

# INSIDEART

**PRISCILLA PALLANTE**

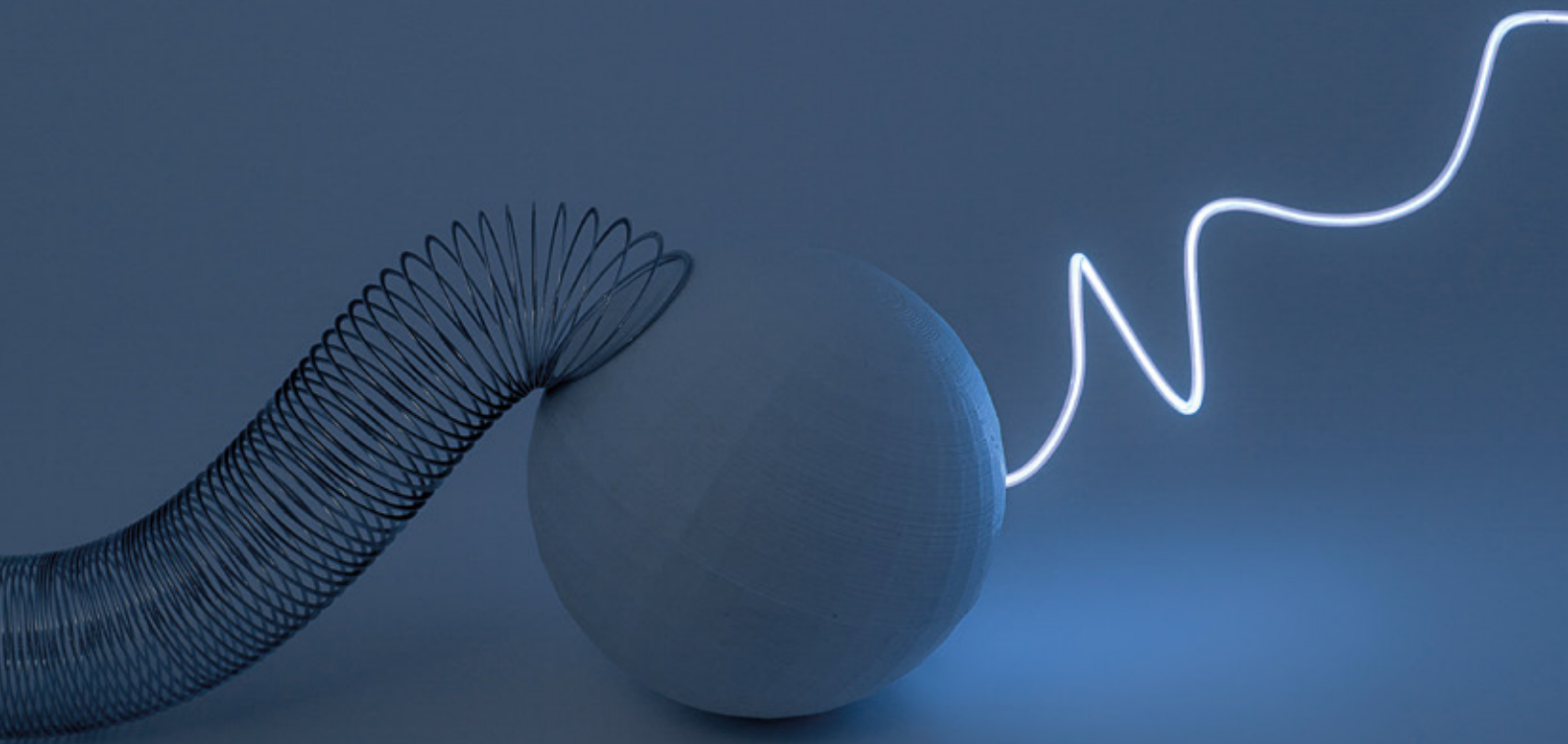
ELISA CALDANA

TOMASO DE LUCA

ALESSANDRO SCARABELLO

ALBA ZARI

MATTEO DE MAYDA



Poste Italiane spa spedizione in a.p. 70% Roma



TRIMESTRALE/ANNO 16/# 119 EURO 6

# I PECCATI JOHAN CRETEN

26 marzo – 21 aprile 2020


Curatrice: Noëlle Tissier



VILLA MÉDICIS  
ACADÉMIE DE FRANCE  
À ROME

Accademia di Francia a Roma – Villa Medici  
Viale Trinità dei Monti 1 – Roma  
Metro A: Spagna

[villamedici.it](http://villamedici.it)

 [@villa\\_medici](https://www.instagram.com/villa_medici)





Nella foto da sinistra le opere di: **Giovanni Longo, Margherita Giordano, Giulia Spernazza, Mattia Morelli** (Basement, veduta allestimento, 2020)

Editorial by Guido Talarico

## Cara Patrizia,

per i 25 anni della fondazione che porta il tuo nome ho deciso di scriverti una pubblica lettera di ringraziamenti. Un grazie sentito come appassionato d'arte contemporanea, come editore, come tuo amico e anche come semplice cittadino. In questi anni hai interpretato in modo perfetto l'essere mecenate e collezionista, mettendo a disposizione degli artisti, dei curatori e con loro di tutta Torino e del paese intero le tue risorse, le tue competenze, la tua passione, la tua signorilità. Hai aperto una strada nuova, dimostrando che l'arte, anche quella contemporanea, è un buon investimento. Hai fatto vedere come un museo di oggi non possa non coniugare le esigenze espositive con quelle della buona fruizione pubblica e della formazione. Hai legato con saggezza il destino degli artisti a quello dei curatori. Hai spinto tante persone ad avvicinarsi e infine a comprendere generi espressivi il cui grado di sperimentazione e di innovazione era talmente concettuale e astratto da renderli agli occhi dei più astrusi e insignificanti. Hai puntato sempre alla qualità, scegliendo il meglio ovunque esso fosse, senza barriere ideologiche e senza preconcetti. Ti sei fidata, e hai fatto bene, soltanto del tuo gusto e del tuo istinto. Hai unito in un'associazione tutte le fondazioni private. Con il tuo lavoro hai ottenuto riconoscimenti e visibilità internazionale, come nessun altro in questo settore aveva mai fatto in precedenza. Hai sempre dato tanto spazio e fiducia a giovani emergenti, come la tua presenza per ben 10 anni nel nostro Talent Prize dimostra. Di tutto questo ti ringrazio. E penso che con me debbano farlo tutti quelli che amano l'arte contemporanea.

*Dear Patrizia, for the 25 years of the foundation that bears your name I decided to write you a public letter of thanks. A heartfelt thanks as a fan of contemporary art, as a publisher, as your friend, and even as a simple citizen. In these years you have perfectly interpreted the role of patron and collector, putting your resources, your skills, your passion, and your elegance to the service of artists, curators, and of the whole of Turin and the country. You have opened a new path, showing that art - even contemporary art - is a good investment. You have shown us how a museum today cannot fail to combine the needs of an exhibition with those of good public use and of education. You have wisely tied the fate of artists to that of curators. You pushed many people to approach and finally to understand expressive genres whose degree of experimentation and innovation was so abstract as to make them abstruse and insignificant for most people. You have always focused on quality, choosing the best wherever it was, without ideological barriers and without preconceptions. You trusted only your taste and instinct - a good choice, as it turned out. You have united all private foundations in a single association. Through your work, you have gained international recognition and visibility, like no one else in this sector has ever done before. You have always given so much space and confidence to emerging young artist as your 10-year presence in our Talent Prize proves. I thank you for all this. And I think everyone who loves contemporary art should do it with me.*

SCOPRI I NOSTRI **ATELIER**  
NEL CUORE DELLA CAPITALE



**FONDAMENTA**  
GALLERY

VIA FRACCAROLI ANGOLO VIA STEFANI  
M MONTI TIBURTINI / ROMA

INFO [basementartstudio4@gmail.com](mailto:basementartstudio4@gmail.com)

**Editor in chief and Publisher**  
Guido Talarico  
(g.talarico@insideart.eu)

**Associate editor**  
Alessandro Caruso  
(a.caruso@insideart.eu)

**Editorial staff**  
Francesco Angelucci  
Fabrizia Carabelli  
Sophie Cnapelynck  
(redazione@insideart.eu)

**Product Manager**  
Elena Pagnotta  
(e.pagnotta@insideart.eu)

**Advertising**  
Filippo Alessandrini

**WE**

WORLDWIDEXCELLENCE

Worldwideexcellence of Media Place Srl  
Head Office Via Della Moscova, 6/8 - 20121  
Milano T+39 02 29060342  
Legal Office Via Antonio Cantore, 5 - 00195  
Roma T+39 06 95583350  
M+39 335 6282317  
filippo@worldwideexcellence.com  
www.worldwideexcellence.com

**Design**  
Intorno Design  
(intornodesign.it)

**Contacts**  
Redazione:  
via Flaminia, 441  
00196 Roma  
Tel. +39.06.8080099  
www.insideart.eu  
(segreteria@insideart.eu)  
Sede legale:  
via Flaminia, 441  
00196 Roma

**Printing**  
Gescom S.p.a., Viterbo

**Distribution**  
Messinter S.p.A.  
Via Campania 12  
20098 San Giuliano Milanese  
N° Verde 800 827 112

**Subscriptions**  
Annual: 20 euro  
Info: abbonamenti@insideart.eu

**Contributors**  
Gaia Badioni, Eleonora Bruni,  
Gianpaolo Cacciottolo, Giordana Capone,  
Cesare Giraldi, Nicola Guerra,  
Enrico Migliaccio, Chiara Pace,  
Claudia Quintieri, Davide Sollaschi,  
Caterina Taurelli Salimbeni

**Contents translation**  
Traduco Srl

Numero chiuso in redazione  
il 9.03.2020

Inside Art,  
Reg. Stampa Trib. Cz n. 152 del 23/03/04,  
è una testata edita da  
Editoriale Inside Art scarl.  
Direttore responsabile e trattamento dati  
Guido Talarico

All right reserved

**Cover**  
Ecoricevitore a conversione ottica  
di Spazio-Tempo, prototype, 2020

# INSIDEART

ANNO 16 #119 TRIMESTRALE MARZO 2020

## ARTISTS

- 06 PRISCILLA PALLANTE Francesco Angelucci  
14 TOMASO DE LUCA Gaia Badioni  
22 ELISA CALDANA Fabrizia Carabelli  
30 ALESSANDRO SCARABELLO Alessandro Caruso  
38 ALBA ZARI Eleonora Bruni

## PORTFOLIO

- 46 MATTEO DE MAYDA Claudia Quintieri

## FOCUS: PASQUINATE

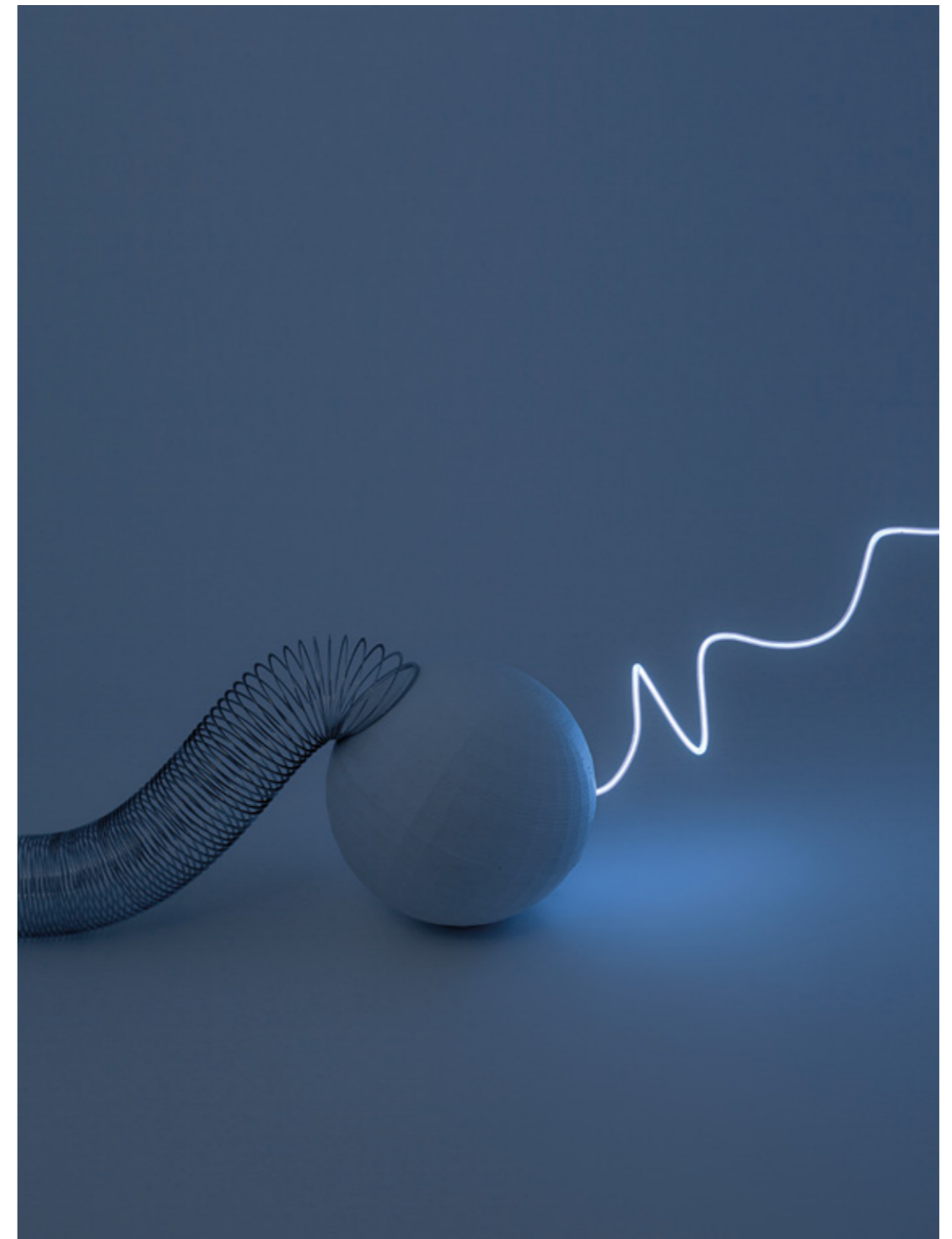
- 58 OF THOSE WALLS THAT DO NOT SEPARATE Gianpaolo Cacciottolo  
68 WE WANT IT ALL Nicola Guerra

## PEOPLE

- 76 SANDRETTO 25 Gianpaolo Cacciottolo  
82 A METROPOLITAN BAROQUE Alessandro Caruso  
88 THREE CENTURIES IN STRONG COLORS Alessandro Caruso  
92 IT'S NOT JUST A SHOT Enrico Migliaccio  
98 COLLECTIBLE DOLLARS Elena Pagnotta

## EVENTS

- 104 REMEMBERING MARCELLO RUMMA Caterina Taurelli Salimbeni  
110 PECCI, BEYOND THE MUSEUM Fabrizia Carabelli  
118 ONE, NO ONE, ONE THOUSAND WOMEN Chiara Pace  
124 IMAGINATION'S RISE TO POWER Davide Sollaschi  
130 UNIFORM INTO THE WORK/OUT OF THE WORK Giordana Capone  
134 IN THE DEEPEST, MOST BRILLIANT BLUE Alessandro Caruso  
138 RESIST THE END Cesare Giraldi



Ecoricevitore a conversione ottica di Spazio-Tempo, prototype, 2020

## COPERTINA

Liberamente ispirato all'esperimento della doppia fenditura di Young, l'Ecoricevitore riuscirebbe a captare l'eco di onde sonore, proveniente da altri Spazio-Tempo, a trascendere la forza di gravità che agisce su questo residuo sonoro (trovandosi in prossimità di un buco nero) e a convertire i dati audio in informazioni luminose, figure d'interferenza o immagini. L'artista, coerentemente con la sua ricerca, ne ha sviluppato una possibile declinazione.

## COVER

*Freely inspired by Young's double slit experiment, the Ecoricevitore would be able to pick up the echo of sound waves coming from from other Space-Time, to transcend the force of gravity acting on this sound residue (being near a black hole) and to convert audio data into bright information, interference figures or pictures. The artist, consistent with his research, has developed a possible declination of it.*

Ciucciù, 2019

# Priscilla Pallante

Analizzare il reale, accumulare dati, manometterli  
per mettere in piedi un altro reale non più vero del vero  
*Analyzing reality, accumulating data, tampering with it  
to set up another reality that is no more truer*

Francesco Angelucci

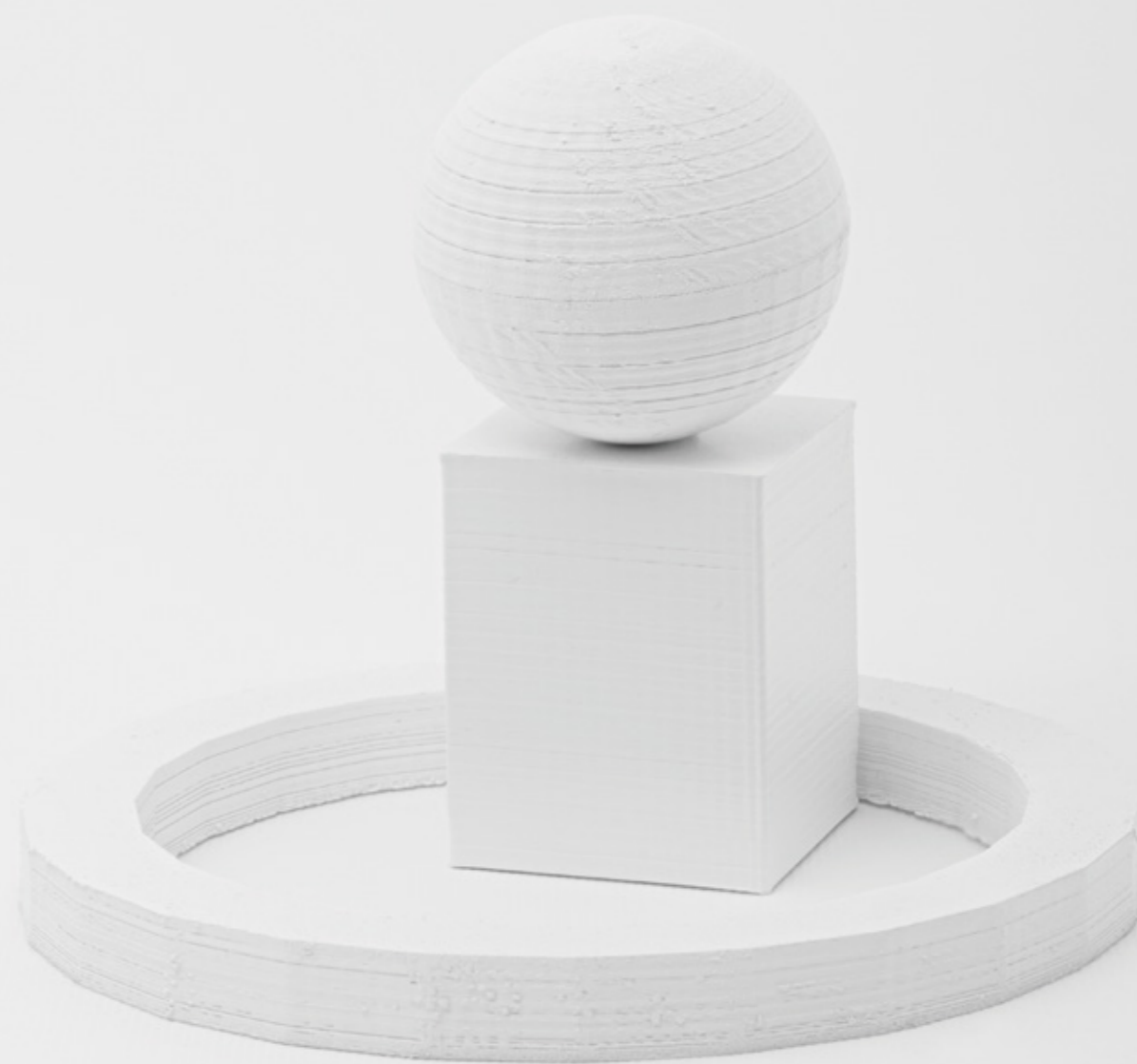




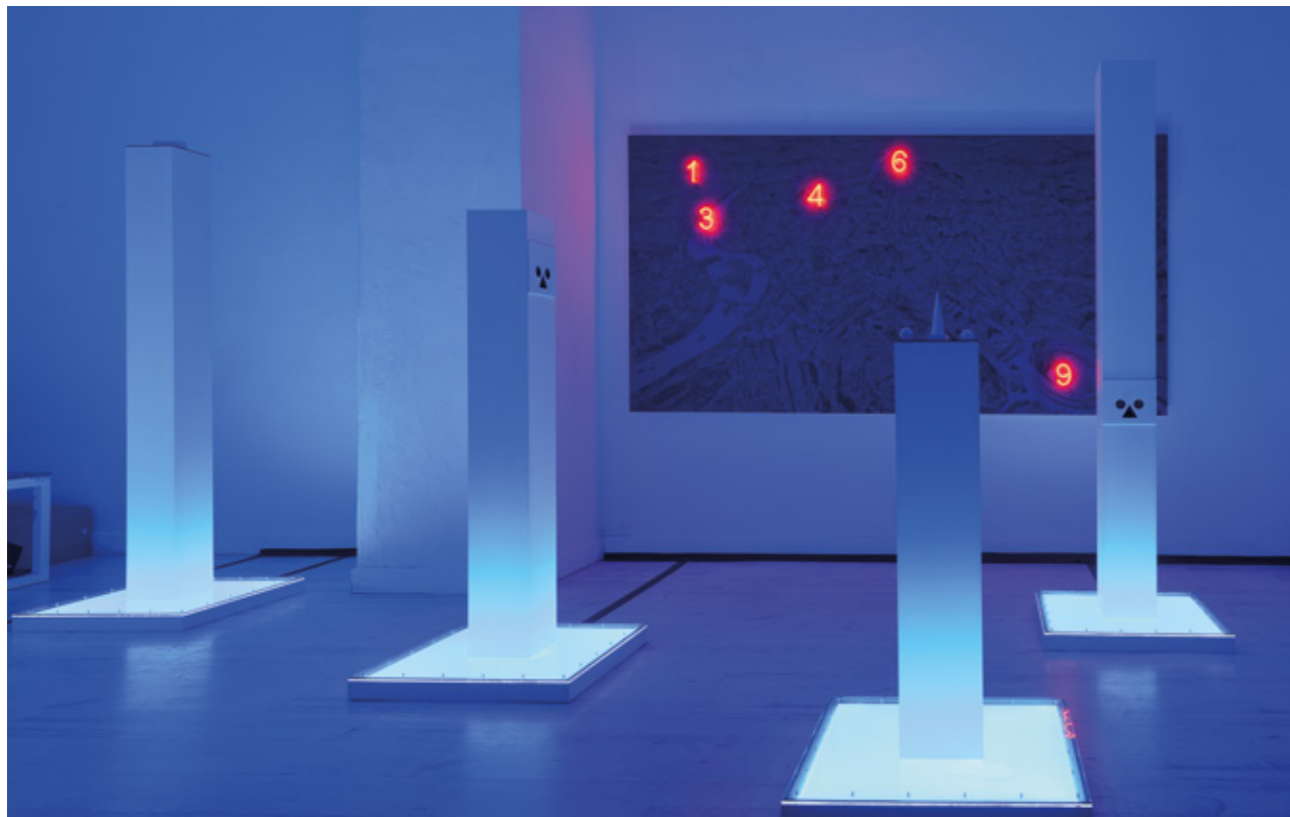
Augmented Rome, San Pietro, stereoscopic vision, 2019

