tema scelto per la mostra "Fasi Lunari", che comprende 23 opere realizzate da **Albert Oehlen** (1954), condivisa con sei giovani artisti suoi ex alunni: **Peppi Bottrop** (1986), **Andreas Breunig** (1983), **Max Frintrop** (1982), **Fabian Ginsberg** (1983), **Yuji Nagai** (1978) e **David Ostrowski** (1981), curata da Francesco Stocchi con Albert Oehlen stesso.
Il progetto, ideato ad hoc per la Fondazione, propone un excursus pittorico impostato come un racconto, e nasce da un intenso scambio creativo tra il maestro Oehlen e i sui discepoli a Kunstakademie di Dusseldorf, dove l'artista ha insegnato dal 2000 al 2009. È la prima volta che la Fondazione, dopo due mostre dedicate a protagonisti storici del Novecento nel 2015, apre le porte ai giovani talenti, e questo è già un buon segno di circolazione di idee e di disponibilità al rinnovamento. "Fasi Lunari" è una mostra che richiede tempo e le opere bisogna guardarle da diversi punti di vista, muovendosi nello spazio perché a parte la messa in scena del rapporto non sempre idilliaco a maestro e discepoli, con dipinti in cui si riconosce un segno, un gesto pittorico che gravita intorno a una rielaborazione aggiornata dell'informale, in bilico tra astrazione geometrica, attitudine materica e lirica, piuttosto è interessante osservare una interpretazione critica dello spazio espositivo. La Casa-Museo non è soltanto un contenitore di narrazioni possibili più o meno evocative tra il vecchio e il nuovo, ma diventa un dispositivo sinestetico per solleticare negli spettatori punti di vista trasversali. Ma veniamo al dunque, la mostra si snoda su due piani della fondazione, al piano terra, nelle prima sala fate attenzione a *Baum 4* (2016) di Albert Oehlen che “dialoga” con David Ostrowski, e i ripensamenti sulla pittura iniziano qui con l'installazione sonora *F (Love, Sex and War)*. Nella seconda sala cinque grandi opere di altrettanti autori, mettono a subbuglio lo spazio e creano effetti illusionistici davvero interessanti. La narrazione di scambi e compenetrazioni tra attitudini espressive della pittura in relazione allo spazio, continua e sorprende di più al secondo piano; occhio all'eleganza "aerea" della settima sala zen, consacrata all'estetica fluttuante giapponese, dove incantano cinque grandi deflagrazioni floreali lievi come la neve di Yuji Nagai. La sesta sala è la migliore, pervasa da una giocosa e allo stesso tempo rigorosa vena istallativa, in cui spicca il gesto nervoso di Peppi Bottrop che, messo a confronto con due grandi lavori a muro *FM 58* (2011) di Albert Oehlen e *Amon Duul* (2016) di Max Frintrop, aprone una riflessione cognitiva sugli indici visivi, tattili, gestuali, segnici della pittura a-formale, in cui la variabile poetica del colore e dei materiali è sempre emotiva e soggettiva.