**D**ata l'enorme quantità di dati a nostra disposizione e sistemi di analisi sempre più potenti, l'elaborazione teorica è obsoleta: il mondo è tutto in quel materiale, bisogna solo metterlo assieme e a questo ci pensano le macchine. *La fine della teoria* è il titolo del noto articolo del giornalista Chris Anderson pubblicato su Wired nel giugno del 2008. E più o meno dice questo; proclama anche l'inizio dell'era dei petabyte e definisce un nuovo dio detentore della verità: l'algoritmo. L'esclusione dell'umanità da questo processo rende il tutto più oggettivo, più vero: è il computer che raccoglie, elabora i dati e produce il risultato e il computer non ha sentimenti, non ha pregiudizi; il computer si sa non sbaglia mai. «Per il progetto *Augmented Rome* – dice l'artista Priscilla Pallante – ho seguito per sei mesi un percorso nella città diviso in nove tappe turistiche. Ho camminato con un registratore raccogliendo grandi quantità di dati sonori e grafici grazie a una serie di schizzi realizzati dai monumenti incontrati. Per altri sei mesi ho lavorato su questo grande archivio, selezionandolo, pulendolo. Dai dati grafici – continua l'artista – dopo un intenso lavoro di astrazione, sono emerse le sculture in 3d, monumenti ridotti alla pura forma geometrica. Dall'audio, invece, attraverso la cimatica ho raccolto un grande numero di dati iconografici e per ogni tappa ho selezionato tre immagini rappresentative. L'audio, le sculture e le immagini hanno lo scopo di visualizzare un'altra Roma che dalla raccolta dati di quella che conosciamo ne immagina un'altra». Il metodo scientifico, il *quo facto calculemus* di Leibniz nel quale il mondo poteva essere spiegato con un'equazione, il positivismo e tutta la seconda rivoluzione industriale, trovano un punto di arrivo nella fine della teoria. Il grande esterno si trasforma finalmente in una sequenza di numeri esattamente come lo immaginavano Andy e Larry Wachowski in *Matrix*: numeri che definiscono, cose e persone; dati, tanti

**G**iven the enormous amount of data available to us and ever more powerful analysis systems, theoretical elaboration is obsolete. *The world is all there, you just have to put it together, and this is what the machines do. The end of theory* is the title of a well-known article by the journalist Chris Anderson published on Wired in June 2008, which more or less says this. Moreover, it also predicts the beginning of the petabyte era and defines a new truth-holding god: the algorithm. The exclusion of humanity from this process makes everything more objective, more true. It is computers that collect, process the data, and produce the results, and computers have no feelings, no prejudices; you know computers are never wrong. «For the project *Augmented Rome* – artist Priscilla Pallante says – I followed a journey through the city divided into nine tourist stages for six months. I walked with a tape recorder, collecting large amounts of sound and graphic data through a series of sketches of the monuments I encountered. For another six months I worked on this large archive, selecting it, cleaning it. After intense abstraction work, 3D sculptures emerged from the graphic data, monuments reduced to pure geometric form. From the audio, instead, and through the cymatics I collected a large number of iconographic data and for each stage I selected three representative images. The audio, the sculptures, and the images are intended to show another Rome, a new one imagined through the data collected from the one we know». The scientific method, Leibniz's *quo facto calculemus* in which the world could be explained by an equation, positivism and the entire second industrial revolution, find a point of arrival in the end of theory. The great exterior finally turns into a sequence of numbers exactly as Andy and Larry Wa-



Augmented Rome, San Pietro, stampa 3D, 2018



Augmented Rome, part 2/2, installation view, Cura Pura, Roma 2019

dati, incredibili quantità di dati perfetti per essere analizzati da una macchina. Così pervasiva come teoria da sviluppare nell'essere umano una modalità di pensiero simile a quella di un computer: la così detta mentalità computazionale che «predilige sempre – ci dice James Bridle in *Nuova era oscura* – la risposta più semplice, quella che richiede lo sforzo cognitivo minore. Esige inoltre che esista una sola risposta, solo una, inviolabile, in assoluto». «Lavoro sempre sulla raccolta dati – dice Pallante – fin dai miei primi progetti. *Plastica* per esempio è la reificazione di un diario di sogni che ho tenuto per molto tempo, *Spectrum* trasforma sequenze musicali selezionate in architetture e poi in paesaggi. Il loop anche mi affascina nel suo essere così artificiale: un parte di un brano, un nucleo, riprodotto all'infinito per esempio, oppure una narrazione circolare come spesso è quella dei sogni». Non è la prima volta che creiamo a una macchina in grado di fare meglio, più veloce, più vicino alla verità di quanto farebbe un essere umano. Era il 1839 e parliamo della fotografia. E a voler essere più precisi ancora era il 1844 quando veniva stampato quello che viene ricordato come il primo libro fotografico della storia *The pencil of nature*. Fra le pagine ci sono le fotografie e le parole del suo autore William Henry Fox Talbot. Il volume è a conti fatti un manifesto sull'obiettività della fotografia definita appunto la matita della natura, vera perché non fatta da mano umana. «Nella raccolta dati – spiega Pallante – sono molto precisa ma non mi interessa una riproposta scientifica di quel materiale, non mi interessa la verità. Il risultato è dettato dall'interpretazione di quello

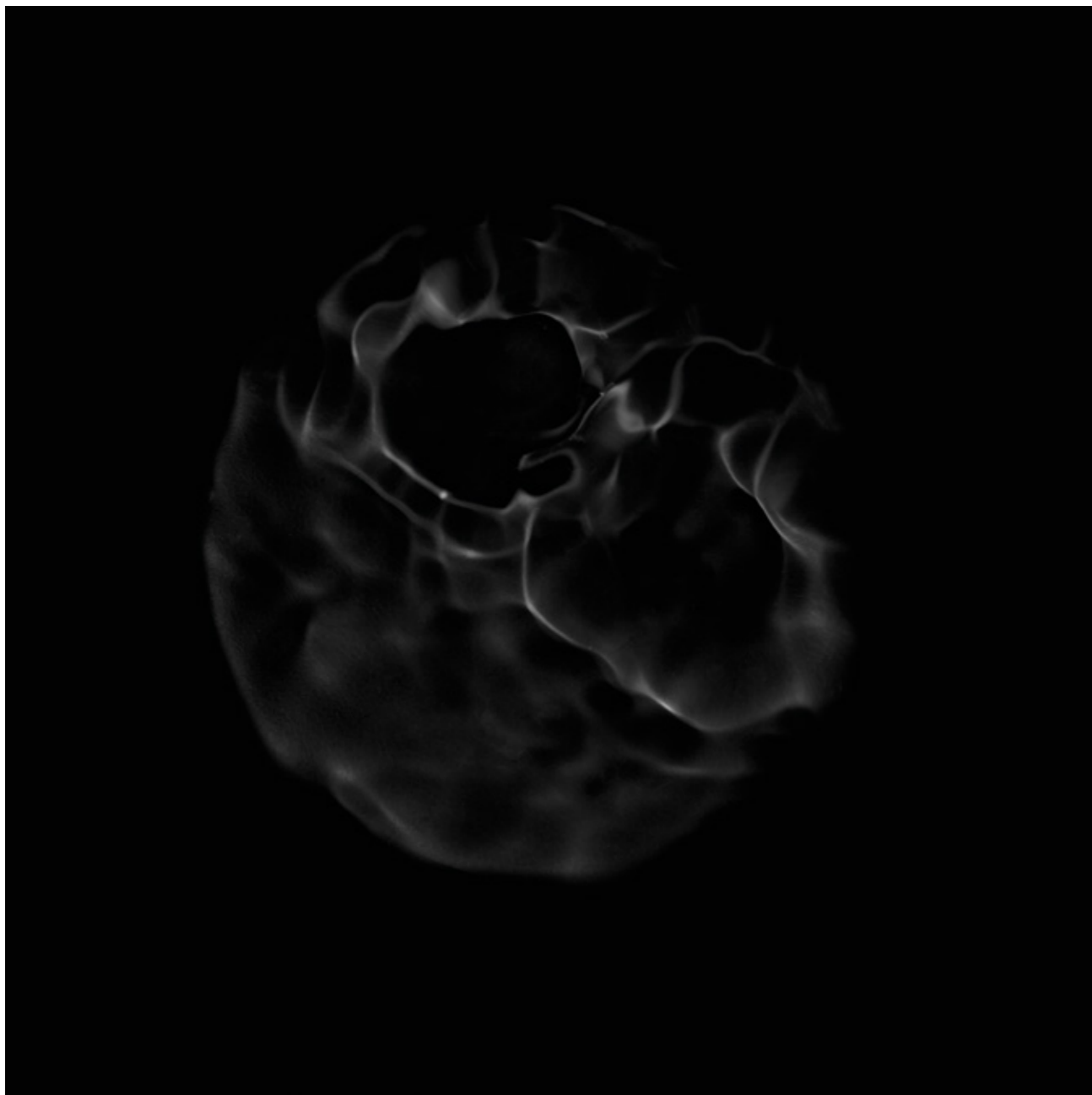
*chowski imagined in Matrix: numbers that define things and people; data, lots of data, incredible amounts of data perfect to be analyzed by a machine. This is so pervasive a theory to develop in humans a way of thinking similar to that of computers: the so-called computational mentality that «always prefers the simplest answer, the one that requires the least cognitive effort» as James Bridle says in New Dark Age. «It also requires that there is only one answer, only one, absolutely inviolable». «I have always been working on data collection – says Pallante – since my very first projects. *Plastica*, for example, is the reification of a dream diary that I have kept for a long time while *Spectrum* transforms selected musical sequences first into architecture and then into landscapes. The loop also fascinates me in its being so artificial: a part of a piece, a nucleus, reproduced indefinitely for example, or a circular narrative as often is that in dreams». It is not the first time that we believe a machine can be better, faster, closer to the truth than a human being. It was 1839 and we are talking of photography. And, to be even more precise, it was 1844 when what is remembered as the first photographic book in history *The pencil of nature* was printed. Among the pages are the photographs and words of its author, William Henry Fox Talbot. The volume is a manifesto on the objectivity of photography defined as 'the pencil of nature', true to its subject because it is not made by human hand. «In data collection – Pallante explains – I am very precise but I am not interested in a scientific discussion on the*



Plastica vol.II, Spectrum\_D3\_#3\_Vavilov, Pasternak, 2017

che vedo e come tutto dovrebbe essere preso con le pinze. Vorrei poter dire di riuscire a escludere ogni soggettività ma non è così, è impossibile prescindere dall'essere umano. Per quanto possa utilizzare strumenti tecnologici e scientifici credo che la macchina non sarà mai oggettiva finché non sarà in grado di costruirsi da sola. E finché la costruirà un uomo manterrà le sue stesse caratteristiche». Entrambi i sistemi, computer e fotografie, devono quindi gran parte della loro filiazione alla verità basandosi sull'estraneità nel processo di produzione dell'essere umano. Più corretto: presunto processo di estraneità. E del resto il computer funziona come è stato programmato, ereditando dal suo programmatore la sua cultura, i suoi pregiudizi, gli stessi dati raccolti sono materiale sporco specchio di una precisa visione del mondo; così come la fotografia ha ereditato dal sistema rappresentativo occidentale il suo modo di presentare la realtà e come esempio basti la prospettiva. In ogni caso c'è molto più umano di quanto si possa pensare in un primo momento. «Parallelo a *Augement Rome* c'è *Ciucciù*. Il lavoro – spiega l'artista – è un'indagine alla ricerca di un mostro della mia infanzia utilizzato dai miei parenti per mandarmi a letto la sera, *Ciucciù* appunto. Come un investigatore ho raccolto più dati possibili con i più disparati strumenti: trappole notturne a infrarossi, fotografie d'archivio familiare, scannerizzazioni prelievi organici e inorganici muovendomi nei luoghi di questa storia. Ho fatto di tutto per dare scientificità a un'indagine che a conti fatti non potrebbe mai essere condotta. Spesso ho manomesso io stessa le prove creando falsi luoghi e

*material; I am not interested in the truth. The result is dictated by the interpretation of what I see and how everything should be taken with a grain of salt. I wish I could say that I can set aside bias but it is not so; it is impossible to ignore the quality of human being. Although I use technological and scientific instruments, I believe that machines will never be objective until it is able to build itself. And as long as a person builds it, it will maintain their same characteristics». Both systems - computers and photography - therefore owe much of their filiation to the truth, based on extraneousness in the production process of the human being. Or better, based on the alleged process of extraneousness. And besides, computers work as they were programmed to, inheriting from their programmer their culture, prejudices. The data collected is dirty material, the mirror of a precise vision of the world, just as photography inherited its way of presenting reality from the western representative system and perspective. In any case, there is much more human touch than you might think at first. «Parallel to *Augmented Rome* is *Ciucciù*. This work is an investigation into a monster from my childhood, used by my relatives to send me to bed in the evening - *Ciucciù* in fact. Just like a P.I., I have collected as much data as possible with the most disparate tools: infrared night traps, family archive photographs, organic and inorganic sampling scans, visiting all places of this story. I did everything to give a scientific feel to an investigation that should never have been conducted. I have often tampered with the*



Augmented Rome, Piazza del Popolo, cymatic image, 2018

paesaggi di quest'improbabile indagine scientifica. Questa mole di materiale è stata poi elaborata da un programma di interpolazione dati che ha prodotto una frequenza audio. Il suono che ne risulta è l'audio reale fra virgolette di questo miseteroso e spaventoso mostro notturno». Quella verità obiettiva, quindi, così ricercata non sarà trovata oggi; e quella diffidenza nei confronti di un mondo a una dimensione, quella resistenza a escludere l'espressione umana, quella capacità di rigirare strumenti per scopi opposti ai quali sono stati progettati, appartiene da sempre all'arte e un esempio ne è Priscilla Pallante.

*evidence myself by creating false places and landscapes for this unlikely scientific investigation. This material was then processed by a data interpolation program that produced an audio frequency. The resulting sound is the 'voice' of this miserable and frightening night monster». That objective truth, so sought after, will not be found today, and that distrust of a one-dimensional world, that resistance to excluding human expression, that ability to turn tools by using them for opposite purposes compared to those for which they were designed has always belonged to art and an example is Priscilla Pallante.*



#### PROGETTI / PROJECTS

Coerente con il suo percorso, Pallante continua la ricerca verso immagini dell'invisibile, lo spazio-tempo è il centro della sue ricerche presenti. «Comincio – dice – ad appassionarmi al funzionamento dello spazio-tempo e a cercare nuove strategie per eludere la forza di gravità che inesorabilmente inghiotte materia all'interno di buchi neri, intrappolandola e non permettendole di uscire. Comincio a immaginare che l'eco di questa materia viaggi, sotto forma di onde sonore, intorno a questo spazio». Sulla stessa scia di *Ciucciù* continua a indagare il rapporto fra dati sonori e grafici, «vorrei approfondire – conferma – il rapporto diretto e consequenziale tra suono e immagini: immagini che generano suono e suono che genera, a sua volta, immagini. Questa continua traduzione porta con sé la perdita di alcuni dati, generando errori e producendo, allo stesso tempo, immagini sempre nuove, che in qualche modo sfuggono al controllo di chi le crea, diventando autonome». Mentre immagina nuovi utilizzi della scansione 3D: «sto riflettendo sulla possibilità di servirmi nuovamente di questa tecnica, riservando all'automatismo della visione uno spazio maggiore».

*Consistent with her path, Priscilla Pallante continues her search for images of the invisible; space-time is the centre of her present research. «I'm starting to become passionate about how space-time works – she says – and to look for new strategies to evade the force of gravity that relentlessly swallows matter inside black holes, trapping it and not allowing it to come out. I am starting to imagine that the echo of this matter travels, in the form of sound waves, around this space». In the same vein as Ciucciù, she continues to investigate the relationship between sound and image. «I would like to deepen the direct and consequential relationship between sound and images: images that generate sound and sound that generates, in turn, images. This continuous translation brings with it the loss of some data, generating errors and at the same time producing always new images, which somehow escape the control of those who create them, becoming autonomous». While imagining new uses of 3D scanning she says, «I am reflecting on the possibility of using this technique again, reserving more space for the automation of vision».*

## PRISCILLA PALLANTE

### 1992

Nasce il 19 aprile a Roma  
*Born in Rome on April 19th*

### 2016

Ottiene il diploma accademico di primo livello in fotografia allo led di Roma e vince la borsa di studio Feta  
*First-level academic diploma in Photography from the IED Institute in Rome; winner of the Feta Scholarship*

### 2017

Prosegue autonomamente la ricerca iniziata all'Accademia e inizia a lavorare con il suono  
*Continues the research started at the Institute on her own, and starts working with sound*

### 2018

Prima personale da Curva pura *Plastica volume II, Spectrum*. Riceve una menzione al premio Marco Bastianelli per il libro d'artista *Spectrum*  
*First solo exhibition Plastica volume II, Spectrum at Curva Pura. She is mentioned at the Marco Bastianelli Award for the artist book Spectrum*

### 2019

Espone nella collettiva al centro Luigi di Sarro *Diversioni*. È protagonista di una doppia personale da Curva pura e Spazio Y a Roma incentrata sul progetto *Augmented Rome*  
*Participates at the collective exhibition Diversioni at the Luigi di Sarro Centre. She is the protagonist of a double solo exhibition at Curva Pura and Spazio Y in Rome, centred on the project Augmented Rome*

[priscillapallante.com](http://priscillapallante.com)

# Tomaso De Luca

Affilare armi (di risulta) per condurre una nuova battaglia, oltre il postmoderno  
*Sharpening weapons to lead a new battle, beyond the postmodern*

Gaia Badioni

**P**arlare con Tomaso De Luca è cosa semplice. La sua voce calda si apre con sincerità all'interlocutore e lascia fluire pensieri e riflessioni profondi che interessano non solo il suo fare ma anche la vita di tutti noi. Uno scambio che lascia aperte molte domande, non tanto sul suo lavoro, che negli anni De Luca ha affinato e direzionato con più chiarezza, ma sul concetto ampio di identità. Un aspetto curioso è che le notizie sull'artista sono poche e non tutte recenti. «Mi sono preso periodi di ritiro spirituale – confessa infatti – per mettere meglio a fuoco la mia ricerca. Dopo essere stato nomade tra Milano e New York per circa due anni, sono tornato in Italia e ho fatto un po' l'esule. Poi, un po' per caso, sono finito a Berlino: doveva essere un luogo transitorio e, proprio perché tale, ha richiesto il minimo investimento emotivo possibile. Alla fine sono rimasto e sto mettendo radici qui». Che stia forse mettendo un po' di ordine? La domanda si riferisce alla mostra *Ein reiner Morgen in Amerika* del 2016, alla galleria Monitor di Roma: «Una riflessione – spiega De Luca – che prendeva spunto dalla risposta a un'intervista

**T**alking to Tomaso De Luca is easy: His warm voice opens up sincerely to the interlocutor and deep thoughts and reflections flow, not just about his work but also life. An exchange that leaves many questions open, not so much about his work, which over the years De Luca has refined and directed with more clarity, but on the broad concept of identity. A curious aspect is that news on the artist are few and not all recent. «I have taken periods off to think – he confesses – to better focus my research. After being a nomad between Milan and New York for about two years, I returned to Italy and played the exile for a while. Then, a little by chance, I ended up in Berlin: it had to be a transitory place and, precisely because of this, it required the minimum emotional investment possible. In the end I stayed and I'm putting down roots here». Maybe he's tying up loose ends a little? The question refers to the 2016 exhibition *Ein reiner Morgen in Amerika* at the Monitor Gallery in Rome. «A reflection – De Luca explains – that was inspired by the answer to an interview ques-

Sturmgegenstände, 2020, courtesy Monitor, Roma, Lisbona, Pereto



di David Foster Wallace, dove l'autore paragona l'epoca postmoderna a una festa di cui si è perso il controllo. Ci si domanda cosa fare: se continuare con il caos o se esser genitori, prendersi la responsabilità dice Wallace. Per me equivale a chiedersi cosa fare dopo una rivoluzione: si prosegue nell'esplosione vitalista, o si tenta di costruire un nuovo ordine? Nella mostra volevo far emergere l'aspetto tagliente della vitalità: le sculture, dichiaratamente prodotte con delle coordinate moderniste erano allo stesso tempo affilate e fragili, come i mobili e le suppellettili smembrati dal caos dionisiaco di Wallace. Le regole dei genitori – aggiunge De Luca – che sembravano inviolabili, sono state fatte a pezzi, ma proprio per questo sono diventate oggetti contundenti, armi di risulta con cui condurre una nuova battaglia. Non so se l'ordine sia stato fatto, ma ho capito, a distanza di anni, che cosa voglio dire in maniera più chiara o di cosa armarmi». Gli strumenti che De Luca maneggia spaziano liberamente tra diverse discipline e scienze. «Rimango – ammette – ancorato al Modernismo inteso come momento rivoluzionario e a un'idea dell'arte che apre a un impegno condiviso. Sono tornato a comprendere che il centro del mio agire è l'antigravità. Ho sempre lavorato o sul peso degli oggetti o sulla sua assenza; su un movimento zoppicante che favorisce il passaggio da una dimensione statica dell'esistenza a una più dinamica, con momenti di levitazione. Uno dei tanti aspetti che più mi affascinano del Modernismo è quello delle istruzioni utili per la realizzazione di un oggetto, l'idea che lo puoi fare anche tu. Col mio lavoro vorrei creare delle istruzioni antigravitazionali e vedere che non vengono rispettate. Davanti a un ostacolo, o a una censura, in realtà è lì che si sviluppa un linguaggio potente, costretto a stare dentro dei canoni, corrodendoli e piegandoli allo stesso tempo». Il processo di scardinamento del dato certo è tutta una questione di metodo. «Il mio approccio alle cose – dice l'artista – è ripetitivo, anche se si diversifica a seconda del linguaggio che uso. Inizialmente c'è una lunga parte di studio, poi si attiva la pratica, soprattutto quando trovo un'immagine che può essere considerata come catalizzatrice di due polarità. Mi definisco uno scultore perché lavoro, anche nel disegno o nelle altre discipline, con le idee di spazio, di statica, di equilibrio, di peso, che fanno tutte parte dell'«hard-disk» di un oggetto. Sono legato a

tion by David Foster Wallace, where the author compares the postmodern era to a party whose control has been lost. One wonders what to do: whether to continue with the chaos or whether to be parents, take responsibility, says Wallace. For me it is the same as asking yourself what to do after a revolution: do you continue with the vital explosion or do you try to build a new order? In the exhibition I wanted to bring out the cutting aspect of vitality: the sculptures, created with a modernist feel, were at the same time sharp and fragile, like the furniture and furnishings dismembered by Wallace's Dionysian chaos. Parents' rules – says De Luca – which seemed inviolable, were torn to pieces, but precisely for this reason they became blunt objects, resulting weapons with which to take on a new battle. I don't know if a new order was made, but after years I have understood what I want to say more clearly or what to arm myself with». The tools that Tomaso handles range freely among different disciplines and sciences. «I remain anchored to Modernism – he admits – a type of Modernism meant as a revolutionary moment, and to an idea of art that opens up to a shared commitment. I once more understand that the centre of my action is antigravity. I have always worked either on the weight of the objects or on its absence, on a limping movement that favors the transition from a static dimension of existence to a more dynamic one, with moments of levitation. One of the many aspects that most fascinate me about Modernism is that of the useful instructions to create an object, the idea that you can do it too. Through my work, I would like to create anti-gravity instructions and see that they are not respected. It is in front of an obstacle, or censorship, that a powerful language develops, forced to stay within the canons, to corrode them and bend them at the same time». The process of upending certainties is all a question of method. «My approach to things – says the artist – is repetitive, even if it differs according to the language I use. Initially there is a long part of studying, then we start with practice, especially when I find an image that can be considered a catalyst of two polarities. I call myself a sculptor because I work, even when drawing or using other techniques, with the ideas of space, statics, balance, weight, which are all part



Cokehead, 2017, courtesy Monitor, Roma, Lisbona, Pereto



Ein Reiner Morgen in Amerika, 2016, installation view Monitor, Roma, courtesy Monitor, Roma, Lisbona, Pereto

una tradizione sottile della scultura, che guarda alla trasformazione dei materiali semplici in forme complesse, come memento della capacità poetica di ognuno di riscrivere il reale». A ciò si affianca, in De Luca, un'intensa pratica seriale, adesso vissuta con nuove consapevolezze come la bellezza del fare, lo spirito della dedica e del dono, la transitorietà degli oggetti. «Non penso di aver trovato le risposte a tutto, ma sono cambiate le domande. A un certo punto avviene la scoperta di qual è la tua voce. È una questione di ritrovamento, di individuazione di un'identità. Come nel teatro: l'attore impara il copione talmente bene che quando la parte di memorizzazione è finita ha la possibilità di cominciare a recitare davvero, convogliando delle cose che sono specificamente sue all'interno di un'identità che non gli appartiene. L'attore non è mai considerato come la persona fisica, è sempre qualcun altro. Per me è interessante una posizione dell'artista che sia simile a quella dell'attore. Credo che il lavoro vero di un artista inizi quando riesce a esondare dal «sestessimo» per entrare in una dimensione quasi banale, generica. Come fosse una macchina. È una bella coesistenza di piani». Equilibrio e coesistenza, dunque, come nelle sue sculture: «improvvisamente i pezzi disgregati stanno in piedi e, in loro, il ciclo si conclude. Anche nella caduta, le cose trovano un loro equilibrio precario: è ciò che le rende vitali».

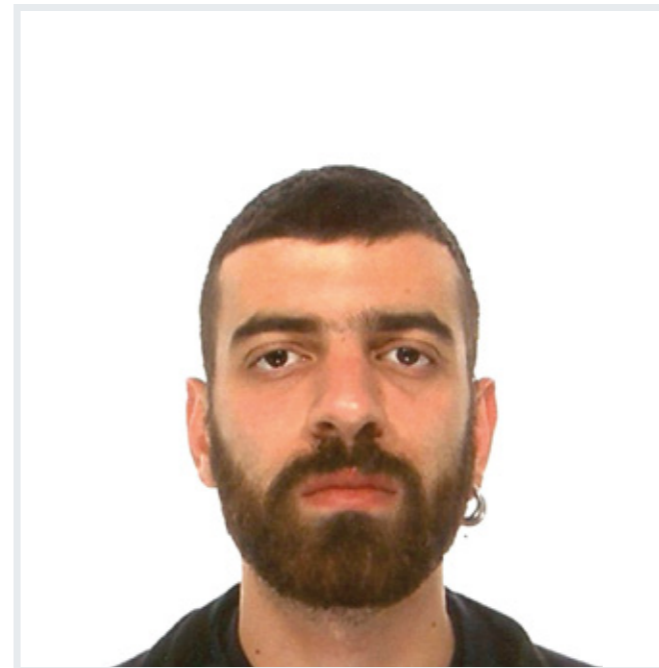
*of an object's 'hard-disk'. I am tied to the subtle tradition of sculpture, which looks at the transformation of simple materials into complex forms, as a memento of the poetic ability everyone has to rewrite reality». Alongside this runs an intense serial practice, now experienced with new awareness such as the beauty of doing, the spirit of dedication and gift, the transience of objects. «I don't think I have found the answers to everything, but the questions have changed. At some point you discover of what your voice is. It is a matter of finding, of identifying your identity. It's just like in theater: an actor learns the script so well that when the memorization part is over they can really start acting, conveying things that are specifically theirs within an identity that does not belong to them. Actors are never considered natural people; they are always someone else. For me it is interesting to think of artists as similar to actors. I believe that the true work of an artist begins when they manage to go past themselves into an almost trivial, generic dimension. As if they were a car. It's a nice coexistence of plans». Balance and coexistence, therefore, as in his sculptures: «suddenly the broken up pieces stand and, in them, the cycle ends. Even when falling, things find their precarious balance. It is what makes them vital».*



Olakhun, 2017, courtesy Monitor, Roma, Lisbona, Pereto



Figure with no name on a chair with a name, 2016, courtesy Monitor, Roma, Lisbona, Pereto



## TOMASO DE LUCA

### PROGETTI / PROJECTS

Tomaso De Luca a gennaio è stato tra i protagonisti del progetto *Un anno lungo un giorno #3* a cura di Pier Luigi Tazzi nel Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato: capitolo finale di una residenza condotta dallo stesso Tazzi e da Francesco Urbano Ragazzi nell'ambito di *Cantiere Toscana*, che ha visto l'artista come tutor del workshop *Maison Buckaroo*. Il lavoro presentato da Tomaso, *Sturmgegenstände* (oggetti d'assalto), è uno slideshow di circa 50 immagini di dettagli di sedie di design e di armi da fuoco. Le immagini, recuperate da due cataloghi di settore, aprono una riflessione sul potere degli oggetti, producendo un'inquietante tensione tra domestico e western, tecnica e fetish.

*In January Tomaso De Luca was among the protagonists of the project Un anno lungo un giorno # 3 (A day-long year # 3) curated by Pier Luigi Tazzi in the Centre for Contemporary Art Luigi Pecci in Prato, final part of a residency conducted by Tazzi himself and by Francesco Urbano Ragazzi in the context of Cantiere Toscana, which saw the artist as tutor during the Maison Buckaroo workshop. The work presented by Tomaso, Sturmgegenstände (assault objects), is a slideshow of about 50 images of details of design chairs and firearms. The images, recovered from two sector catalogs, open up a reflection on the power of objects, producing a restless tension between domestic and western ideas, technique and fetish.*

### 1988

Nasce il 16 gennaio a Verona  
*Born in Verona on January 16th*

### 2010

Partecipa alla residenza *6 Artista* al Pastificio Cerere; realizza la sua prima personale: *The Sleepers/100 teste per un cacciatore*, a cura di Marcello Smarrelli, al Macro  
*Participates to the residency 6 Artista at Pastificio Cerere; has his first solo exhibit The Sleepers/100 teste per un cacciatore, curated by Marcello Smarrelli, at Macro*

### 2013

Partecipa come finalista al IX Premio Furla esponendo all'interno della collettiva allestita negli spazi dell'Ospedale degli Innocenti di Bologna  
*Participates in the finals of the 9th Furla Award, displaying his work in the collective exhibition organized at the Ospedali degli Innocenti in Bologna*

### 2017

È Italian Fellow dell'American Academy in Rome all'interno della mostra *Now Here Is Nowhere: Six Artists From the American Academy in Rome* all'Italian Cultural Institute di New York  
*Is an Italian Fellow of the American Academy in Rome included in the exhibition Now Here Is Nowhere: Six Artists From the American Academy in Rome at the Italian Cultural Institute in New York*

### 2020

È tra i finalisti del Premio Maxxi Bulgari  
*Is in the finals of the Maxxi Bulgari Award*

Shutterstreet, Installation Palazzo Carignano, Turin, 2019, photo Elisa Caldana Studio



Elisa Caldana

Micro-narrazioni per raccontare il fallimento del capitalismo  
*Micro-narratives to tell the failure of capitalism*

Fabrizia Carabelli



Hachijojima, project Times of Crisis, 2018-ongoing, photo Elisa Caldana &amp; Aki Nagasaka

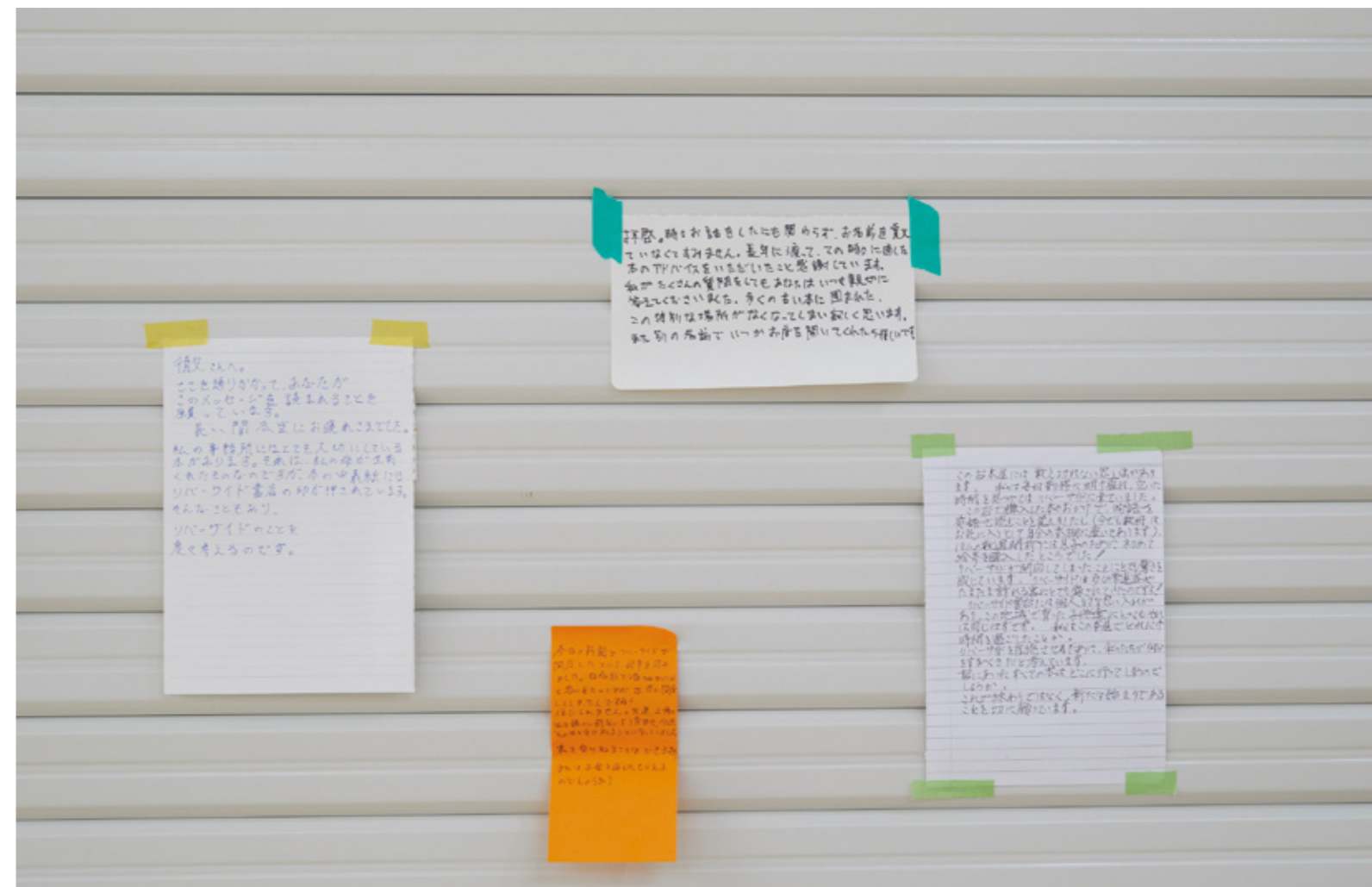
Un corridoio claustrofobico di serrande abbassate indica la chiusura delle piccole attività commerciali. Siamo in Giappone, dove molti negozi soccombono, schiacciati dal peso delle multinazionali che nell'ultimo ventennio hanno monopolizzato il mercato. Elisa Caldana, artista classe 1986, ha presentato per la prima volta a Palazzo Carignano *Shutterstreet*, opera prodotta da Fondazione Sandretto Re Rebaudengo nell'ambito del progetto *Circular Economy & Art*: un'installazione che si concentra proprio sugli stravolgimenti sociali ed economici che hanno colpito al cuore le realtà più deboli, non solo in Giappone, ma anche davanti ai nostri occhi. «*Shutterstreet* – spiega l'artista – ha origine dalla parola Giapponese シャッター通り, un neologismo che sta a indicare una strada commerciale composta da serrande chiuse. Nell'installazione queste si pongono come presenze scultoree, fantasmi architettonici, rovine del capitalismo. Una sorta di anti-monumenti che, nel cortile di Palazzo Carignano, impongono un evidente contrasto tra la sfarzosità del barocco e la miseria contemporanea». Ansia, angoscia, fallimento sono i sentimenti che trasmette questo braccio della morte dei piccoli commerci, andando a simboleggiare lo sgretolamento non solo di un sistema produttivo ma anche ideologico-culturale. «*Shutterstreet* è una strada virtuale, nel senso che restituisce l'idea generale di un certo tipo di strada che viene assorbita e ricontestualizzata di volta in volta nel luogo in cui è ricreata. Così attiva un legame con fenomeni simili che si reiterano a livello globale. Quello che accomuna questi fenomeni è una relazione diretta con la crisi di un ciclo economico

A claustrophobic corridor with lowered shutters indicates the closure of small businesses. We are in Japan, where many shops succumb, crushed by the weight of the multinationals that have cornered the market in the last two decades. The artist Elisa Caldana, born in 1986, presented *Shutterstreet* for the first time at Palazzo Carignano, a work produced by Fondazione Sandretto Re Rebaudengo as part of the *Circular Economy & Art* project. The installation focuses right on the social and economic upheavals that have affected the weaker elements, not only in Japan, but also before our eyes. «*Shutterstreet* – the artist explains – originates from the Japanese word シャッター通り, a neologism that indicates a shopping street with lowered shutters. As part of the installation they stand as sculptural presences, architectural ghosts, ruins of capitalism. A sort of anti-monuments which, placed in the courtyard of Palazzo Carignano, demonstrate the clear contrast between the sumptuousness of the Baroque and contemporary misery». This death row of small businesses transmits a feeling of anxiety, anguish, failure, and symbolizes the crumbling not only of the production system but also of an ideological-cultural one. «*Shutterstreet* is a virtual road, in the sense that it embodies the general idea of a type of road that is absorbed and re-contextualized from time to time in the place where it is recreated. Thus it activates a link with similar phenomena that are globally repeated. What these phenomena have in common is a direct relationship to the crisis of an economic cycle, and to its inner process



Shutterstreet, installation view Palazzo Carignano, Turin, 2019, photo Elisa Caldana Studio

Shutterstreet (Tokyo), detail, 2019, photo Takahashi Kenji, courtesy Tokyo Arts and Space





In Another Country, installation view of the exhibition at Sandretto Re Rebaudengo Foundation, Turin, 2016

e con i suoi processi intrinseci di distruzione creativa. Mi interessa esplorare le dinamiche di questo paradosso». Il lavoro dell'artista si concentra sui temi socio-politici ed economici che affliggono la nostra contemporaneità. Un particolare sguardo sulla realtà che è diventato per molti giovani artisti e istituzioni un tema cardine della loro riflessione artistica. Prendiamo ad esempio la Biennale di qualche anno fa, curata da Okwi Enwezor, che invitava artisti a riflettere, attraverso Marx, sul concetto di capitale. Oppure, basta rivolgersi agli artisti italiani delle generazioni nate tra gli anni '80 e '90, come Elena Mazzi, Paolo Ciregia, The Cool Couple, Giuseppe De Mattia, che nell'economia trovano terreno fertile per la loro produzione artistica, pur con approcci personali e distinti. Così Elisa Caldana, che, con *Times of Crisis*, realizzato in collaborazione con l'artista giapponese Aki Nagasaka, ad esempio, cerca di capire meglio l'identità di un paese rispetto al suo modo di vedere l'idea di crisi e il suo superamento: «Mi interessa – spiega – il potere trasformativo della crisi, visto da un lato come opportunità e nel suo lato più inquietante, di distruzione di mondi». Una crisi, che per Caldana è fatta di volti e storie che evocano racconti di fatti realmente accaduti e situazioni ipotetiche. Come *In Another Country* una performance che avviene all'insaputa del pubblico e che ripropone un incontro inaspettato con un imprenditore senz'altro che parla da solo e racconta dettagli intimi sulla sua vita. «L'elemento narrativo inteso come storia orale o scritta ha un ruolo molto importante