Jacqueline Ceresoli

Fondazione Carriero
Via Cino del Duca 4, Milano
info@fondazionecarriero.org

Palermo
Mirabilia Maris. Tesori dei mari di Sicilia

Dal fondo del mare al museo. Tra storia e arte

Una mostra allestita presso la Sala Duca di Moltalto a Palazzo Reale, nel cuore della Palermo arabo-normanna – sito protetto dall'Unesco – per mettere in luce una miriade di tesori che il Mediterraneo ha consegnato alla memoria nell'arco dei secoli. “Mirabilia Maris. Tesori dei mari di Sicilia” è il titolo dell'esposizione curata dalla Fondazione Federico II, visitabile sino al 6 Marzo del 2017. Patrocinata dalla Regione Siciliana, dalla soprintendenza del mare e dal centro regionale progettazione e restauro, la rassegna di archeologia subacquea, per quantità e pregio è il fiore all'occhiello di un itinerario che parte dalla preistoria per giungere sino ai giorni nostri.
I fondali siciliani sono pregni di tangibili tracce di innesti culturali, frutto della posizione strategica dell'isola, crocevia per le rotte tra l'Oriente e l'Occidente. Ecco che la mostra – già ospitata a Oxford e Amsterdam – imbarca lo spettatore in un viaggio che ripercorre millenni, in cui è possibile – tra reperti e istallazioni visive e sonore – osservare l'evoluzione di un patrimonio antropologico che dalla statuetta raffigurante la divinità fenicio-cipriota Reshef, passa ai rostri in bronzo della battaglia delle Egadi, la quale sancì la fine della prima guerra punica. E ancora, le lastre di un pulpito bizantino sino alla statua acefala di un guerriero e al cannone rinascimentale del relitto di Cammordino.
La cura del particolare è chiara e meticolosa. I pannelli e gli apparati espositivi impreziosiscono il valore degli oggetti in esposizione, garantendo una spiegazione esaustiva. È così ad esempio per il Satiro danzante, un bronzo con gli occhi in alabastro bianco, recuperato nel canale di Sicilia a più di 500 metri di profondità, e restituito alla collettività nel culmine della sua “estasi selvaggia”.
Il lavoro dietro tali reperti archeologici, sia dal punto di vista fisico che del restauro non è di poco conto. Dopo che un'imbarcazione si inabissa nelle profonde acque marine, diversi sono gli agenti che causano la distruzione degli oggetti in essa contenuti. Le creature marine – come anguille o polpi – amano costruire il proprio nido dentro antichi cimeli dispersi. Così come un relitto, con il trascorrere del tempo, può trasformarsi in una vera e propria barriera in cui piante e animali proliferano indisturbati. Non si deve tralasciare, inoltre, l'effetto corrosivo dell'acqua marina, la cui componente salina intacca materiali come il legno o il ferro, al contrario del bronzo o della terracotta, che invece resistono con tenacia. Di suppellettili in buono stato di conservazione, la mostra palermitana è degna di menzione, così come il suo insieme, a testimonianza dell'ottimo lavoro di gruppo tra le Istituzioni locali e partner i tra i quali: il Landes Museum di Bonn, il Ny Carlsberg Glyptotek di Copenhagen, l'Ashmolean Museum di Oxford e l'Allard Pierson Museum di Amsterdam. La Sicilia, considerata spesso una regione “periferica”, dimostra ancora una volta come per storia, tradizione e arte sia un faro acceso sul mondo del patrimonio culturale.