*of creative destruction. I am interested in exploring the dynamics of this paradox». The artist's work focuses on the socio-economic and political issues that afflict our contemporary world. A particular gaze over reality that has become a central theme of their artistic reflection for many young artists and institutions. Take for example the Venice Biennial Exhibition of a few years ago, curated by Okwi Enwezor, which invited artists to reflect on the concept of capital, through Marx. Or, simply, look at the Italian artists born between the 1980s and the 1990s, such as Elena Mazzi, Paolo Ciregia, The Cool Couple, Giuseppe De Mattia, who find in the economy a breeding ground for their artistic production, even with personal and distinct approaches. So is Elisa Caldana who, for example, in her work Times of Crisis, realized in collaboration with the Japanese artist Aki Nagasaka, she tries to understand better the identity of a country compared to its way of seeing the idea of crisis and its overcoming. «I am interested – she explains – in the transformative power of the crisis, both as an opportunity and, in its most disturbing side, as a way of destroying worlds». A crisis which, for Caldana, is made up of faces and stories evoking tales from real events and hypothetical situations. As in In Another Country a performance that takes place without the knowledge of the public and that features the unexpected encounter with a homeless businessman who talks to himself and tells intimate details of his life. «The narrative element*



Elisa Caldana and Diego Tonus, exhibition view Topography of Terror (19.12.2016), 2017, photo Guadagnini, courtesy ar/ge kunst, Bolzano

nella mia pratica». Nel caso specifico di *In Another Country*, la storia ha il potere di elaborare un trauma personale mentre in *Topography of Terror* (19.12.2016), il primo film di un ciclo di lavori sviluppato insieme a Diego Tonus, la scrittura serve come mezzo per intrecciare narrazioni complesse, nate sulla base di interviste fatte a giornalisti della BBC e Reuters durante una residenza internazionale di un anno a Londra, agli studi di Acme. «La scrittura – spiega l'artista – qui assume il ruolo chiave di esplorare, attraverso il linguaggio, il potere delle immagini di perpetuare il terrore nell'immaginario collettivo. Attraverso il linguaggio posso rendere visibile un processo di pensiero, evocare immagini, oppure dare materialità a cose che non esistono. Soprattutto, me ne servo come strumento per analizzare tematiche complesse, per dare profondità e multidimensionalità a paradossi e contraddizioni». Da questa ossessione di raccogliere storie nasce anche la serie in divenire degli *Oggetti non relazionali*, iniziata nel 2010, che consiste in una serie di racconti personali che l'artista ha raccolto da fonti non ufficiali e per sentito dire, che si celano dietro a interventi pubblici apparentemente innocui, che invece alludono a un clima contemporaneo di crescente ostilità politica. «Vedo questo progetto – spiega l'artista – come un archivio in divenire di storie politiche nascoste all'interno del tessuto urbano, che rivelano pattern di esclusione sociale, appropriazione culturale, e forme di violenza mascherata da altro». L'aspetto conflittuale è ad esempio al centro del primo frammento della serie

*intended as oral or written history has a very important role in my practice». In the specific case of In Another Country, history has the power to process a personal trauma. In Topography of Terror (19.12.2016), the first movie of a series of work developed together with Diego Tonus, writing serves as a means to intertwining complex narratives, created out of interviews with BBC and Reuters journalists during a one-year international residence in London, at Acme Studios. «Writing – the artist explains – here plays a crucial role in exploring, through language, the power of images to perpetuate terror in the collective imagination. Through language I can make a thinking process visible, evoke images, or give materiality to things that do not exist. But I mainly use language as an instrument to analyze complex issues, to give depth and multidimensionality to paradoxes and contradictions». From this obsession of gathering stories was born the ongoing series Oggetti non relazionali. It began in 2010 and consists on a number of personal stories - collected by the artist from unofficial sources and from hearsy - hidden behind apparently harmless public interventions, which instead allude to a climate of growing contemporary political hostility. «I see this project – the artist explains – as an ongoing archive of political stories hidden within the urban fabric, which reveal patterns of social exclusion, cultural appropriation and forms of violence masquerading as other». The conflicting aspect is for example the first fragment of the*

che si intitola *Piazza Tirana* e si riferisce a una panchina, elemento urbano ma anche simbolo di interazione all'interno di una città, diventata in questo caso inaccessibile a seguito di un intervento compiuto da alcuni cittadini anonimi, che l'hanno coperta con una struttura di acciaio per evitare che un altro gruppo di individui poco graditi dai cittadini, prevalentemente immigrati, si sedessero sulla panchina per parlare. «La serie – conclude Caldana – analizza, attraverso la scrittura e l'installazione, gli spazi liminari che emergono quando l'idea di relazione e il bisogno di creare uno spazio collettivo si scontrano con questioni di integrazione e coesistenza sociale. Mi interessa raccogliere queste storie, e raccontarle evidenziandone la parte conflittuale. La serie degli *Oggetti non relazionali* continuerà nel tempo. Il prossimo capitolo consisterà nel ricreare le copie di questi interventi, un fosso, una barriera, una panchina coperta, delle aiuole senza fiori, una fontana senza testa, tra i tanti, sotto forma di installazioni in scala 1/1 e unirli insieme in un unico spazio, decontestualizzati dal loro luogo originario, al fine di osservarli per quello che sono».

*series titled Piazza Tirana and refers to a bench, an urban element but also a symbol of interaction within a city. In this case the bench has become inaccessible following an intervention accomplished by a group of anonymous citizens, which covered it with a steel structure to prevent that another group of individuals unwelcomed by the citizens, mostly immigrants, from sitting on the bench to speak. «The series – Caldana concluded – through writing and installation analyses the liminal spaces that emerge when the idea of relationship and the need to create a public space collide with integration issues and social coexistence. I am interested in collecting and telling these stories, by highlighting the conflictual part. The series Oggetti non relazionali (Non-relational Objects) will continue over time. The next chapter will consist in recreating copies of these interventions such as a ditch, a roadblock, a covered bench, some flowerbeds without flowers, a fountain without a head, in a 1:1 scale and in putting them together in a single space, de-contextualized from their original place, in order to observe them for what they are».*

Southern North, Northern South, 2018,  
production drawing from Non-relational objects series



The Headless Fountain, from Non-relational objects series,  
2018, installation view at MAMbo Museum, Bologna



## ELISA CALDANA

**1986**

Nasce il 4 marzo a Pordenone  
Born in Pordenone on March 4th

**2013**

Consegue il diploma di *Meisterschülerin* in Fine Arts alla *Städelschule* di Francoforte (classe di Simon Starling), dopo essersi laureata in Progettazione e Produzione di Arti Visive all'Università IUAV di Venezia. She graduated as *Meisterschülerin* in Fine Arts at the *Städelschule in Frankfurt* (Simon Starling's class), after having graduated in Design and Production of Visual Arts at the IUAV University of Venice

**2018**

Esponde la serie *Oggetti non relazionali* in *That's IT! Sull'ultima generazione di artisti in Italia e a un metro e ottanta dal confine* al MAMbo Museo d'Arte Moderna di Bologna, e inizia a produrre l'installazione *Shutterstreet*. She exhibits the series *Oggetti non relazionali (Non-relational Objects)* in *That's IT! Sull'ultima generazione di artisti in Italia e a un metro e ottanta dal confine* (On the last generations of artists in Italy and at 180 cm from the border) at the MAMbo Museum of Modern Art in Bologna and she starts producing the installation *Shutterstreet*

**2019**

È vincitrice della settima edizione dell'Italian Council; nello stesso anno, insieme ad Aki Nagasaka, è vincitrice dell'edizione 2020/2021 del Programma di Residenze ROSE. She is the winner of the seventh edition of the Italian Council. In the same year, together with Aki Nagasaka, she won the 2020/2021 edition of the ROSE Residency Program

**2020**

È in residenza alla Jan Van Eyck Academie (Maastricht), dopo le residenze internazionali a TOKAS e Acme Studios. She is artist-in-residence at the Jan Van Eyck Academie in Maastricht, after the international residencies in TOKAS and Acme Studios.

### PROGETTI / PROJECTS

Elisa Caldana sta lavorando a *Never Again*, progetto vincitore della settima edizione dell'Italian Council, il programma di promozione internazionale della Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo. Promosso da AGI Verona Associazione Culturale, *Never Again*, pensato come parte del ciclo *Topography of Terror* concepito in dialogo con l'artista Diego Tonus, sarà esposto a ROZENSTRAAT Amsterdam e sarà presentato allo Zilkha Auditorium della Whitechapel Gallery a Londra nel 2020. Per l'occasione, una nuova pubblicazione sarà realizzata con Mousse Publishing e l'opera entrerà nella collezione permanente del Maxxi di Roma.

*Elisa Caldana is currently working on the project Never Again, winner of the 7th edition of the Italian Council, program of the Directorate-General for Contemporary Creativity – Italian Ministry for Cultural Heritage and Activities and Tourism to promote Contemporary Italian art in the world. Promoted by AGI Verona Associazione Culturale, Never Again by Elisa Caldana is a new project conceived as part of the cycle Topography of Terror initiated in dialogue with the artist Diego Tonus. Never Again will be exhibited at ROZENSTRAAT Amsterdam and will be presented in the Zilkha Auditorium at the Whitechapel Gallery in London (2020). For the occasion a new publication will be realized with Mousse Publishing and the artwork will enter the permanent collection of the Maxxi (Rome).*

# Alessandro Scarabello

Un inno alla pittura, quella pura, quella vera  
*A hymn to painting, the purest, most real one*

Alessandro Caruso

In molti lo avevano notato già quando era uscito dall'Accademia di Belle Arti di Roma, dove aveva ulteriormente affinato una tecnica che già si era rivelata promettente da bambino, quando invece di giocare con i soldatini si diletta con la tavolozza. Alessandro Scarabello oggi è considerato uno dei più interessanti pittori in circolazione, uno di quelli a cui una galleria navigata come la romana The Gallery Apart si è sentita di dedicare un titolo come *I still paint* per l'ultima mostra, terminata a fine febbraio. Un titolo spavaldo, che suona come una sfida, una provocazione, legittimata tuttavia dal talento puro. Dietro a questo titolo, in fondo, c'è un'intera storia. La storia di un ragazzo romano, cresciuto a Roma, ma poi trasferitosi, nel 2016, a Bruxelles. E dopo questo trasferimento sono riaffiorati nella sua anima e nel suo intelletto i simboli di una lontananza dalla sua culla culturale, sotto forma di richiamo alla classicità. E qui si è forgiata la sua cifra stilistica, molto riconoscibile nelle sue opere proprio per le innumerevoli citazioni alla tradizione. «Sono nato e cresciuto nella Capitale – spiega l'artista – una città in

Many had already noticed him when he left the Academy of Fine Arts in Rome, where he had further refined a technique that had already proved promising as a child, when instead of playing with toy soldiers he had fun with colours. Alessandro Scarabello is today considered one of the most interesting painters around, one of those to whom a famous gallery such as the The Gallery Apart in Rome felt it could dedicate a title such as *I still paint* for his last exhibition, which ended at the end of February. A bold title that sounds like a challenge, a provocation, but nevertheless legitimized by pure talent. Behind this title, after all, there is a whole story, the story of a Roman boy who grew up in Rome but then moved to Brussels in 2016. And after this move, the distance from his home surfaced in his soul in the form of a call to classicism. And it is here his style developed, very recognizable in his works precisely for the many links to tradition. «I was born and raised in the capital – the artist explains – a city where you are almost led to ignore what is



Siparietto delle muse, 2019, courtesy The Gallery Apart



Phoenix, 2018, courtesy The Gallery Apart

cui sei quasi indotto a ignorare ciò che hai intorno, poi però questa eredità ti raggiunge a un certo punto della vita. Per me è stato un pretesto per radicalizzare il mio approccio alla pittura e al colore. Dal mio punto di vista non è una presa di posizione ma qualcosa che trovo tra le mani e che utilizzo perché la sento mia. Così come tanti riferimenti alla tradizione folkloristica, alla maschera, alla cultura barocca e alle sottoculture. Alla fine, come in tutte le opere, questa commistione si miscela creando un perfetto equilibrio, ma ogni riferimento emerge in qualche dettaglio». L'opera di Scarabello è una di quelle già dotate di una certa riconoscibilità, soprattutto grazie ad alcune caratteristiche che ricorrono nei suoi quadri. Innanzitutto l'approccio al colore, che nell'ultimo periodo si è stabilizzato su tonalità più basse, con pennellate molto libere, che danno l'effetto di una pittura molto gestuale. Una sintesi a cui è arrivato dopo fasi altalenanti, che lo hanno visto passare da colori più acidi all'acrilico, fino a colori molto ariosi: «Poi però ho sviluppato una sorta di controtendenza, quando una cosa diventa cliché sono

*around you, but then this legacy reaches you at some point in life. For me it was an excuse to radicalize my approach to painting and colour. From my point of view, this is not a stance but something that I find in my hands and that I use because I feel it is mine; the same is for the many references to folklore, to masks, to Baroque culture, and to subcultures. In the end, as with all works of art, this mixture blends into a perfect balance, but every reference emerges in some detail». Scarabello's work is one of those already endowed with a certain recognisability, above all thanks to some features that recur in his paintings. First of all, the approach to colour, which in the last period has turned to darker shades, with very free brush strokes which give the effect of a very gestural painting. A synthesis to which he arrived after fluctuating phases, which saw him go from more acidic colors to acrylic, all the way to very airy colors. «But then I developed a sort of countertrend: when something becomes cliché I am led to do the opposite». From colour to shapes, with which Scarabello developed*



Phoenix, 2018, courtesy The Gallery Apart

indotto a fare il contrario». Dal colore, alla forma, con la quale Scarabello ha sviluppato un rapporto che ricorda molto i Macchiaioli di metà Ottocento, un movimento da lui studiato con molta curiosità. Con la sua tecnica riesce a tenere l'immagine in un perfetto punto di ambivalenza, a generare uno stato di incomprendimento, si riconosce cos'è ma non si sa cosa sia. L'obiettivo resta quello di far capire la forma per come è all'origine e non per come si presenta, per questo cerca di destrutturarla: «È importante – spiega – che l'opera sia sfuggente, che ti permetta di fare uno scatto interpretativo e che sviluppi un po' di riflesso». Del resto i suoi lavori richiedono uno sforzo mentale per essere letti, suggerendo un profilo vagamente onirico. «La gradevolezza visiva non mi interessa – dice – piego la pittura anche a una resa antiestetica, purché dia la sensazione di arrivare a un soggetto, da dentro». Soggetti e oggetti indefiniti, oppure scene frutto dell'immaginazione, o di un sogno, a volte, invece, voli pindarici che partono dall'osservazione di uno strumento usato nella quotidianità, questo è quello che innesca la pittura di Scarabello e

*a relationship that is very reminiscent of the Macchiaioli of the mid-19th century, a movement he studied with great curiosity. With his technique he manages to keep the image in a perfect point of ambivalence, to generate a state of misunderstanding: the viewer can recognize but can't know what it truly is. The goal remains to make the viewer see shapes as they are at their very core and not as they appear, and to do this he tries to deconstruct it. «It is important – he explains – for the piece to be elusive as it allows you to interpret it, to give you time to reflect». After all, his pieces require a mental effort to be read, suggesting a vaguely dreamlike profile. «I am not interested in visual agreeability – he says – I also give painting an anti-aesthetic rendering as long as it gives the impression of reaching a subject, from within». Indefinite subjects and objects, or imaginary scenes, or dreams, flights of fancy that start from the observation of a tool used in everyday life: this is what triggers Scarabello's painting and which then ends up becoming the protagonist of the piece. The origin of all this lies in*



Opera Rubra (tripthyc), 2019, courtesy The Gallery Apart

che poi finisce per diventare protagonista dell'opera. L'origine di tutto questo sta nell'indole del ragazzo romano di Bruxelles. Dietro a un apparente equilibrio formale e alla leggiadria della sua pittura c'è un animo hardcore, che sta all'origine di tante sue scelte e del modo di viverle. A partire dal titolo della mostra alla The Gallery Apart, *I still paint*. Una risposta irriverente a chi diceva che la pittura fosse morta e sepolta. Una linguaccia rivolta al conformismo e alle tendenze più in voga. Un'attitudine che è venuta fuori anche nella scelta dei colori, quando si era stufato di una rotta troppo armonica e ha deciso di reagire iniziando a fare completamente l'opposto. Fino al rifiuto dell'estetica, preferendo la via del dubbio. Ma anche nella decisione di raccontare, nelle sue opere, molto di sé, dei periodi e delle emozioni che la vita gli presenta: «In passato – confessa – avevo bisogno di parlare di altro, puntavo il dito su alcune cose esterne per farle vedere. Ora non è più così, quando ti accorgi che alcuni eventi ti cambiano, non hai più bisogno di mostrare altro, ma preferisci mostrare te stesso, ti aiuta a capirti meglio». E infine nel rapporto con la classicità, che Scarabello riesce a vivere con molta disinvoltura e dignità, pur consapevole di calpestare un campo minato, restituendo un volto contemporaneo e senza tempo a uno stile che strizza l'occhio alla tradizione. A Bruxelles Scarabello ha trovato la sua dimensione. Lì ha il suo studio, la sua famiglia, la sua vita. E anche la sua associazione, Modo, un think tank creato insieme alle artiste Serena Fineschi e Laura Viale per tenere accesi il dibattito e le riflessioni sull'arte: «Vogliamo ripristinare il contatto con l'opera d'arte, guardare le cose fuori dal flusso. Per questo organizziamo una serie di incontri e dibattiti tra artisti, collezionisti e altre figure coinvolte nell'art system». Più hardcore di così...

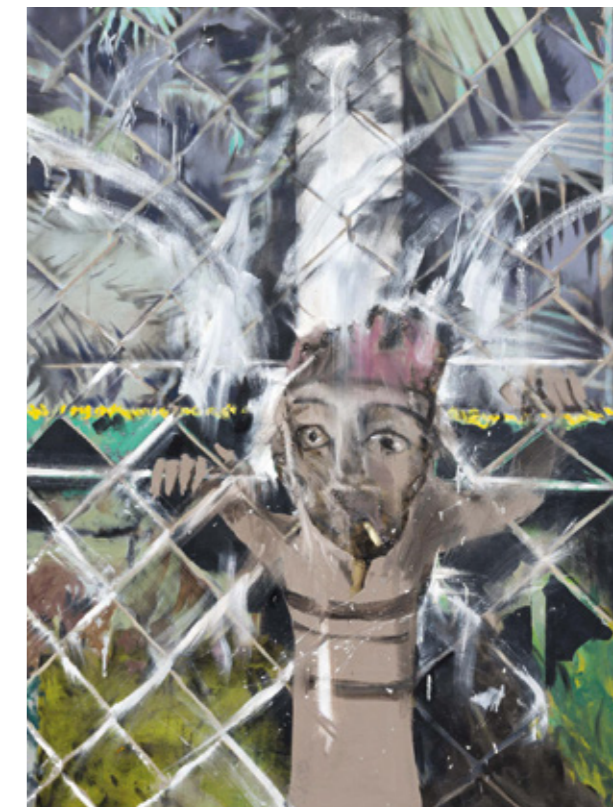
*the nature of the Roman boy from Brussels. Behind an apparent formal balance and the gracefulness of his painting there is a hardcore soul, which is the source of many of his choices and of his way of life. Starting from the title of the exhibition at The Gallery Apart, I still paint: an irreverent answer to those who said that painting was dead and buried. An in-your-face aimed at conformism and the most popular trends. A strength that also came out in the choice of colours, when he got tired of a too-harmonious course and decided to react by starting to do the complete opposite, all the way to a full denial and refusal of aesthetics, preferring doubt. But it is also in the decision to tell, in his pieces, a lot about himself, and about his feelings and emotions. «In the past – he says – I needed to talk about other things, I pointed the finger at some external things to show them. Now it is no longer so. When you notice that some events change you, you no longer need to show anything else, but you prefer to show yourself. It helps you understand yourself better». And finally in the relationship with classicism, which Scarabello manages to live with great ease and dignity while being aware of stepping on a minefield, restoring a contemporary and timeless face to a style that winks at tradition. In Brussels, Scarabello found his dimension. There he has his studio, his family, his life. And also his association, Modo, a think-tank created together with the artists Serena Fineschi and Laura Viale to keep the debate and the reflections on art burning. «We want to restore contact with the work of art, look at things outside from the flow. Because of that, we organize a series of meetings and debates between artists, collectors, and other people involved in the art system». More hardcore than that...*



Fabula (Lost and found), 2018, courtesy The Gallery Apart



Rodeo #02, 2017, courtesy The Gallery Apart



Prometeus, 2017, courtesy The Gallery Apart



Movimento (Spicatum), 2018, courtesy The Gallery Apart



## ALESSANDRO SCARABELLO

### PROGETTI / PROJECTS

A febbraio si è conclusa la personale *I still paint* alla The Gallery Apart, la sua galleria, in cui l'artista ha raccolto le opere più significative della sua ricerca degli ultimi anni, dando voce alle tecniche pittoriche approfondite fino ad oggi. Attualmente sta lavorando su due fronti: una nuova serie di opere, che si muove tra astrazione e figurazione e si concentra sulla compenetrazione tra fondo e soggetto nel tentativo di renderli metamorfici. E sul secondo evento di Modo, l'associazione culturale con base a Bruxelles, fondata insieme alle artiste Serena Fineschi e Laura Viale: un talk, a ridosso di Art Brussels, tra due artisti, Sophie Whettnall e Luca Pancrazzi, i quali discuteranno sul paesaggio come elemento fondamentale della propria ricerca.