Dario Cataldo

Palazzo Reale
Piazza Indipendenza, 1, Palermo
www.federicosecondo.org

Bologna
La Collezione Gelman: Arte Messicana del XX secolo

Frida. Oltre il romanzo della vita

La nuova, ennesima ma comunque attesissima, mostra dedicata a Bologna alla mitica **Frida Kahlo** propone al pubblico un serie di opere provenienti dalla collezione Gelman e sinora pressoché inedita in Italia. Il percorso espositivo di Palazzo Albergati vanta non soltanto una ricca selezione di prove pittoriche – dai più noti autoritratti di Frida come *Autoritratto come Tehuana (o Diego nei miei pensieri)* (1943), ai meno conosciuti **Rivera** di ‘piccolo formato’ quali i *Girasoli* (1943) – ma anche una seducente raccolta di disegni, oggetti, suppellettili, gioielli, abiti ed altri memorabilia vari, appartenuti alla ‘super diva’ messicana. Arricchiscono l'itinerario, fotografie di **Edward Weston** e **Lola Alvarez Bravo** e video poco noti, che immortalano la Kahlo in un contesto intimo e personale. Accattivanti le ricostruzioni d'interni che permettono al visitatore di ritrovarsi catapultato nella famigerata Casa Azul dei coniugi Rivera, a Coyoacàn: proprio in quella camera da letto che fu – causa la malattia – lo studio in cui Frida lavorò incessantemente tutta la vita. Il realismo magico di Kahlo, il carattere panico della sua arte, sono alcuni degli elementi maggiormente esaltati nel percorso della mostra.
Molto si è detto e scritto a proposito di Frida Kahlo, ormai indiscutibile icona pop del XX secolo. Molto gossip forse, verrebbe da dire. Eccentrica, colorata, esotica. L'incarnazione di un'America Latina seducente, sconosciuta, semplicemente ‘altra’ agli occhi di una *ville lumière*, molto decò e un po' retrò. Come molte donne artiste del secolo scorso, anche Frida è stata messa in ombra dal giganteggiante (in tutti i sensi) compagno e dalla tormentata storia d'amore con lui vissuta.
In realtà Frida fu fisicamente e intellettualmente portabandiera della “rinascita” culturale messicana tanto quanto Rivera. Ed altrettanto lo fu la sua opera. Simbolo quasi feticistico di *mexicanidad* nella sua stessa persona, Kahlo fu al contempo esponente di una sorta di controcultura artistica che andava sviluppandosi in Messico parallelamente all'arte di regime. Al muralismo machista di Siqueiros, Orozco e Rivera si contrapponeva infatti la produzione di numerosi lavori ‘da cavalletto’, più intimisti ed onirici, per mano di un sottobosco di artisti indipendenti e sperimentatori, come **Maria Izquierdo** e **Rufino Tamayo**, entrambi presenti in mostra a Bologna. Pittori considerati dal pubblico occidentale – e a torto – come ‘minori’. Tamayo in particolare fu avversatore di Rivera ed iniziatore di una corrente astrattista la cui eredità nutre ancora l'arte messicana di oggi. Produttore cinematografico ed esule russo Jacques Gelman insieme alla moglie Natasha, diventò personalità di spicco nella Città del Messico degli anni Quaranta. Non stupisce perciò che iniziò a collezionare alcune di queste voci innovative e dirompenti dello scenario artistico messicano.
Uno dei punti di merito di questa nuova esposizione sulla sempiterna Kahlo è forse proprio il proporla nel suo contesto, portando per la prima volta in Italia altre figure e altri nomi di quel fermento culturale messicano tra anni ’30 e ’50.