*In February the personal exhibition I still paint ended at The Gallery Apart, his gallery in Rome, in which the artist collected the most significant works of his research in recent years, giving voice to the pictorial techniques deepened to date. He is now working on two fronts: a new series of works, which moves between abstraction and figuration and focuses on the interpenetration between background and subject in an attempt to make them metamorphic. And the second event of Modo, the cultural association based in Brussels, founded together with the artists Serena Fineschi and Laura Viale: a talk close to Art Brussels, with two artists, Sophie Whettnall and Luca Pancrazzi, who will discuss the landscape as a fundamental element of their research.*

### 1979

Nasce il 3 maggio a Roma  
*Born in Rome on May 3th*

### 2004

Si diploma all'Accademia di Belle Arti di Roma  
*Bachelor of Fine Arts, Academy of Fine Arts, Rome, Italy*

### 2015

Consegue il master in Fine Arts alla Royal Academy of Fine Arts-KASK, Ghent, Belgium e partecipa alla Bienal del fin del mundo, quarta edizione, Mar Del Plata, Argentina; Valparaiso, Chile; Punta Arenas, Chile; Ushuaia  
*Master of Fine Arts, Royal Academy of Fine Arts-KASK, Ghent, Belgium and join to Bienal del fin del mundo, 4th Edition, Mar Del Plata, Argentina; Valparaiso, Chile; Punta Arenas, Chile; Ushuaia*

### 2018

È protagonista della collettiva *Rendez Vous*, con Hans Op De Beeck e Serena Fineschi, al Royal Museums of Fine Arts del Belgio; espone al Musée old masters museum a Bruxelles, e all'Istituto italiano di cultura della capitale belga sempre con Serena Fineschi e Hans Op De Beeck  
*He takes part to Rendez Vous exhibition, with Hans Op De Beeck and Serena Fineschi, at Royal Museums of Fine Arts of Belgium; he exhibits at Musée old masters museum Brussels, Belgium and at Italian cultural Institute always with Hans Op De Beeck and Serena Fineschi*

### 2019

Partecipa alla mostra *Uppercrust*, curata da Marcello Smarrelli a Palazzo della Corgna, a Castiglione del lago (Pg)  
*Join to exhibition Uppercrust, curated by Marcello Smarrelli, at Palazzo della Corgna, in Castiglione del lago, Italy)*

[alessandroscarabello.com](http://alessandroscarabello.com)

# Alba Zari

Please,turn, 2018

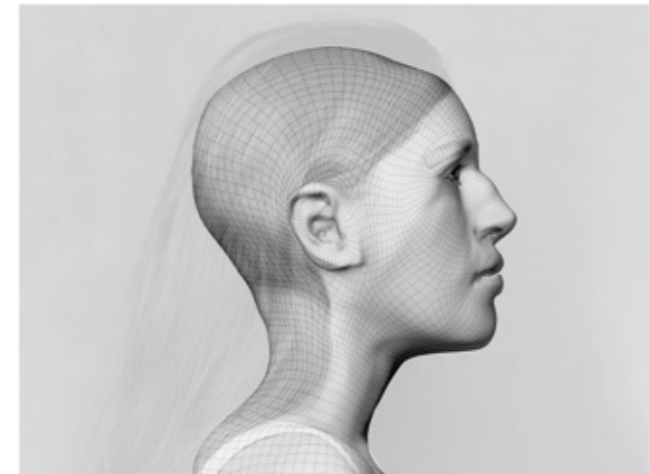


Mettere tutte le cose  
a posto in storie  
disparate piene di  
umanità: personali  
e collettive  
*Putting all things right  
in disparate stories full  
of humanity: personal  
and collective*

Eleonora Bruni



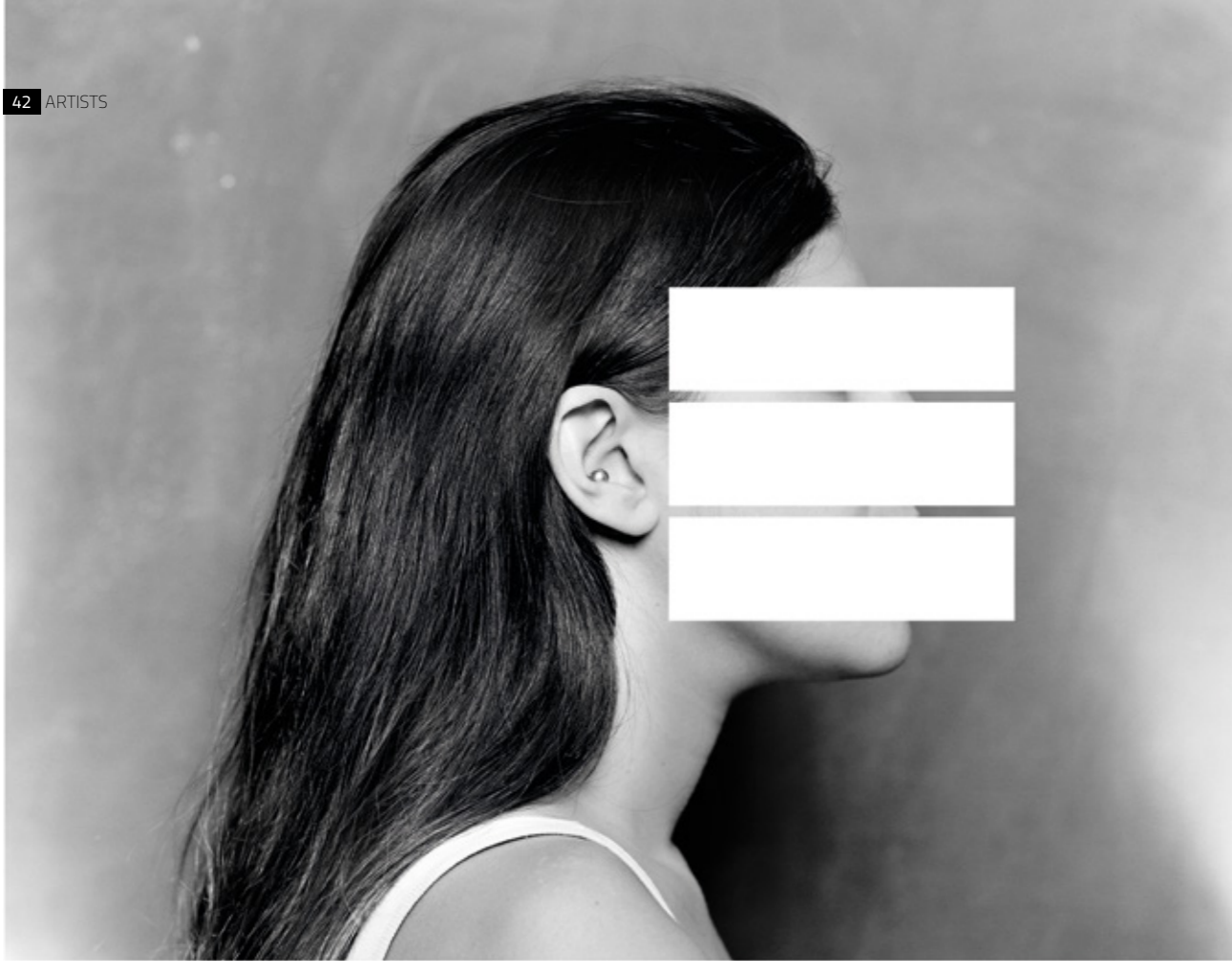
The Y, Biological father, Massad, 2017  
 The Y, Putative father, 2017  
 The Y, Brother, Agostino, 2017  
 The Y, Legal father, Gary, 2017



The Y, Make a human, 2017

**N**ata nel 1987 a Bangkok, Alba Zari si trasferisce da piccola in Italia, a Trieste. Poi a Bologna, Milano e New York. Questi spostamenti la portano verso una perdita del senso di appartenenza a un luogo ben preciso, determinante nello sviluppo della sua poetica artistica. «Il motore che mi ha portato a spostarmi – dice l'artista – è condizionato dalla mancanza di un luogo che posso identificare come casa: non so dove sono le mie radici». Si domanda allora cosa di un determinato paese la condizioni e influenzi; riflette sulla mutevolezza del concetto d'identità. «Cambiare tante città e paesi fin da piccola – aggiunge – ti porta a vivere una sorta di diaspora. Ecco perché forse, cerco di lavorare in modo rigoroso, di mettere tutte le cose a posto, di catalogarle e fare ordine nella mia vita». Alla ricerca di quest'ordine ricomponi i tasselli delle storie più disparate, realizzando ricerche fotografiche spesso dal tono introspettivo e dalla forte carica intima, espressiva e malinconica. *Saudade*, per esempio, è un progetto fotografico realizzato con scatti presi da diverse parti del mondo. Ma è anche un concetto che indica uno specifico stato di malinconia, di nostalgia, dovuta all'assenza di qualcosa o qualcuno che si ama. «È quasi un diario in forma di immagini – spiega Zari – una raccolta di luoghi che ho visitato. Sono paesaggi nostalgici e malinconici. L'attesa e l'assenza sono una caratteristica che raggruppa posti molto diversi tra loro. I personaggi ritratti in *Saudade* sono persone a me molto vicine per cui provo un affetto molto forte. È per questo che le immagini hanno una forte carica emotiva». È proprio la forza evocativa ed emotiva di questi luoghi a contraddistinguere il progetto dagli altri. *The Y* nasce invece dalla necessità di elaborare una mancanza d'informazione: l'identità di suo padre e quindi anche, per metà, la sua. Ormai adulta, l'artista scopre che quello che fino ad allora pensava fosse

**B**orn in 1987 in Bangkok, Alba Zari moves from Trieste to Italy as a child, then to Bologna, Milan and New York. This moving around lead her to a loss in the sense of belonging to a specific place, decisive in the development of her artistic idea. «The engine that led me to move – the artist says – is conditioned by the lack of a place that I can identify as home: I don't know where my roots are». She then wonders what conditions and influences a particular country, and reflects on the changing nature of the concept of identity. «Moving to so many cities and countries since childhood – she adds, – leads you to experience a sort of diaspora. That's maybe why I try to work rigorously, to put all things in place, to catalog them and to put my life in order». And it is while searching for this order that she puts together the pieces of the most disparate stories, carrying out photographic research often with an introspective tone and a strong intimate, expressive, and melancholic feel. *Saudade*, for example, is a photographic project that includes shots taken in different parts of the world. But it is also a concept that indicates a specific state of melancholy, of nostalgia, due to the absence of something or someone you love. «It is almost a diary in images – Zari explain – a collection of places that I have visited. They are nostalgic and melancholic landscapes, and both the wait and absence are a feature that bring very different places together. The characters portrayed in *Saudade* are people very close to me so I have a very strong affection for this project. This is why images have a strong emotional feel». It is precisely the evocative and emotional force of these places that sets the project apart from others. *The Y*, on the other hand, arises from the need to work out a lack of information: her father's identity, and therefore also half of hers. Once an adult, the artist discovers that the man she had always



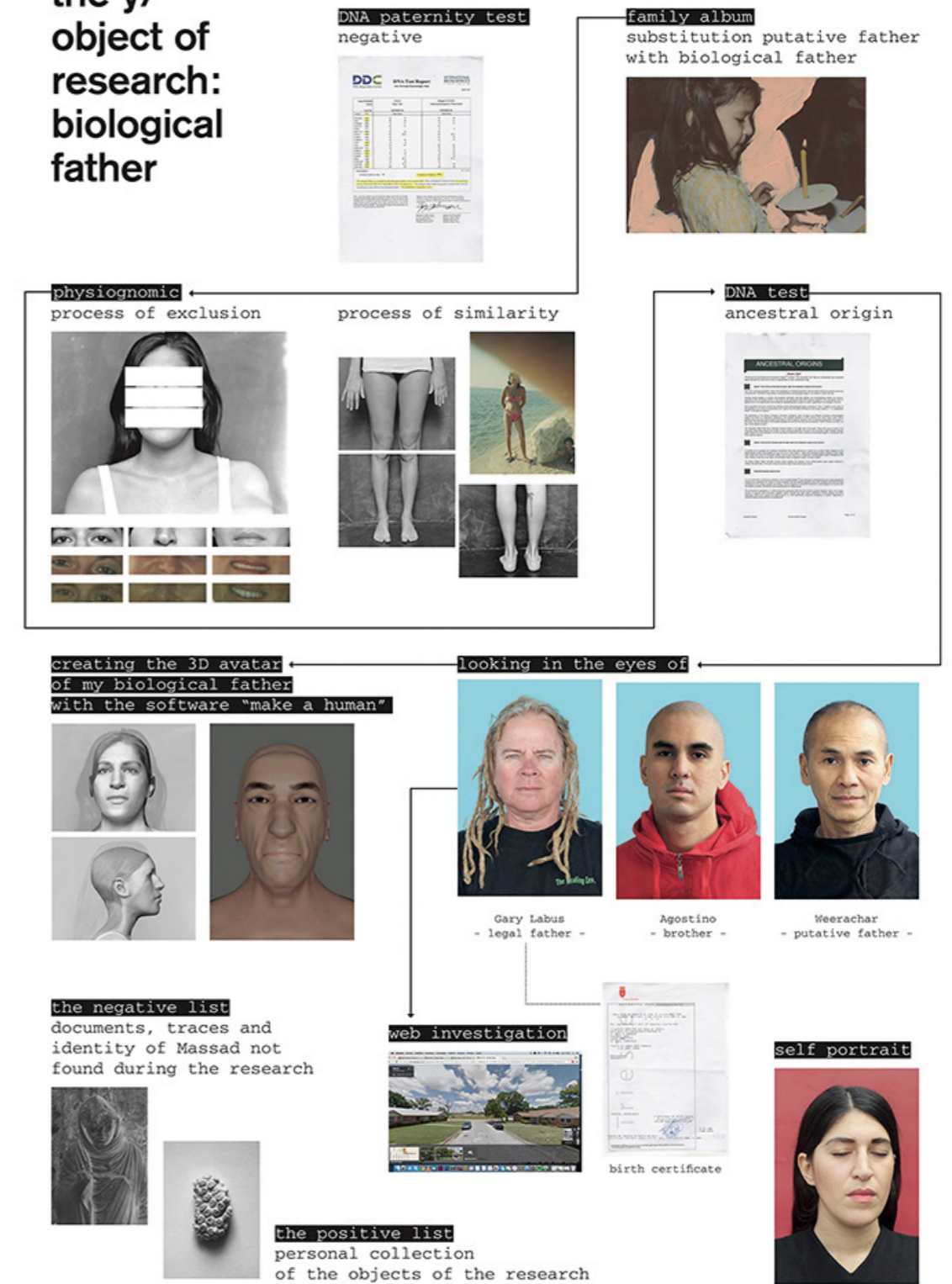
The Y, Physiognomic exclusion process, 2017

suo padre biologico, in realtà non lo era. Decide quindi di intraprendere un'indagine, catalogando e suddividendo i suoi tratti somatici per arrivare poi a definire quelli appartenenti a suo padre e scoprirne le somiglianze. «Nel libro *The Y* – dice Zari – c'è una parte del progetto che ha delle immagini lasciate in negativo. Le immagini nostalgiche si sovrappongono l'una sull'altra creandone una terza, il viaggio diventa onirico e sospeso». «Inizialmente – spiega – l'unica cosa che volevo ottenere era scoprire chi fosse e avere una sua immagine da portare con me. Ma alla fine del percorso ho imparato che la cosa più importante è la ricerca, elaborare il dolore, prendere la

*thought of as her biological father, wasn't. She therefore decided to go on an investigation, cataloging and subdividing her somatic traits to then define those belonging to her father and discover his appearance. «In the book The Y – Zari says – there is a part of the project that has images left in negative. The nostalgic images overlap each other creating a third, and the journey becomes dreamlike and suspended». «At first – she explains – the only thing I wanted was to find out who he was and to have an image of his to take with me. But at the end of the journey I learned that the most important thing is research, working out the pain, taking the right distance*

The Y, Map, 2017

the y/  
object of  
research:  
biological  
father



creating the 3D avatar  
of my biological father  
with the software "make a human"

looking in the eyes of

the negative list  
documents, traces and  
identity of Massad not  
found during the research

web investigation

birth certificate

the positive list  
personal collection  
of the objects of the research

self portrait

Gary Labus - legal father -  
Agostino - brother -  
Meerachar - putative father -



The Y, Reimagining family album, 2017

giusta distanza e dare un senso agli eventi». Attraverso uno studio fisionomico dei caratteri materni, ha potuto isolarli e riconoscere di conseguenza i caratteri appartenenti al padre biologico. «Il mio naso, la mia bocca e i miei occhi – afferma Zari – appartengono al padre che non ho mai conosciuto». Si tratta di un lavoro che riflette sul potere della fotografia di permetterci di ricordare momenti del passato e di fissare per sempre un ricordo, ma che allo stesso tempo si rivela ingannevole. La fotografia si manifesta in questo lavoro come mezzo estremamente manipolabile e influenzabile da diverse interpretazioni ed eventi. Zari parte dagli archivi di famiglia, album fotografici nei quali ricerca una logica per poter ricostruire la sua storia. Quelle immagini dove appare la persona che fino a quel momento aveva considerato come suo padre la conducono a una reinterpretazione della realtà. Pur essendo un argomento estremamente personale, che coinvolge l'artista a un livello emotivo, Zari riesce a distaccarsi dalla vicenda e analizzarla come se non le fosse mai appartenuta: prende le distanze dall'evento, lo studia scientificamente, riproponendolo sotto forma artistica. «La ricerca di mio padre – conferma – ha un'estetica investigativa e mescola diversi linguaggi: il mezzo fotografico è solo lo strumento per l'indagine. Questo modo di lavorare ha permesso una distanza emotiva su un progetto così personale, ha evitato la retorica del sentimentalismo». Nella serie *Please, Turn*, scattata poco prima di realizzare i ritratti per *The Y*, diversi modelli vengono fotografati da diversi punti di vista, finché il soggetto non ci volta le spalle. «Ai modelli – dice – ho chiesto di girarsi lentamente verso il muro, quasi a voltarsi e abbandonare qualcosa per poi rigirarsi verso di me. Sono ritratti a 360 gradi in cui voglio osservare i soggetti da ogni punto di vista, cercando in loro la fragilità umana. Il momento in cui li fotografo – conclude – è un istante in cui c'è una forma di arresa, un momento in cui finalmente cade la maschera».

*and making sense of the events that took place». Through a physiognomic study of her mother's features, she was able to isolate them and consequently recognize those belonging to her biological father. «My nose, my mouth, and my eyes – says Zari – all belong to the father I never knew». It is a work that reflects on the power of photography to allow us to remember moments from the past and to fix a memory forever, but which at the same time proves to be deceptive. Photography manifests itself in this work as a medium that is extremely easy to manipulate and influence by different interpretations and events. Zari starts from the family archives, photo albums in which she seeks a logic in order to be able to reconstruct her story. Those images where the person who until then she had considered her father appears lead her to a reinterpretation of reality. Despite being an extremely personal topic, which involves the artist on an emotional level, Zari manages to detach herself from the story and analyze it as if it never belonged to her: she distances herself from the event, analyzes it scientifically, proposing it in the form of artistic research. «The search for my father – she confirms – has an investigative aesthetic and mixes different languages. Photography is only the tool of investigation. This way of working has allowed me an emotional distance on such a personal project, and it avoided the rhetoric of sentimentalism». In the *Please, Turn* series, taken just before making the portraits for *The Y*, different models are photographed from different points of view until the subject turns their back on us. «I asked the models to turn slowly towards the wall – she says – almost to turn around and abandon something and then turn back to me. These are 360-degree portraits in which I want to observe the subjects from every point of view, looking for the human frailty in them. The moment in which I photograph them – she concludes – is an instant in which there is a form of surrender, a moment in which the mask finally falls».*



## ALBA ZARI

### PROGETTI / PROJECTS

*Occult* è il titolo del prossimo progetto di Alba Zari: «Sarà – spiega – un lavoro sui Bambini di Dio, una setta statunitense nata nel 1968 che usava l'amore libero per adescare più persone possibili. Quasi una forma di prostituzione in nome di Dio, in cui le donne dovevano tenere tutti i bambini e sacrificare il proprio corpo ai membri del gruppo. Sono ancora in fase di elaborazione del lavoro – confessa – ma partirà dalla propaganda e sarà anch'esso una storia personale: una sorta di capitolo due». Il progetto parte dalla necessità di conoscere a fondo la storia della sua famiglia, riflettendo sul perché si possa voler provare un'appartenenza a determinati tipi di culto o sette, che creano mondi paralleli e fittizi. «Quello che ho imparato da questa ricerca è che la verità non esiste. È un concetto manipolabile, sia nella mia storia personale che nelle mie immagini».