Giada Centazzo

Palazzo Albergati
Via Saragozza, 28, Bologna
www.palazzoalbergati.com

dejavu

Milano
BOOM 60! Era arte moderna

L'Italia del decennio più ricco del secolo scorso in mostra

Il Museo del Novecento presenta, "BOOM 60! Era arte moderna", a cura di Mariella Milan e Desdemona Ventroni con Maria Grazia Messina e Antonello Negri, catalogo Electa, visitabile fino al 12 marzo 2017.
Eccellente l'idea: una documentata riflessione/celebrazione di un felice decennio della produzione artistica durante un altrettanto felice decennio di vita economica e sociale italiana – tema caldo di questi tempi: Italia Pop - alla Fondazione Magnani Rocca di Mamiano, Parma, tratta lo stesso periodo - attraverso la "restituzione mediatica – è scritto - , tramite popolarissimi canali di comunicazione di massa". Al piano terra si rivedono alcuni gioielli di quei gloriosi Sessanta, molti dei quali nella collezione dello stesso museo milanese, per poi spostarsi al quarto piano della emeroteca, quindi uscire dall'Arengario per rientrare negli spazi di Piazzetta Reale.
La sala al piano superiore offre la viva testimonianza di riviste illustrate e rotocalchi dell'epoca. Incroci a volte casuali, a volte no, fra protagonisti dell'arte di quel tempo e personaggi dello spettacolo e della vita sociale contemporanea, da Mike Bongiorno che presenta a *Lascia e Raddoppia* il vittorioso collezionista al Campionissimo alle prese con un Picasso.
Situazioni che mostrano consentaneità fra ambienti artistici e "spazio esterno": pittori e scultori come rappresentanti, testimonial si direbbe oggi, di un mondo votato al successo economico: eloquente il servizio fotografico del settimanale Tempo (gennaio '61) che vede Capogrossi mostrare molto da vicino i suoi celebri forchettoni a una stuzzicante – e stuzzicata – Gina Lollobrigida. Un mondo abitato da figure di spicco, Loren, Callas, intellettuali, ma anche da star e starlette.
Significativo il caso del pittore Bernard Buffet, caduto nell'oblio dopo essere stato il beniamino del jet set di quel pazzo momento a Parigi, Montecarlo e altrove. Contatti che arrivano a coniare espressioni degne di succulente gourmandises: la "pittura al salto" di Mathieu. Ma non solo di status symbol la mostra racconta. Proprio il citato Tempo, ad esempio, segue da vicino l'attività del gallerista Carlo Cardazzo, segno di un'attenzione non convenzionale, e non soltanto di natura mercantile, per il lavoro sulla produzione artistica. La pubblicistica d'allora testimoniava di polemiche e diffidenze di certa stampa, bacchettona e non, condite con parole e illustrazioni di sapido sarcasmo sulla presunta "facilità" di tagli e imbrattamenti di tele, laddove accolti a braccia aperte restavano, sia pur con dovuti distinguo, gli alfieri del figurativo, rassicurante e di successo garantito: Guttuso, Cassinari per il quale posa un'ancor giovane étoile Carla Fracci, piuttosto che Carlo Levi, Campigli o Annigoni.