*Occult* is the title of Alba Zari's next project: «It will be a work on the Children of God – she explains – an American sect born in 1968 that used free love to entice as many people as possible. It was almost a form of prostitution in the name of God, where women had to keep all the children they had and give up their bodies to the group members. I am still in the process of elaborating the project – she confesses – but it will start from the propaganda and it will also be a personal story: a sort of chapter two». The project starts from the need to know her family history in depth, reflecting on why one might want to prove belonging to certain types of cult or sects, which create parallel and fictitious worlds. «What I learned from this research is that truth does not exist. It is a concept easy to manipulate, both in my personal history and in my pictures».

### 1987

Nasce il 23 Aprile a Bangkok  
*Born in Bangkok on April 23rd*

### 2010

Si laurea al DAMS di Bologna in Cinematografia  
*Degree in Cinematography from the DAMS Institute in Bologna*

### 2011

Partecipa al corso di fotografia documentaria presso l'International Center of Photography di New York  
*Participates to the documentary photographic contest organized by the International Center of Photography in New York*

### 2018

Esponde nella collettiva *L'altro Sguardo, Italian women in Photography from 1965-2018* al Palazzo Esposizioni di Roma  
*Participates to the collective exhibition «L'altro Sguardo», Italian women in photography from 1965-2018 at the Palazzo Esposizioni in Rome*

### 2019

Vince il premio Graziadei del Maxxi di Roma  
*Wins the Graziadei award from the Maxxi in Rome*

# Matteo de Mayda

Era Mare, una Venezia allagata e inquietante  
a metà fra distopia e quotidianità

*Era Mare, a flooded Venice, a disturbing  
halfway between dystopia and everyday life*

Claudia Quintieri

Il 12 novembre 2019 a Venezia era prevista l'acqua alta, così Matteo de Mayda, fotografo rappresentato da Contrasto, si era recato nella città per immortalare questo atteso e inquietante fenomeno. Non si sapeva che l'alta marea avrebbe raggiunto 187 cm di altezza, fu una sorpresa. De Mayda rimane stupito da un gesto piccolo, che testimonia nelle sue fotografie: «tutti i negozianti avevano segnato sulle pareti delle loro attività quei 187 cm che la marea ha raggiunto la notte tra il 12 e il 13 novembre 2019». L'artista documenta la calamità in un libro, *Era mare*, realizzato insieme alla casa editrice bruno (Andrea Codolo e Giacomo Covacich) e Francesca Serravalle, anche curatrice del progetto: «Cerco di raccontare con un'etica – spiega l'artista – come scriveva Ando Gilardi “Le peggiori infamie fotografiche si commettono in nome del diritto all'informazione”». Il libro è accompagnato da un testo distopico della curatrice: «Quella mattina – ricorda il fotografo – ho immaginato di essere nel 2050 e di fotografare una città nella quale l'acqua alta fosse la normalità. I canali di Venezia sembravano un fiume in piena: era l'apocalisse». L'impianto grafico del volume – spiega – riflette su una Venezia spaccata a metà, sì distopica ma incredibilmente reale nella sua quotidianità, anche da sommersa; il libro è tagliato in due: consente di scegliere cosa vedere. Una volta steso e aperto il lettore incontra il testo di Serravalle». *Era Mare*, il titolo del progetto, indica un cambiamento radicale e definitivo: una nuova realtà ambientale che i veneziani avrebbero dovuto affrontare dal 12 novembre in poi. «Ideare e progettare *Era Mare* è stato molto semplice – conclude l'artista raccontando il suo rapporto con la casa editrice bruno, con cui ha già all'attivo diverse collaborazioni – la stampa e la produzione sono interamente finanziate da loro; dal 2013 hanno la sede in un'area di Dorsoduro e fanno parte dell'associazione culturale Do.Ve cui andrà l'intero ricavato del libro». Do.Ve è una rete di attività commerciali e privati impegnati nella tutela e valorizzazione di un'estesa area del sestiere di Dorsoduro. L'associazione userà i fondi raccolti per aiutare queste realtà a rialzarsi.

On November 12, 2019 in Venice high tide was expected, so Matteo de Mayda, photographer represented by Contrasto, had gone to the city to capture this long-awaited and disturbing phenomenon. Nobody knew that the high tide would reach 187 cm in height; it came as a surprise. De Mayda was amazed at a small gesture, which he captures in his photographs: «all shopkeepers had marked on the walls of their stores those 187 cm that the tide reached the night between 12 and 13 November 2019». The artist documented the calamity in a book, *Era Mare*, created together with the bruno publishing house (Andrea Codolo and Giacomo Covacich) and with Francesca Serravalle, curator of the project. «I try to tell a story following ethical values – the artist says – As Ando Gilardi wrote, ‘The worst photographic infamies are committed in the name of the right to information’». The book is accompanied by a dystopian text by the curator. «That morning – the photographer recalls – I imagined being in 2050 and photographing a city where high tide was normal. The Venice canals looked like a flooding river. It was the apocalypse». «The graphic layout of the volume – he explains – reflects on a Venice split in half, both dystopian and incredibly real in its everyday life, even when submerged. The book is cut in two: it allows you to choose what to see. Once laid out and opened, the reader encounters the text by Serravalle». *Era Mare*: the title of the project indicates a radical and definitive change, a new environmental reality that the Venetians would have face from 12 November onwards. «Conceiving and designing *Era Mare* was very simple – the artist concludes, telling us about his relationship with bruno publishing house, with which he has already worked several times – printing and production are entirely financed by them. Since 2013 they have been based in an area of Dorsoduro and are part of the Do.Ve cultural association to which the entire proceeds from the book will go». Do.Ve is a network of commercial and private businesses engaged in the protection and enhancement of an extensive area of the Dorsoduro district. The association will use the funds raised to help these areas rise again.



All photos Matteo de Mayda, *Era Mare*, bruno Venezia, 2019









# MATTEO DE MAYDA

## PROGETTI / PROJECTS

In un mix di fotografia, immagini satellitari, oggetti, documenti e interviste con la gente del luogo, Matteo de Mayda vuole raccontare, nel suo prossimo lavoro, la costruzione della Pedemontana Veneta, la più grande opera pubblica attualmente in cantiere in Italia che dovrebbe collegare 36 comuni tra Vicenza e Treviso. Questo progetto fotografico vuole essere un'osservazione dell'impatto che una grande opera può avere sul paesaggio e sulle comunità che lo abitano. La sua costruzione infatti ha intercettato vecchie discariche e portato alla luce rifiuti tossici, minacciato la biodiversità della zona ed espropriato i terreni di circa tre mila aziende agricole, con gravi conseguenze per gli agricoltori e le loro famiglie. Il progetto è in collaborazione con Defrost Studio, la casa editrice bruno, la giornalista Serena Gasparoni e mappa una strada che invece di unire finisce per dividere.

*In a mix of photography, satellite images, objects, documents, and interviews with the locals, Matteo de Mayda wants to tell, in his next work, the construction of the Pedemontana Veneta, the largest public work currently in the pipeline in Italy, which will link 36 Municipalities between Vicenza and Treviso. This photographic project aims to be an observation of the impact that a great work can have on the landscape and the communities that inhabit it. Indeed, its construction has discovered old landfills and unearthed toxic waste, threatened the biodiversity of the area, and expropriated the land of about three thousand farms, with serious consequences for both the farmers and their families. This project is in collaboration with Defrost Studio, the publisher bruno, and the journalist Serena Gasparoni, and it maps the building of a road that instead of joining, ends up dividing a community.*

### 1984

Nasce il 13 febbraio a Treviso  
*Born in Treviso on February 13th*

### 2008

Espone alla Fondazione Bevilacqua La Masa  
*Exhibition at the «Bevilacqua La Masa» Foundation*

### 2016

Partecipa alla 15esima Biennale d'Architettura a Venezia  
*Participates to the 15th edition of the Architecture Biennial Exhibition in Venice*

### 2017

È alla biennale di Gwangju in Sud Corea  
*Present at the Biennial Exhibition in Gwangju, South Korea*

### 2020

Espone a Milano per il progetto *The Gallery* di Generali  
*Participates at the project The Gallery in Milan for Generali*

PASQUINATE  
PASQUINATE  
PASQUINATE  
PASQUINATE  
PASQUINATE  
PASQUINATE  
PASQUINATE  
PASQUINATE  
PASQUINATE  
PASQUINATE

Statue parlanti, pezzi di marmo su cui, fin dal XVI secolo, le persone attaccano messaggi di critica, satira o rivolta verso le istituzioni politiche, religiose, sociali ed economiche. Talvolta messaggi del popolo per il popolo. Ma anche candide parole d'amore. Si chiamavano, e si chiamano tutt'ora, Pasquinate in onore alla statua parlante più celebre e antica di Roma: Pasquino. Sono la voce popolare che diventa scritta, che racconta la vita reale, quella che scorre fra i palazzi, le strade, le piazze. Sono scritte dirette che con il tempo si sono espanse nello spazio, lo hanno conquistato fino a occupare i muri della città e diventare una forma di letteratura urbana.

**Talking**  
statues, pieces of marble on which, since the 16th century, people have attacked messages of criticism, satire or turned towards political, religious, social and economic institutions. Sometimes people's candid words of love. They were and are still called, Pasquinate in honor of the most famous and oldest talking statue in Rome: Pasquino. They are the popular voice which becomes written, which tells the real life, the one that flows between the buildings, the streets, the squares. They are direct writings that over time have expanded into space, have conquered it until the point of occupying the walls of the cities and becoming a form of urban literature.

Romæ caput  
Attamen usq  
Aeternum quise aut  
Bullam qse sequit  
Sto nudo al Acqua  
al Sole, ne un ferit  
pur mi suole

Era il '77 quando Enrico Crispolti sottolineava in *Arti visive e partecipazione sociale*, non primo né ultimo, l'utilità di una presa di coscienza dell'importanza delle scritte murali come strumento comunicativo alternativo, un medium immediato, non concettuale che sposta l'interesse verso un orizzonte reale, quello urbano, quello della «quotidianità empirica» entro il quale era ed è possibile individuare una funzionalità semantica legata a filo doppio e

artistiche, o comunque afferenti al campo delle arti visive e in questa direzione è necessario ancora considerare l'importanza di eventi come *Parole sui muri. Prima esposizione universale di manifesti*, organizzata nel 1967 a Fiumalbo da Mario Molinari con Claudio Parmiggiani, Corrado Costa e Adriano Spatola; e *Arte Povera più azioni povere*, promossa da Marcello Rumma e curata da Germano Celant nel 1968 ad Amalfi: due differenti ma parimenti coraggiosi laboratori di sperimentazione artistica esplosi nello spazio urbano. Ma riveniamo al muro: in un periodo storico in cui è tornato tristemente alla ribalta nella sua funzione di dispositivo di separazione, divisione, respingimento e difesa di chissà quali

sui criteri di redditività. Di conseguenza, il potere sulle informazioni è ancora consolidato e condiviso tra un piccolo numero di individui o gruppi che controllano la maggior parte dei giornali, riviste, televisione, trasmissione e oggi anche internet. Infine, la modalità di comunicazione democratica decentrata, che è un ideale non ancora pienamente realizzato per Williams, si oppone sia al commercialismo sia al controllo statale. È un sistema che massimizza la partecipazione individuale e consente ai gruppi indipendenti autorizzati all'uso di mezzi di comunicazione di proprietà pubblica (teatri, stazioni di trasmissione, studi cinematografici, giornali, ecc.) di determinare ciò che viene

opposizione allo stato delle cose, segni e simboli di una volontà reazionaria molto simile a quella che Terry Gilliam ha raccontato nell'*Esercito delle 12 scimmie*. Il We did it, graffito, che Bruce Willis scopre tra le macerie di un mondo devastato e ripulito almeno in superficie della follia umana si rivelerà essere l'emblema di un sentire clandestino che si opponeva ai poteri forti in una situazione non così lontana da quella che viviamo oggi tra degrado, autodistruzione e disumanizzazioni varie. Ora, è lecito chiedersi ancora se e quanto le scritte murali possano rappresentare, al pari di forme più alte di espressione, i gradi di un termometro sociale sempre più esposto a shitstorm, cattiva

# DI QUEI

# MURI

GIANPAOLO CACCIOTTOLO

# CHE

identità, è necessario provare a rimarcare le potenzialità non fisiche, ma comunicative. Traducendo impropriamente il Miwon Kwon di *Public Art as Publicity*, viene fuori un'analisi precisa delle quattro modalità di pratiche comunicative che Raymond Williams ha delineato nel suo testo del 1961 *Comunicazioni e comunità*: autoritaria, paternalistica, commerciale e democratica. In un sistema autoritario di comunicazione un gruppo dirigente controlla la società dei governati e tutte le istituzioni di comunicazione sono sotto il suo controllo respingendo ed escludendo quelle idee che minacciano la sua autorità; nessun individuo o gruppo è autorizzato a creare il proprio sistema di comunicazione. È un sistema in cui esiste un solo modo di vedere il mondo, con una serie di valori rigidi, e questi sono imposti da pochi su molti, modus operandi tipico di quelle che Foucault ha definito società disciplinari.

prodotto. Le modalità di espressione e comunicazione e i mezzi per la loro distribuzione o diffusione sono di proprietà delle persone che li usano. E ciò che viene prodotto è deciso da coloro che lo producono. Williams intende questo come un percorso evolutivo, ma allo stato attuale, nell'era delle ibridazioni e della fluidità, non è così difficile riconoscere elementi di ognuna delle quattro modalità all'interno del multiforme sistema comunicativo della società contemporanea, la società della servitù volontaria. Alle quattro modalità di Williams ne andrebbe aggiunta una quinta, che potrebbe essere definita clandestina e che esiste da quando l'uomo ha imparato a comunicare. Assume spesso (ma non solo) il muro come campo concreto di comunicazione e comprende tutti quei messaggi

(controllata) informazione, cinica e squallida propaganda? Quanto le scritte murali stesse possano risentire di tutte le distorsioni e le imposizioni del capitale? Quanto possano avere effetto come agenti di critica sociale? La risposta può essere in quelle azioni repressive attuate da chi governa, o da chi mira a governare e indirizzare le opinioni: un addetto comunale incaricato dal proprio dittatore di coprire la scritta «I don't like Erdogan» nel giugno del 2016; o il più contemporaneo rastrellamento, ordinato dall'ex Ministro dell'Interno italiano del primo governo Conte, di striscioni di legittima opposizione, sono con ogni probabilità atti di autenticazione della forza di quella modalità comunicativa che abbiamo definito clandestina. Quel riconoscimento auspicato da Crispolti della

# NON

# SEPARANO

sempre più spesso a bisogni comunicativi reali. La disamina di Crispolti partiva da quelle esperienze già al tempo storicizzate che facevano del muro un «campo concreto di comunicazione» (Balla, Klee, Mirò, Masson, Dubuffet, Wols, Kline, Vedova, Motherwell, Guttuso ecc.), approdando agli interventi urbani di Volterra '73, che in particolare facevano emergere l'esigenza da parte di quello che lui definisce operatore culturale di volgere lo sguardo alla «realtà socio-economico-culturale urbana» e di riconoscere in quei segni delle urgenze. La riflessione di Crispolti però si riferiva a manifestazioni tendenzialmente ritenute

La seconda modalità, quella paternalistica, «autoritaria con coscienza», in cui la minoranza che è al potere è guidata da un senso di responsabilità e dovere di fare del bene, di fornire «servizio pubblico» alla maggioranza che è vista in un certo senso come arretrata e priva, potrebbe essere emblematica di quel passaggio alle società del controllo registrato da Deleuze nel saggio fondamentale del 1990 *La società del controllo*, dove gli spazi di reclusione entrano in crisi e si comincia a intravedere una patina di libertà di movimento in questa fase più illusoria che altro. Una patina che però prende forma presto. La modalità commerciale combattendo contro il controllo statale (considerato monopolistico, sia autoritario che paternalista), si basa sul libero mercato come base per fornire la libertà necessaria a tutti di pubblicare e leggere ciò che scelgono. Ma mentre resiste al controllo statale, scrive Williams, la modalità commerciale di comunicazione introduce nuovi controlli basati

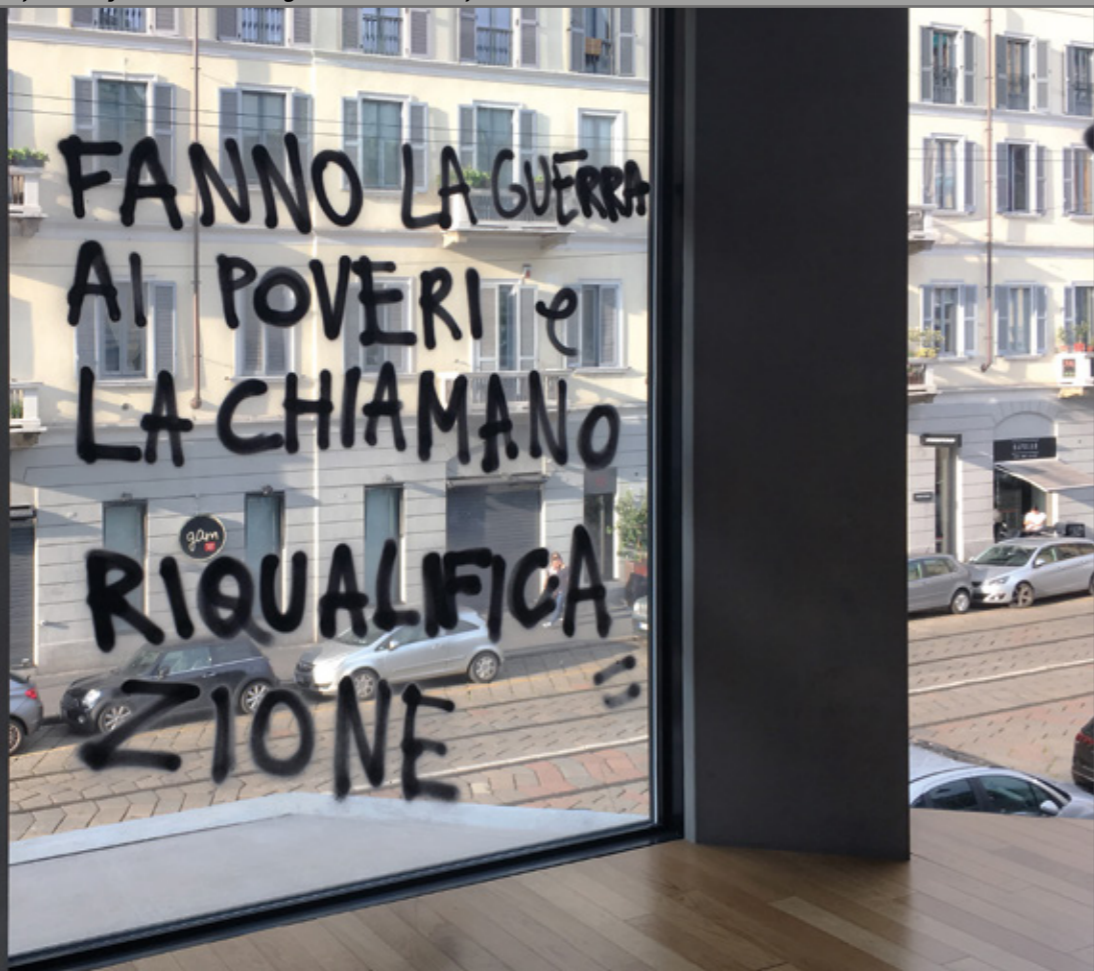
non gestiti dal potere che si propagano orizzontalmente da quei tessuti sociali che non hanno rappresentanti nel mondo dell'informazione che conta e scelgono il contesto urbano come sistema di amplificazione diretta. Si tratta di una modalità clandestina perché il più delle volte si concretizza in forma anonima, non proprio alla luce del sole e in barba alle disposizioni del decoro urbano e del politicamente corretto, motivo per cui è spesso colpita da censura, tranne nei casi di simpatiche e sgrammaticate dichiarazioni d'amore. Sono il più delle volte messaggi di resistenza, di ferma e dura

funzionalità semantica delle scritte murali e dell'importanza di quei «segni di una comunicazione che soltanto l'urgenza politica, culturale, esistenziale della base proletaria giustifica e alimenta» è un processo che andrebbe continuamente monitorato e tenuto in funzione, data la fragilità del medium in questione. Ma con quali strumenti? Se quelli dell'informazione risultano essere inquinati, sterili e sterilizzati è necessario pensare a soluzioni che abbiano un effetto sul pubblico e sulle strutture del pensiero collettivo; viene in mente la performance *Diario (Journal)* dell'artista brasiliana Marila Dardot che

nel 2015 scrive con l'acqua, su un grande muro di cemento di una casa messicana progettata da Tadao Ando, titoli di giornali asciugati in pochi istanti dal sole. Il tentativo di Fabrizio Bellomo, la performance-installazione *Pensieri-Sparsi* alla Fondazione Feltrinelli di Milano in occasione di *About a city // Rethinking Cities 2019*, prova a essere un'operazione di critica sociale che sfrutta gli strumenti anche linguistici dell'arte contemporanea e soprattutto i piani alti della cultura con la sua, sempre elastica, frusta comunicativa. L'artista pugliese ha selezionato per strada e sul web una serie di scritte murali che ha ritenuto essere indicative di uno stato di sofferenza e di reazione di matrice popolare, ascrivibili alla modalità comunicativa clandestina: «Gentrification is racism», «L'affitto è una rapina», «Fanno la guerra ai poveri e la chiamano riqualificazione», «È tutto loro quello che luccica», «Terrorismo sono i militari nelle strade» ecc. L'azione di Bellomo, che consiste nel riscrivere questi messaggi sulle vetrate della Fondazione Feltrinelli armato di felpa da graffitare e bomboletta spray, mira innanzitutto al trasferimento e all'installazione di un registro linguistico e comunicativo particolare, urbano e popolare, in un contesto che di alto non ha solo l'ubicazione; mira a quello che Crispolti ha definito recupero di segni diversi e alternativi per una «apertura verso un termine altro di dialogo

culturale». Il rischio, recuperando *Masscult e Midcult* di Dwight Macdonald, potrebbe essere di produrre un'opera di Midcult, un ibrido pericoloso nato da rapporti contro natura tra cultura di massa e alta cultura, che nasconde le fattezze della cultura di massa (formula, reazione controllata, nessun metro di misura tranne la popolarità) con «una foglia di fico culturale». Ma, se è vero, come ha scritto Marcuse nell'*Uomo a una dimensione* che «nell'impossibilità di indicare in concreto quali agenti ed enti di mutamento sociale sono disponibili, la critica è costretta ad arretrare verso un alto di livello di astrazione», con l'atto di riscrivere, una ripetizione che non lascia spazio a disquisizioni formalistiche e a quell'autodefinizione di originalità alla Sturtevant, Bellomo favorisce quella tensione a «uno spostamento verso l'orizzonte reale, urbano, verso il livello della quotidianità empirica» auspicata al tempo da Crispolti, che s'incarica di riscoprire un vigore critico che posiziona questo tipo di interventi su un binario alternativo rispetto agli ormai stantii sensazionalismi street-artistici banksyani e alle continue e sistemiche masturbazioni pseudo-intellettualistiche (o brillantemente intellettualizzate) su labirinti, gattini di internet, trip lisergici, distopie post-apocalittiche e male integrate, e antropomorfie sempre e comunque vendibili.

Fabrizio Bellomo, *Pensieri sparsi*, 2019, courtesy Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, Milano



Tracce, 1966

Nel 1966 l'editore Sampietro pubblica *Tracce* di Franco Vaccari. È il secondo libro dell'artista dopo *Entropia*; ma prima della serie di mostre *Esposizione in tempo reale* e del concetto di Inconscio tecnologico. Un Vaccari, insomma, ancora interessato alla poesia visiva. Il libro raccoglie una serie di fotografie realizzate dall'artista sui muri, sui cartelloni pubblicitari, sulle porte; tutti luoghi dove qualcuno aveva alterato qualcosa con un intervento grafico. Falci e martelli, svastiche, disegni fallici, denti anneriti sulle pubblicità, testi offensivi, testi esortativi, una sorta di enciclopedia del pensiero e dell'estetica popolare. Non è stato Vaccari a realizzare quegli interventi cittadini, non è stato neanche lui a impressionarle sulla pellicola ma la macchina fotografica che guardava con la sua visione ciclopica la voce popolare stampata sui muri, era l'alba delle sue teorizzazioni successive legate all'Inconscio tecnologico.

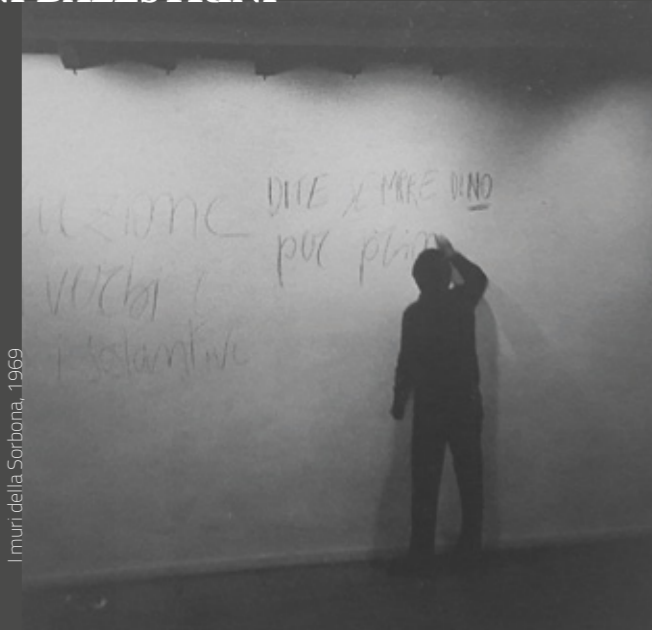
In 1966, the publisher Sampietro published *Tracce* (*Traces*) by Franco Vaccari, the artist's second book after *Entropia* (*Entropy*) but before the series of exhibitions *Esposizione in tempo reale* (*Real-time exhibition*) and of his concept of technological Subconscious. A version of Vaccari, in short, still interested in visual poetry. The book features a series of photographs taken by the artist of walls, billboards, doors; all places where someone had altered something from a graphic point of view. Hammers and sickles, swastikas, phallic drawings, blackened teeth on advertisements, offensive or exhortative texts – a sort of encyclopedia of popular thought and aesthetics. Yet it was not Vaccari who made those alterations, and neither was he the one who impressed them on film but rather it was the camera that looked with its cyclopic eye to the popular voice printed on the walls. This was the dawn of his subsequent theories on the technological Subconscious.



Tracce, 1966

// FRANCO VACCARI

// NANNI BALESTRINI



I muri della Sorbona, 1969

Roma, 1968, Galleria la Tartaruga, *Teatro delle mostre*: una mostra al giorno per 30 giorni. È il turno di Nanni Balestrini che però è a Parigi. Dal telefono dell'aeroporto detta ad Achille Bonito Oliva, Alfredo Giuliani, Cesare Milanese e Giulia Niccolai le scritte del maggio parigino lasciate sui muri della città e appuntate su un quaderno. Gli esecutori scrivono le parole rivoluzionarie sui muri della galleria. Effimere le scritte sui muri francesi, effimere anche le scritte in mostra cancellate per l'esposizione del giorno dopo. Resta la riflessione di Balestrini sull'extrapolazione di testi dal contesto per corrodere l'autorialità della scrittura. Rome, 1968, La Tartaruga Gallery, *Teatro delle Mostre* (*Exhibition Theater*): one exhibition a day for 30 days. It's Nanni Balestrini's turn but he is in Paris. From airport phone he dictates the writings of the Parisian May 68 left on the walls of the city and recorded on a notebook to Achille Bonito Oliva, Alfredo Giuliani, Cesare Milanese, and Giulia Niccolai. His agents write the revolutionary words on the gallery walls. Just as ephemeral is the writing on the French walls, so is the one on display, canceled for the exhibition scheduled for the day after. All that is left is Balestrini's reflection on the extrapolation of texts from their context to corrode the authorship of the writing.



I muri della Sorbona, 1969

OF

It was 1977 when Enrico Crispolti emphasized in *Arti visive e partecipazione sociale (Visual Arts and social participation)* (he was not the first nor the last) the usefulness of being aware of the importance of graffiti as an alternative communicative tool, an immediate, non-conceptual medium that shifts the

WALLS

GIANPAOLO CACCIOTTOLO

interest towards a real horizon, the urban one, that of 'empirical everyday life' within which it was and is possible to identify a semantic function tightly linked to real communication needs. Crispolti's analysis started from those ideas that considered walls as «concrete fields of communication» (Balla, Klee, Mirò, Masson, Dubuffet, Wols, Kline, Vedova, Motherwell, Guttuso, etc.), going all the way to the «Volterra 1973» urban intervention which brought out the need on the part of what he calls cultural operator to turn his gaze to the «urban socio-economic-cultural reality» and to recognize urgency in those drawings. Crispolti's analysis, however, referred to events that were considered artistic, or in any case related to the field of visual arts. It is still necessary to consider the importance of events such as *Parole sui muri (Words on the walls)*. *Prima esposizione universale di manifesti (First universal poster exhibition)* organized in 1967 in Fiumalbo by Mario Molinari with Claudio Parmiggiani, Corrado Costa, and Adriano Spatola and *Arte Povera più azioni povere (Arte Povera in addition to simple actions)* promoted by Marcello Rumma and curated by Germano Celant in 1968 in Amalfi: two different but equally brave artistic experimentation workshops exploded in the urban space. But let's go back to the wall: in a historical period in which walls sadly returned to the fore in their function as a way to separate, divide, reject, and defend something, it is necessary to try to underline its non-physical but communicative potential. By improperly translating the Miwon Kwon of *Public Art as Publicity*, a precise analysis of the four modes of communication practices that Raymond Williams outlined in his 1961 text *Communications and communities* emerges. These are authoritarian, paternalistic, commercial,

THAT

and democratic. In an authoritarian communication system, a management team controls the society of the governed and all the communication institutions are under its control which rejects and excludes those ideas that threaten its authority; no individual or group is authorized to create their own communication system. It is a system in which there is only one way of seeing the world, with a series of rigid values which are imposed by few on many. This is the typical M.O. of what Foucault defined as disciplinary societies. The second practice, the paternalistic one, «authoritarian with conscience», is that in which the minority that is in power is guided by a sense of responsibility and duty to do good, to provide «public service» to the majority that is seen in a certain sense as backward and deprived. This practice could be emblematic of that passage to the control companies recorded by Deleuze in his 1990 essay *The control society*, where the spaces of imprisonment enter into a crisis and a sliver of freedom and freedom of movement can be glimpsed, more illusory than anything else. A sliver that, however, takes on a more consistent shape. The commercial method, fighting against state control (considered monopolistic, both authoritarian and

THOSE

paternalistic), is based on free market as a basis for providing the necessary freedom for everyone to publish and read what they choose. However, while it resists state control, Williams writes that the commercial practice of communication introduces new controls based on profitability criteria. Consequently, the power over information is still consolidated and shared among a small number of individuals or groups who control most of the newspapers, magazines, television, broadcast, and today even the internet. Finally, the decentralized democratic mode of communication, which is an ideal not yet fully realized for Williams, opposes both commercialism and state control. It is a system that maximizes individual participation and allows independent groups authorized to use publicly-

clandestine and which has existed since man learned to communicate. It often (but not only) uses walls as a concrete field of communication and includes all those messages not managed by power that propagate horizontally from that part of society that has no representatives in the world of information that matters and that chooses the urban context as a system of direct amplification. It is a clandestine practice because most of the time it takes on an anonymous form, not really out in the open and in spite of the provisions of urban decorum and politically correct values, which is why it is often affected by censorship except in cases of sympathetic and ungrammatical declarations of love. These are more often than not messages of resistance, of firm and harsh opposition to the current state of affairs, signs

DO NOT

SEPARATE

owned media (theaters, broadcast stations, film studios, newspapers, etc.) to determine what is produced. The methods of expression and communication and the means for their distribution or dissemination are owned by the people who use them, and what is produced is decided by those who produce it. Williams sees this as an evolutionary path, but at present, in the era of hybridization and fluidity, it is not so difficult to recognize elements of each of the four practices within the multifaceted communication system of contemporary society, the society of voluntary servitude. A fifth practice should be added to Williams's four, which could be called

and symbols of a reactionary will very similar to the one Terry Gilliam described in *12 Monkeys*. The graffiti «We did it» that Bruce Willis discovers among the rubble of a world devastated and cleaned up at least on the surface of human madness will prove to be the emblem of a clandestine feeling that opposed strong powers in a situation that is not so far from the one we are living today, what with decline, self-destruction, and various instances of dehumanization. Now, it is legitimate to ask whether and how much graffiti can represent, like the higher forms of expression, the change in a society increasingly exposed to shitstorms, bad (controlled) information, and

cynical and squalid propaganda. How much can murals be affected by all the distortions and impositions of capital? How effective can they be as social critique? The answer may be in those repressive actions implemented by those who govern, or by those who aim to govern and direct opinions. A civil servant appointed by his dictator to cover the writing «I don't like Erdogan» in June 2016, or the more contemporary elimination, ordered by the former Italian Minister of Home Affairs of the first Conte government of banners of legitimate opposition are in all probability acts of authentication of the strength of that communication method that we have defined as clandestine. The recognition desired by Crispolti of the semantic function of mural writing and the importance of those «signs of communication that only the political, cultural, existential urgency of the proletarian base justifies and nourishes» is a process that should be continuously monitored and kept going given the fragility of the medium in question. But with what tools? If the information media are polluted, sterile and sterilized, it is necessary to think of solutions that have an effect on the public and on the structures of collective thought. The performance *Diario (Journal)* by the Brazilian artist Marila Dardot comes to mind, as he, in 2015, wrote with water newspaper headlines on a large concrete wall of a Mexican house designed by Tadao Ando, which dried in a few moments under the sun. The attempt by Fabrizio Bellomo, the performance-installation *Pensieri Sparsi (Random Thoughts)* at the Feltrinelli Foundation in Milan on the occasion of the event *About a city // Rethinking Cities 2019*, proves to be a social criticism operation that uses the linguistic tools of contemporary art, stinging the upper echelons of culture with its communicative whip. The Apulian artist selected a series of murals written on the street and on the web which he believed to be indicative of a state of suffering and popular reaction, attributable to the clandestine communication method:

«Gentrification is racism», «Rent is a robbery», «They make war on the poor and call it requalification», «All that glitters is theirs», «The army in the streets is the real terrorism», etc. Bellomo's action, which consists of rewriting these messages on the windows of the Feltrinelli Foundation armed with a graffiti hoodie and spray can, aims primarily at the transfer and installation of a particular linguistic and communicative register, urban and popular, in a context that is usually connected with 'higher' art. It aims at what Crispolti called the recovery of different and alternative signs for an «opening towards another term of cultural conversation».

The risk, borrowing from Dwight Macdonald's *Masscult and Midcult*, could be to produce a work by Midcult, a dangerous hybrid born from relationships between mass culture and high culture, which hides the features of mass culture (formula, controlled reaction, no meter except popularity) with «a cultural fig leaf». But, if it is true what Marcuse wrote in *One-Dimensional Man* «in the impossibility of concretely indicating which agents and entities of social change are available, criticism is forced to move back to a higher level of abstraction», with the act of rewriting, a repetition that leaves no room for formalistic disquisitions and that self-definition of originality à la Sturtevant, Bellomo favours that tension towards «a shift to the real horizon, urban, to the level of empirical everyday life» which Crispolti hoped for. This takes on the task of rediscovering a critical vigour that places this type of intervention on an alternative track compared to the now-stale Banksy-like street-art sensationalisms and to the continuous and systemic pseudo-intellectual (or brilliantly intellectualized) hang-ups regarding mazes, internet kittens, lysergic trips, post-apocalyptic and poorly-integrated dystopias, and anthropomorphies that are always and in any case easy to sell.

Fabrizio Bellomo, *Pensieri sparsi*, 2019, courtesy Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, Milano



Paesaggi sociali, Roma 25/09/2015

Messages of love, scrawled war messages, anonymous voices of a collectivity. These are the themes of the postcards signed by Edoardo Aruta. The artist takes photographs of metropolitan signs he encounters on the street in various cities. Then he purifies them in the studio, and turns them black and white with graphite on paper. «It is a translation job – he says – I change the terms of photography to give life to those anonymous messages, to create empathy with the unknown author and hence the voice of the whole community. These messages are, for me, a crack on architectural boundaries; they are messages of rebellion – they are human messages. Indeed, I also collect expressions of love, frustration, messages of gifts and of encounters».

Messages of love and writings about war mark walls, anonymous authors giving voice to a community. These are the themes of the postcards signed by Edoardo Aruta. The artist takes photographs of metropolitan signs he encounters on the street in various cities. Then he purifies them in the studio, and turns them black and white with graphite on paper. «It is a translation job – he says – I change the terms of photography to give life to those anonymous messages, to create empathy with the unknown author and hence the voice of the whole community. These messages are, for me, a crack on architectural boundaries; they are messages of rebellion – they are human messages. Indeed, I also collect expressions of love, frustration, messages of gifts and of encounters».



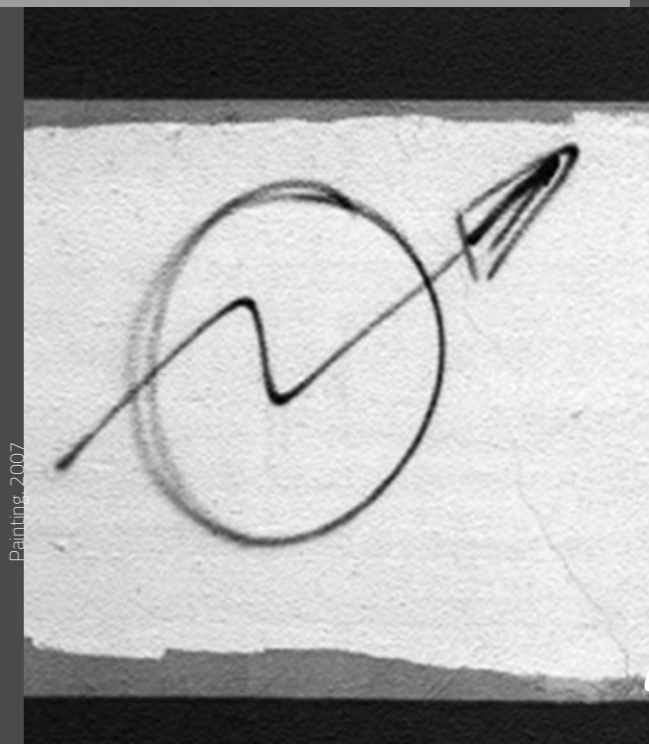
// EDOARDO ARUTA

// ALTERAZIONI VIDEO



Painting, 2007

Poco meno di venti minuti di video. Una camera gira lentamente intorno a un muro, è il muro del carcere milanese San Vittore. Sull'intonaco compaiono scritte per chi è imprigionato, parole che non potranno leggere se non i più fortunati, una volta fuori. «Questo foglio di mattoni – raccontava il collettivo in un'intervista su Mousse – diviene confine, luogo fisico, dove si manifesta la tensione contemporanea tra l'impossibilità reale di comunicare attraverso il linguaggio e la frustrazione che ne consegue. A differenza di altre forme di arte da strada, su queste mura si assiste a una selezione di artisti più eterogenea che va dalla fidanzata al socio in affari, dal secondino all'attivista incazzato». Il video è stato presentato alla Biennale di Venezia del 2007. Just under twenty minutes of video. A camera slowly turns around a wall. It is the wall of the San Vittore prison in Milan. On the plaster you can see writings for those who are imprisoned, words that no one will not be able to read if not the luckiest, once out. «This brick wall – says the collective in an interview on Mousse – becomes a border, a physical place, where the contemporary tension between the real impossibility of communicating through language and the frustration that follows it occur. Unlike other forms of street art, on these walls there is a more heterogeneous selection of artists, ranging from the girlfriend to the business partner, from the jailer to the pissed-off activist». The video was presented at the 2007 Venice Biennial Exhibition.