Un solo peccato, mortale: la presentazione di riviste e rotocalchi adagiati nelle bacheche è quasi sempre priva di datazione, a volte è assente persino l'indicazione della testata. Perché il fatto è grave? Chi scrive è riuscito a stento a riconoscere un Radiocorriere Tv che indicava in programmazione serale un ritratto di Dalì. Ma i più giovani, gli studenti che certo non mancheranno di visitare accompagnati da disorientati insegnanti, che capiranno?

Luigi Abbate

Museo del Novecento
Via Marconi 1 Milano
www.museodelnovecento.org

Torino
Dalle bombe al museo: 1942-1959

La Gam pesca nel suo archivio e ripercorre la sua storia

Torino, 20 novembre 1942. Uno spezzone incendiario distrugge il Padiglione Calderini della Galleria di Arte Moderna che dal 1891 ospita opere di arte contemporanea nazionale e internazionale. 30 ottobre 1959, la Città, dopo essersi lentamente rialzata dal dramma della guerra, apre le porte al boom economico nonché alla ripresa socio culturale, inaugurando la nuova sede della GAM. Il 14 dicembre 2016, oltre cinquant'anni dopo, è allestita la mostra "Dalle bombe al Museo: 1942-1959" ripercorrendo così attraverso fotografie d'epoca, tavole e disegni d'architettura, lettere e documenti originali e oltre sessanta opere, tutte le tappe che, dal bando di concorso pubblicato dal Comune di Torino per la ricostruzione della Galleria di Arte Moderna di Torino, condussero alla sua effettiva messa in opera nel 1954. Realizzata su progetto degli architetti Carlo Bassi e Goffredo Boschetti, sotto la supervisione dell'allora direttore Vittorio Viale, la nuova Gam prende forma anticipando quei canoni moderni tipici della bio architettura. Circondata dal verde e inserita secondo l'asse eliotermico, la Galleria presenta già quelle pareti mobili che le consentiranno negli anni di cambiare aspetto a seconda delle mostre temporanee organizzate ed è strutturata in modo da catturare il più possibile la luce naturale, creando così un ambiente più che mai confortevole per i futuri visitatori. Percorrendo le sale della mostra, troviamo capolavori salvati da Viale durante il conflitto, accanto alle acquisizioni fatte in seguito dalla Gam, sempre al centro della scena artistica del secolo scorso, soprattutto per quanto riguarda la nascita dell'Informale. In esposizione, opere che hanno fatto la storia dell'avanguardistico museo come quelle di **Ettore Spalletti**, **Carol Rama**, **Enrico Castellani**, **Jean Arp**, **Lucio Fontana**. Insieme, hanno contribuito a rendere le sale della Gam una vetrina completa sull'arte moderna e contemporanea che ha ospitato mostre di grande respiro e una collezione permanente di grande qualità. Una realtà preziosa per la cultura e l'arte dell'intera Città di Torino, ma che con questa iniziativa intende far riflettere sulle conseguenze della guerra sui patrimoni storico artistici culturali dell'umanità, con particolare riferimento a questi tempi di grandi tensioni e conflitti internazionali.

Chiara Gallo

Galleria di Arte Moderna e Contemporanea (GAM)
Via Magenta 31, Torino
www.gamtorino.it

Roma
Edward Hopper

Una retrospettiva che racconta il viaggio del grande pittore americano

Il viaggio di **Edward Hopper** continua nello spazio e nel tempo. Le sue architetture, i paesaggi così terribilmente realistici e allo stesso tempo metaforici, entrano nel cinema e nella fotografia: utili, quanto inconsapevoli, strumenti per la costruzione di un immaginario collettivo dell'America *on the road*. Hopper, infatti, attraversa questo grande paese in automobile, percorrendo le strade provinciali con le pompe di benzina e le case decadenti, attraversando paesaggi sospesi - quelli di *Paris*, *Texas* per intenderci - tra polvere e cielo che odorano anche di fieno e di erba appena tagliata, si affacciano sull'oceano Atlantico arrivando fino al confine con il Messico, prima di tornare alle sfavillanti luci artificiali di New York. Lì, però, la pennellata indugia decisamente sul grigiore degli edifici condominiali dell'East River, sugli interni spogli, guardando - magari da sotto in su - il ponte di Manhattan.
La prima automobile il pittore la acquista nel 1927 e, insieme a Josephine Verstille Nivison che ha sposato tre anni prima, trascorre l'estate sulla costa del Maine. Dipinge acquerelli e olii che andranno a ruba in occasione della sua seconda personale organizzata - in quello stesso anno - dal gallerista newyorkese Frank K. M. Rehn.
Ma è importante sottolineare, come mostra anche questa nuova retrospettiva italiana curata da Barbara Haskell in collaborazione con Luca Beatrice, che il suo viaggio comincia parecchio tempo prima.
Parigi è la prima meta. Parigi e gli Impressionisti: un buon motivo per il pittore americano per tornare più volte nella capitale francese, tra il 1906-1907 (il suo Grand Tour prevede anche la visita di Londra, Amsterdam, Berlino e Bruxelles) e il 1913, quando di ritorno a New York si trasferirà all'ultimo piano del n. 3 di Washington Square, nella casa-studio dove lavorerà per il resto dei suoi giorni.
Osservare a distanza ravvicinata l'opera dei maestri dell'Impressionismo, la rivoluzione della pittura *en plein air* e il loro uso della luce, insieme alle passeggiate sul Lungo Senna, catturando l'immagine dei lavatoi e respirando l'atmosfera dei bistrot è la lezione (forse) meno nota di Hopper, che emerge da questo nuovo appuntamento romano che dà ampio spazio alla produzione grafica: studi preparatori a gesso, grafite e carboncino su carta, incisioni a puntasecca.
Le opere, una sessantina, provengono tutte dal Whitney Museum of American Art, in seguito al lascito della vedova del pittore e contemplano anche capolavori tra cui *Le Bistro or The Wine Shop* (1909), *Summer Interior* (1909), *New York Interior* (1921), *South Carolina Morning* (1955) e *Second Story Sunlight* (1960).
Attraverso una sezione inedita, la mostra ha il dovere di sottolineare la grande modernità della "visione cinematografica" di questo "sano conservatore" - come lo definisce Luca Beatrice - che con la sua influenza ha dato un imprinting al cinema di Alfred Hitchcock, Michelangelo Antonioni, Wim Wenders, David Lynch, Todd Haynes, dei fratelli Coen e anche di Dario Argento che in Profondo Rosso dichiara di aver realizzato il "Blue Bar" ispirandosi a *Nighthawks* (1942), intramontabile icona hopperiana.

Manuela De Leonardis

Complesso del Vittoriano
Ca Nova di Palazzo Treves
Via San Pietro in Carcere
www.ilvittoriano.com

È NATA LA **FONDAZIONE RENGÖRING**

UNA NUOVA ISTITUZIONE HA APERTO I BATTENTI IN RETE E MIRA AD UNA VERA E PROPRIA RIVOLUZIONE NEL SISTEMA DELL'ARTE, INVITANDO GLI ARTISTI A RINUNCIARE ALLA LORO IDENTITÀ IN CAMBIO DI UN REGOLARE STIPENDIO

di **Flavio de Marco**

Il 2017 è iniziato con una grande novità: l'apertura della Fondazione Rengöring.
La novità consiste nella natura di questa nuova fondazione per l'arte, totalmente diversa da quelle conosciute fino ad oggi. Senza alcuna sede fisica, esclusivamente in rete, la sua peculiarità sarà quella di incidere come nessun'altra sulla realtà artistica contemporanea. Mentre si moltiplicano le biennali e le fiere dell'arte, i musei che oramai si aprono in ogni angolo del pianeta, nonché fondazioni profit e non, associazioni, riviste, gallerie, fino ad arrivare a quei contenitori ibridi dalla pratiche indefinibili (dall'estetica al gender passando per l'ecologia) che non si comprende bene che tipo di attività svolgono, la Fondazione Rengöring rappresenta oggi il principio della controtendenza.
In breve, potremmo dire che la finalità di questa struttura è la riduzione del numero degli artisti presenti nell'attuale sistema dell'arte. Funziona come una sorta di agenzia di collocamento per ogni persona che rinunci alla propria attività artistica, ricevendo nell'immediato un regolare stipendio in attesa di un nuovo impiego non artistico.
Creata con il supporto di capitali esclusivamente privati, la fondazione non solo si preoccupa di indirizzare gli artisti diventati, da un giorno all'altro, comuni individui a cui è vietata ogni dimensione espressiva, ma garantisce a questi nuovi soggetti, non obbligatoriamente destinati ad essere trasformati in normali lavoratori, uno stipendio di 5 anni con contratto rinnovabile in base ai meriti ottenuti dalla nuova attività professionale.
L'accesso alla fondazione sembra piuttosto semplice, poiché consiste nella compilazione di un modulo di autocertificazione, in cui il soggetto rinuncia totalmente alla sua identità artistica, con il divieto più assoluto di produrre con il suo nome, su un piano professionale, qualsiasi oggetto d'arte o qualsivoglia attività identificabile come artistica.
«Lo scopo della Fondazione Rengöring è quello di "pulire", come indica il suo stesso nome, la sfera dell'arte dall'inquinamento rilasciato dall'incontrollabile moltiplicarsi del numero degli artisti», dichiara il presidente della fondazione (che ha l'identità di una risposta automatica registrata) in un'intervista citata da Artnow, per poi proseguire più avanti: «Riteniamo che un mondo pieno di artisti sia un mondo malato e che questa malattia dell'arte possa essere curata attraverso lavori normali. Vogliamo un mondo in cui una qualsiasi attività cognitiva o manuale non abbia bisogno di essere valorizzata attraverso ulteriori significati estetici».
Nella domanda di rinuncia all'identità artistica si chiede di indicare anche alcune preferenze per la vita futura, tipo lavoro manuale o di ufficio, nonché di compilare alcune opzioni di "normalizzazione della vita quotidiana", in cui può essere scelto, per esempio, un certo tipo di abbigliamento o comportamento che garantisca una non eccentricità dello stile di vita. In altre opzioni a scelta multipla si elencano invece una serie di possibilità legate più strettamente alle abitudini, come nella sezione "week-end". In quest'ultima si invita il soggetto a crociare una o più preferenze del tipo "andare il sabato pomeriggio a fare shopping in un grande magazzino", oppure "lavare la macchina nel giardino di casa in una giornata di sole", o ancora "portare la famiglia al cinema e poi andare a cena in un ristorante etnico", e così via.
Come si evince da questi esempi, il modulo di iscrizione alla fondazione appare come un vero e proprio manifesto della normalità, in cui i principi di una vita normale (non banale, attenzione) mirano a rieducare tutti quegli individui che (citiamo l'introduzione nella l'home page della fondazione) "hanno scambiato l'arte con la cultura".
Non è questa la sede per riportare tutte le particolarità della Fondazione Rengöring, ma ci limitiamo a dire che, una volta entrati in questa realtà non artistica, la strada verso la normalità si articola in un punteggio ottenuto dalla somma di tutte le attività normalizzanti, da cui si ottiene alla fine anche un premio finale, come in una tessera a punti di un supermercato o le miglia accumulate con una compagnia aerea.
Come ultima nota, per dare una misura della serietà di questa fondazione, citiamo un passaggio dalle pagine finali del suo regolamento: "Ciascun soggetto che abbia rinunciato all'attività artistica, sarà obbligato restituire l'intera somma ricevuta negli anni di rinuncia a tale attività, nel momento in cui deciderà di tornare ad essere un artista".
Inutile dire che nella prima settimana di apertura, la Fondazione Rengöring ha ricevuto una quantità spropositata di moduli, rispondendo ad una necessità che nessuno fino ad oggi aveva avuto il coraggio di affrontare in termini così diretti, basata in sostanza sull'equivoco di scambiare la presenza culturale con la necessità artistica, a cui però si può adesso rimediare con una chiara presa di coscienza di normalità e un felice stipendio da impiegati!

ART PARIS ART FAIR

Grand Palais
30th March - 2nd April 2017
Africa guest of honour

www.artparis.com

Modern + Contemporary Art 1,242 South-East (Black River)* | Galerie 3032 (Paris)* | 313 Art Project (Seoul) | 50 Golborne (London) | Galerie 8+4 (Paris) | Galeria Alvaro Alcázar (Madrid)* | ARTCO Gallery (Aachen)* | A. Galerie (Paris) | A2Z Art Gallery (Paris) | ABC-ARTE (Genoa) | AD Galerie (Montpellier) | ADN Galería (Barcelona)* | Afriart Gallery (Kampala)*| AFRONOVA Gallery (Johannesburg)* | L'Agence à Paris (Paris) | Galerie ALB - Anouk Le Bourdiec (Paris) | Allegra Nomad Gallery (Bucharest) | Galeria Miquel Alzueta (Barcelona) | Galerie Andres Thalmann (Zurich) | Anna Marra Contemporanea (Rome)* | Archiraar Gallery (Brussels) | Art to Be Gallery (Lille) | Art Twenty One (Lagos)* | ART'LOFT, Lee-Bauwens Gallery (Brussels) | Artelli Gallery (Antwerp)* | Artisyou (Paris)* | Galerie Arts d'Australie • Stéphane Jacob (Paris) | Galerie Atiss (Dakar)* | Bildhalle (Zurich) | Galerie Bert (Paris)* | Galerie Cédric Bacqueville (Lille) | La Balsa Arte (Bogota) | Galerie Claude Bernard (Paris) | Galerie Berthéas les Tournesols (Saint Etienne)* | Galerie Binome (Paris) | Bogéna Galerie (Saint-Paul-de-Vence) | Rutger Brandt Gallery (Amsterdam) | Galerie Cécile Fakhoury (Abidjan)* | Galerie Charlot (Paris) | Galerie Christophe Tailleur (Strasbourg)* | Galerie D.X (Bordeaux) | Galerie Michel Descours (Lyon)* | DIE Galerie (Frankfurt)* | Fondation Donwahi (Abidjan)* | Dupré & Dupré Gallery (Beziers)* | Ed Cross Fine Art (London)* | Espaço Luanda Arte (Luanda)*| ELMARSA Gallery (Dubaï, Tunis)* | Espace L (Geneva) | Galerie Les Filles du Calvaire (Paris) | Flatland Gallery (Amsterdam)* | Galerie Franzis Engels (Amsterdam)* | Gallery Tableau (Seoul)* | Galerie Pascal Gabert (Paris) | Galeria Cortina (Barcelona)* | Galerie Liusa Wang (Paris)* | Perpitch & Bringand (Paris)* | Gimpel & Müller (Paris) | GNF Gallery (Brussels)* | Galerie Philippe Gravier (Paris)* | Galerie Thessa Herold (Paris) | Galerie Ernst Hilger (Vienna) | Hamburg Kennedy Photographs (New York)* | Huberty & Breyne Gallery (Brussels) | In Camera (Paris)* | Frans Jacobs Fine Art (Hilversum)* | Kálmán Makláry Fine Arts (Budapest) | Galerie Koralewski (Paris) | Lise Braun Collection (Colmar)* | LN Edition (Paris)* | Galerie La Forest Divonne (Paris) | Galerie La Ligne (Zurich) | Galerie Lahumière (Paris) | Galerie Alexis Lartigue (Paris) | Baudoin Lebon (Paris) | Galerie Claude Lemand (Paris) | Galerie Françoise Livinec (Paris) | Loft Art Gallery (Casablanca)* | Galerie Maria Lund (Paris) | Magnin-A (Paris) | Galerie MAM (Douala)* | Martin du Louvre (Paris)* | Mo J Gallery (Busan)* | Montoro12 Contemporary Art (Rome)* | Galerie Lélia Mordoch (Paris) | Galerie NeC nilsson et chiglien (Paris) | Galerie Nathalie Obadia (Paris, Brussels) | October Gallery (London)* | Omenka Gallery (Lagos)* | ON/gallery (Beijing) | Galerie Paris-Beijing (Paris) | Galerie des petits carreaux (Saint Briac sur Mer) | Phosphorus & Carbon (Daegu)* | Galerie Guy Pieters (Sint-martens-latem, Knokke)* | Progettoarte elm (Milan) | The Ravestijn Gallery (Amsterdam)* | Galerie Rabouan Moussion (Paris) | Rebecca Hossack Art Gallery (London) | J. P. Ritsch-Fisch Galerie (Strasbourg) | SODA gallery (Bratislava)* | Salamatina Gallery (Garden City) | Alexandre Skinas Gallery (Athens) | Galerie Véronique Smagghe (Paris) | Speerstra Gallery (Bursins) | Galerie Taménaga (Paris) | Galerie Tanit (Beirut) | Galerie Daniel Templon (Paris, Brussels) | Tiwani Contemporary (London)* | Galerie Patrice Trigano (Paris) | Tyburn Gallery (London)* | Galerie Vallois (Paris) | Galerie Pascal Vanhoecke (Cachan - Paris) | Galerie Wagner (Le Touquet) | Galerie Olivier Waltman (Paris) | WHATIFTHEWORLD (Cape town)* | White Space Gallery (London) | WildProject Gallery (Luxembourg) | Galerie Esther Woerdehoff (Paris)*

List of galleries by 11th January 2017 |* new participant

Groupe Jeune Afrique

videlio

9 febbraio
21 maggio 2017

Please come back

Il mondo come prigione?

Il controllo globale nella creatività di 25 artisti

MAXXI

MAXXI
Museo nazionale
delle arti
del XXI secolo

via Guido Reni, 4A, Roma
www.fondazionemaxxi.it

soci

Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo

enel

Regione Lazio

Chen Chieh-Jen, People Pushing, 2007-2008

© BCV associati