Fabrizio Bellomo, Pensieri sparsi, 2019, courtesy Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, Milano



## I graffiti da Pompei a oggi, la voce del popolo: un'analisi tra trasformazione sociale e innovazione linguistica.

Sebbene riconducibile agli albori dell'umanità e protagonista contemporaneo dello spazio urbano, il graffitismo non trova definizioni consensuali a livello artistico e linguistico. Nonostante la sua massiva presenza nelle nostre città, le accuse di vandalismo hanno allontanato gli studiosi della lingua e della cultura italiana dall'analisi del graffitismo. Ad allontanare i ricercatori potrebbero aver contribuito, inoltre, sia il fatto che il graffitismo sia adoperato da

graffitismo, assieme ai paste-up e alla poster-art, sia protagonista della rivolta sociale e politica del Maggio francese e diventi canale importante della comunicazione del Sessantotto nel nostro paese. La scena politica italiana del dopoguerra, caratterizzata da elevati tecnicismi ed equilibrismi parlamentari, si distingueva per il ricorso a un linguaggio generalmente noto come politichese, contraddistinto dalla tendenza a mascherare piuttosto che a chiarire i contenuti, in cui ponderate scelte lessicali conferivano un registro elevato e una forte burocraticità al linguaggio politico. Se solitamente il superamento del politichese viene fissato nell'anno 1994, a vantaggio del gentese, come conseguenza del vuoto politico determinato da Tangentopoli, una

che erano esclusi dalle stringenti logiche delle segreterie di partito, degli equilibrismi parlamentari e di una comunicazione televisiva dominata dal controllo e dalla censura. Nella attuale società del controllo diffuso degli spazi fisici e virtuali, attraverso la capillare videosorveglianza e il monitoraggio online, che vede ridursi gli spazi fruibili per il dissenso, il graffitismo rappresenta ancora un'occasione di libera comunicazione. Nello spazio urbano liberamente fruito e costruito, il graffitismo offre un'occasione di espressione e enunciazione a coloro che vengono esclusi, integralmente o parzialmente, dalla comunicazione istituzionale, come nel caso di numerose

sottoculture eterogenee: ultras, casuals, skinhead, hip-hop, rap, gang ispaniche e latine, radicalismi politici ed ecologisti. Documentare e studiare il graffitismo significa, dunque, anche partecipare a un'opera di democratizzazione della linguistica alleggerendola dal ridondante studio dei classici, dal rigido riferimento all'italiano standard rispetto all'italiano popolare, inteso come varietà di parlanti di ceto sociale basso connotata da scarso prestigio sociale, e da un certo purismo che si traduce in paura di quelle dinamiche evolutive della lingua che trovano rappresentazione nel graffitismo, non a caso creatore e diffusore di numerosi neologismi e di contatto linguistico.

NICOLA GUERRA

# VOGLIAMO TUTTO

sottoculture che rappresentano un contropotere all'organizzazione della società, sia una certa tradizionale prospettiva di élite, a discapito dell'ordinarietà, allo studio della lingua e della cultura. Eppure, un attento studio del graffitismo contribuirebbe a seguire gli sviluppi della lingua vissuti e attuati nella quotidianità, a comprendere le dinamiche del linguaggio giovanile, a cogliere i socioletti di sottoculture e tribù metropolitane, e ad afferrare il melting pot diamesico della città costituito da un caleidoscopio di canali di comunicazione in cui convivono e si ibridizzano oralità e scrittura. Un'efficace proposta definitoria di graffitismo consiste nel considerare tale ogni intervento nel quale l'elemento semantico, ossia l'insieme dei grafemi, delle parole e la loro articolazione in testi, ha il sopravvento su quello semiotico rappresentato da simboli, figure e astrazioni, predominante invece nel muralismo. Definizione che tiene in considerazione come il graffitismo sia occasione funzionale d'incontro tra spazio linguistico e spazio urbano. Quanto alle accuse di vandalismo, non bisogna trascurare il fatto che il graffitismo contemporaneo abbia essenza contro-egemonica e sebbene si eserciti infrangendo le regole della proprietà privata e del decoro urbano, consente di sfuggire alle stringenti regolamentazioni necessarie per accedere alla comunicazione di massa dei media classici come giornali e televisione. Dunque, il graffitismo, come forma di scrittura esposta che comunica alle masse, ma non d'apparato, perché esercitata nell'ordinarietà e nella spontaneità uscendo dai canali ad alto controllo culturale e politico, diviene fattore di democratizzazione comunicativa. Per dirla alla maniera dei graffiti: «muri puliti popoli muti». Non è casuale che il

più attenta analisi evidenzia come la reazione ad esso sia antecedente e venga intrapresa da gruppi e movimenti politici antagonisti al sistema a partire dal Sessantotto e per tutti gli anni di piombo. Anni nei quali, anche attraverso il graffitismo, si afferma e consolida il ricorso a un linguaggio politico che muove dall'inibizione alla partecipazione e dal criptico al comunitario, con l'adozione di un registro linguistico che mantiene una certa intellettualità unita a fruibilità e intelligibilità saldando istanze di contestazione, propaganda politica e senso civico all'interno di un elevato spontaneismo linguistico. «Vogliamo tutto», «prendiamoci la città», il graffitismo diviene rivendicazione esistenziale e affermazione di una diversa visione dello spazio urbano, specchio di un nuovo ordine sociale. Se, troppo frettolosamente, i graffiti sono considerati opere con un minor livello artistico rispetto ai murali, nei quali predomina l'elemento semiotico e quindi la sollecitazione visiva del fruitore, occorre mettere in risalto come l'artisticità del graffitismo sia di tipo linguistico e consista nell'abilità di condensare nel poco tempo di realizzazione, nel poco spazio disponibile e in poche parole concetti anche complessi che rappresentano un'ideologia, un credo, uno stile di vita. L'arte del graffitismo è prevalentemente arte del linguaggio alla quale si unisce e contribuisce l'arte grafica nella scelta del font e della calligrafia. Nei graffiti del Sessantotto, maggiormente caratterizzati da unità generazionale, e in quelli degli anni di piombo, pervasi anche dalle dinamiche degli opposti estremismi alimentati dalla strategia della tensione, resta comunque centrale l'anelito alla partecipazione, alla limpidezza, alla trasformazione sociale e all'inclusione di coloro

Italy 1970's, AEAP-NG (archivio elettronico degli anni di piombo Nicola Guerra)





**Graffiti from the time of Pompeii to today, the voice of the people: an analysis of social transformation and linguistic innovation.**

Both attributable to the birth of humanity and contemporary protagonist of the urban space, graffiti art does not find consensual definitions on either an artistic or a linguistic level. Despite its massive presence in our cities, the accusations of vandalism have caused scholars of Italian language and culture to shy away from the analysis of graffiti. Moreover, this reticence to study them might also have been exacerbated by the fact that graffiti is used by subcultures that represent a counterpower to the organization of society. Another factor might also have been a certain traditional elite perspective, to the detriment of ordinariness and of the everyday. Yet, a careful study of graffiti would help to follow the development of everyday language, to understand the dynamics of 'young' lingo, to grasp the sociolects of subcultures and metropolitan tribes, and to grasp the diametrical melting pot of the city, consisting of a kaleidoscope of

communication channels in which orality and writing coexist and hybridize. An effective way of defining graffiti is to consider as such every intervention in which the semantic element, i.e. the set of graphemes, words and their articulation in texts, has the upper hand over the semiotic element represented by symbols, figures and abstractions, predominant instead in muralism.

This definition takes into consideration how graffiti is a functional opportunity to blend linguistic and urban space. As for the accusations of vandalism, we must not overlook the fact that contemporary graffiti have a counter-hegemonic essence, and although this is exercised by breaking the rules of urban decorum and disrespecting private property, it allows us to escape the stringent regulations required to access mass media communication classics such as newspapers and television. Therefore, graffiti can be seen as an exposed form of writing that communicates to the masses but not to the apparatus, because exercised in ordinariness and spontaneity, leaving the channels of high cultural and political control. It thus becomes a factor of communicative democratization. To put it in the manner of graffiti: «clean walls, silent people».

It is no coincidence that graffiti, together with paste-ups and poster-art, is the protagonist of the social and political revolt of May 68 in France and becomes an important channel of communication of the Protests of 1968 in Italy. The post-war political scene in Italy, characterized by high technicalities and parliamentary equilibriums, was set apart by the use of a language generally known as 'politichese' ('political-speak'), characterized by the tendency to mask rather than clarify contents, in which much-thought lexical choices gave a high register and a strong bureaucratic feel to political language. If usually 'the overcoming of 'political-speak' is fixed at the year 1994, to the advantage of the 'gentese'

and intelligibility, blending together instances of contestation, political propaganda, and civic sense within a high linguistic spontaneity. «We want it all», «Let's take the city» - graffiti becomes an existential claim and affirmation of a different vision of the urban space, mirror of a new social order. If, too hastily, graffiti are considered works of a lower artistic level compared to murals, in which the semiotic element predominates and therefore the visual solicitation

of the user, it is necessary to highlight how the artistic nature of graffiti is both linguistic and in the ability to condense, in the short time of realization and in the little space available, complex concepts that represent an ideology, a creed, a lifestyle. The art of graffiti is

mainly the art of language joined to graphic art in the choice of font and calligraphy. Both in the graffiti of 1968, more characterized by generational unity, and in those of the Years of Lead, pervaded by the dynamics of opposite extremisms fueled by social tension, the yearning

for participation, clarity, social transformation and inclusion of those who were excluded from the strict logic of the party, parliamentary balancing acts, and a television dominated by control and censorship

is loud and clear. In today's society of widespread control of both physical and virtual spaces through capillary video surveillance and online monitoring which sees the usable spaces for dissent reduced, graffiti art still represents an opportunity for free communication.

In the freely used and built urban space, graffiti offers an opportunity for expression to those who are excluded, in whole or in part, from institutional communication, as in the case of numerous heterogeneous

subcultures: ultras, casuals, skinhead, hip-hop, rap, Hispanic and Latino gangs, political radicals, and ecologists. Documenting and studying graffiti therefore also means participating in a work of democratization of linguistics,

lightening it from the redundant burden of the classics, by the rigid reference to standard Italian compared to popular Italian (intended as a variety of speakers from the lower social classes characterized by poor social prestige), and by a certain purism that translates into fear of those evolutionary dynamics of the language that find representation in

graffiti, not by chance creator and diffuser of numerous neologisms and linguistic contact.

**WE**

**NICOLA GUERRA**

**WANT IT**

('people-speak') as a consequence of the political vacuum determined by «Mani Pulite», a more careful analysis shows how the reaction to it is antecedent to the events of the time and is undertaken by groups and political movements antagonistic to the system, starting from 1968 and for all the period known as Years of Lead. Those were years in which, also through graffiti, the use of a political language that moves from inhibition to participation and from cryptic to clear is asserted and consolidated, with the adoption of a linguistic register that maintains a certain intellectuality combined with usability

**ALL**

**// GIOVANNI DE CATALDO**



Got mit uns, 2017

Su calchi di iscrizioni antiche, romane soprattutto, Giovanni de Cataldo mette in scena un cortocircuito. Svastiche sbagliate, croci celtiche, segni fallici vengono aggiunti con la bombola spray su questi esempi di antichità. È il linguaggio della strada ignorante, incapace anche solo di orientare una svastica, che stratifica i segni dei lavori trasformandoli in veri e propri palinsesti. Un gesto ambiguo quello dell'artista che se da una parte si avvicina al vandalismo cittadino dall'altra con quei segni fluorescenti pare mettersi in continuità con le antiche iscrizioni.

On casts of ancient inscriptions, especially Roman, Giovanni de Cataldo stages a short circuit. Wrong swastikas, Celtic crosses, phallic signs are spray painted on these examples of antiquity. It is the language of the streets, ignorant, unable even to direct a swastika, which stratifies the signs of the works and transforms them into real palimpsests. An ambiguous gesture, that of the artist, who if on one hand grows closer to vandalism, on the other with those fluorescent signs seems to be in continuity with these ancient inscriptions.



Tl.amo, 2019

LA SAG...  
PICCOLI GRANDI  
TRASPORTI  
Appartamento uffici  
Soffite - Cantina - Giardino...  
ANCHE ESTIVI E FUORI ROMA  
PREVENTIVI GRATUITI - IV  
33.67.88.81

me me freggo

# Sandretto 25

La Fondazione torinese si prepara ai festeggiamenti. Un'occasione per ripercorrere con Patrizia Sandretto Re Rebaudengo, fondatrice e presidente, gli anni passati e guardare al futuro  
*The Turin Foundation gets ready to celebrate. It is therefore a good excuse to go over the past and look to the future in the company of Patrizia Sandretto Re Rebaudengo, founder and president*



Adrian Villar Rojas, Rinascimento, 2015

Nello scenario composito dell'arte contemporanea in Italia le fondazioni ricoprono ormai da tempo un ruolo decisivo nel processo di produzione culturale e nelle sue dinamiche di diffusione. Uno degli esempi di maggiore rilievo è rappresentato dalla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di Torino, un'istituzione attiva dal 1995, sempre più al centro dei meccanismi del sistema dell'arte italiano e internazionale. La volontà originaria di dare forma a una collezione è stata affiancata negli anni all'esigenza di renderla fruibile al grande pubblico, e al desiderio sempre più forte di sostenere concretamente l'arte e gli artisti nella realizzazione di nuove opere, nella costruzione di nuove esperienze e nella creazione di nuovi racconti. Dal 1997, anno di inaugurazione della sua prima sede, a Guarene d'Alba, a oggi, la Fondazione ha svolto un'incessante attività di produzione e sostegno all'arte e agli artisti, attraverso mostre ed eventi diversificati che hanno trovato poi nel 2002 una nuova collocazione, la attuale e principale sede espositiva situata a Torino nel quartiere San Paolo. Patrizia Sandretto Re Rebaudengo, fondatrice e presidente, ci ha raccontato come festeggerà questi primi venticinque anni di attività, parlando di futuro e ripercorrendo alcune delle tappe più significative del suo percorso.

**Collezione, produzione, educazione e formazione. Possiamo identificare questi quattro elementi come assi portanti della Fondazione?**

«Ho iniziato a collezionare nel 1992 e, dal desiderio di avere un ruolo più attivo nel sistema dell'arte contemporanea, collaborando più efficacemente con enti e istituzioni italiani e internazionali, nel 1995 è nata la Fondazione: un centro d'arte impegnato nell'organizzazione di mostre e nella produzione di opere delle giovani generazioni artistiche. Da subito abbiamo introdotto l'atti-

*In the composite scenario of contemporary art in Italy, foundations have long played a decisive role in the process of cultural production and in its diffusion. One of the most important examples is the Sandretto Re Rebaudengo Foundation in Turin, an institution active since 1995, increasingly at the centre of both the Italian and the international art system. Over the years, the original desire to give shape to a collection has been accompanied by the need to make it accessible to the general public, and by the ever stronger desire to concretely support art and artists in the creation of new pieces, in the development of new experiences, and in the creation of new stories. Since 1997, the year its first headquarters were opened in Guarene d'Alba, to date the Foundation has carried out an incessant production and support activity for art and artists through diversified exhibitions and events. In 2002 these have found a new location, the current and main exhibition site located in the San Paolo district in Turin. Patrizia Sandretto Re Rebaudengo, founder and president, told us how she will celebrate these first twenty-five years of activity, talking about the future and retracing some of the most significant stages of the Foundation's journey.*

**Collection, production, education, and training. Can we consider these the four cornerstones of the Foundation?**

*«I started collecting in 1992 I had a strong desire to have a more active role in the contemporary art system, collaborating more effectively with Italian and international bodies and institutions. The Foundation was thus born in 1995, creating an art centre that organized exhibitions and produced works by young artists. We immediately introduced educational activities as well as training programs further on; the Residence for young foreign curators*

attività educativa e più avanti i programmi di formazione: la Residenza per giovani curatori stranieri, nata nel 2007, e Campo, il corso per curatori italiani avviato nel 2012».

**Venticinque anni di intensa e multiforme attività. Riuscirebbe a scegliere tre mostre che hanno rappresentato momenti fondamentali nella storia della Fondazione?**

«Non toccare la donna bianca, la mostra collettiva inaugurata nel settembre 2004, e ispirata al titolo di un celebre film di Marco Ferreri: una delle tappe di un anno dedicato interamente alla donna, che proponeva un ricco calendario sul tema del femminile nell'arte contemporanea con conferenze e mostre, tra cui la personale di Carol Rama. Greenwashing, nel 2008, in grande anticipo rispetto al dibattito attuale sui cambiamenti climatici: una collettiva di 25 artisti internazionali che ha rappresentato l'apice del ciclo Ambiente, in un intero anno di mostre, incontri, progetti e laboratori dedicati al tema cruciale dell'ecologia. Adrian Villar Rojas. Rinascimento: la prima personale italiana dell'artista argentino, nel 2015, che ha trasformato l'intera sede torinese in un'installazione site-specific monumentale, immersiva, piena di pathos, interamente prodotta dalla nostra Fondazione».

**Il collezionismo è innanzitutto gusto ed empatia. A quali opere della sua collezione si sente più affezionata?**

«Nel mio caso la scelta delle opere nasce sempre dal dialogo con l'artista. Una collezione è un racconto, un filo rosso che intreccia la biografia del collezionista a quella degli artisti, le storie individuali a quelle delle città, delle tendenze, dell'attualità. Collezionare è un po' come esplorare, disegnando la propria mappa del mondo. Non cerco di acquisire opere di artisti già affermati, non sono alla ricerca del grande nome ma punto l'attenzione sulla singola

was born in 2007, and Campo, the course for Italian curators, started in 2012».

**Twenty-five years of intense and eclectic activity. Can you pick three exhibitions that represented turning points in the Foundation's history?**

«Non toccare la donna bianca (Do not touch the white woman), the collective exhibition inaugurated in September 2004 and inspired by the title of a famous film by Marco Ferreri. This was one stage in a year dedicated entirely to women, which offered a rich calendar on the subject of women in art contemporary with conferences and exhibitions, including the personal exhibition of Carol Rama. Greenwashing, in 2008, well in advance of the current debate on climate change. This was a collective of 25 international artists who represented the pinnacle of the Environment cycle, in an entire year of exhibitions, meetings, projects, and workshops dedicated to the crucial theme of ecology. Adrian Villar Rojas. Renaissance: the first Italian solo exhibition of the Argentine artist, in 2015, which transformed the entire Turin site into a monumental, immersive, site-specific installation full of pathos, entirely produced by our Foundation».

**Collecting is, more than everything, linked to taste and empathy. Which pieces of your collection do you care more about?**

«In my case, the choice of works always stems from conversation with the artist. To me, a collection is a story, a common thread that intertwines the collector's biography with that of the artists, individual stories with those of the cities, trends, and current affairs. Collecting is a bit like exploring, drawing your own world map. I do not try to acquire works by artists that are already established artists; I am not looking for big names but rather I focus on individual pieces, which I choose based on their ability



Doug Aitken, Electric Earth, 1999

Maurizio Cattelan, Bidibidobidiboo 1996, photo Zeno Zotti



opera, che scelgo in base alla sua capacità di cogliere con precisione il presente, di riflettere in modo inatteso sul passato, di immaginare il futuro. Sono molte le opere a cui sono affezionata. Vorrei citare quelle che nella collezione hanno avuto una funzione più ampia: *The Acquired Inability to Escape, Inverted and Divided* di Damien Hirst, perché è un'opera legata al mio amore per la British Art; *Bidibidobidiboo* di Maurizio Cattelan, che oggi considero uno degli highlights della mia collezione, un condensato di ciò che amo della ricerca dell'artista: un ossimoro, una somma dirompente di ironia, distacco, empatia, profondità; *Untitled Film Stills* di Cindy Sherman perché coglie il mio grande interesse per l'arte femminile; *Electric Earth* di Doug Aitken

*to grasp the present, to reflect unexpectedly on the past, to imagine the future. There are many pieces I am fond of. I would like to mention those that have had a wider function in the collection: *The Acquired Inability to Escape, Inverted and Divided* by Damien Hirst, because it is a work linked to my love for British Art; *Bidibidobidiboo* by Maurizio Cattelan, which today I consider one of the highlights of my collection, a condensation of what I love about the artist's research, an oxymoron, a disruptive sum of irony, detachment, empathy, depth; *Untitled Film Stills* by Cindy Sherman because it captures my great interest in female art; *Electric Earth* by Doug Aitken for its importance in the history of video installations».*



Patrizia Sandretto Re Rebaudengo, photo Stefano Sciuto

per la sua importanza nella storia delle video installazioni». **Una postazione sempre più stabile nel panorama italiano dell'arte contemporanea, ma anche una volontà sempre più forte di estendere i propri confini. Un dinamismo che ha portato la collezione ad essere esposta in varie parti del mondo e in ultimo anche a una nascente sede madrilenas. Cos'altro dobbiamo aspettarci? Possiamo avere qualche anticipazione su progetti futuri?**

«L'arte contemporanea ha la grande capacità di esplorare i confini e di superarli. Ho costruito l'identità della Fondazione a partire dal confronto con la scena internazionale, attraverso le collaborazioni con i suoi protagonisti: direttori, curatori, artisti e istituzioni di riferimento, veicolando mostre della collezione in giro per il mondo. Il 2020 sarà un anno ricco di mostre, di eventi e di riflessioni. A Torino inaugureremo *Neural Swamp*, la personale dell'artista afro-americana Martine Syms, e, in un dialogo a distanza con l'opera di Syms, proporremo un riallestimento di *Electric Earth*, seminale videoinstallazione di Doug Aitken, che la Fondazione ha prodotto nel 1999 in occasione della Biennale di Venezia. A ottobre, in collaborazione con il Goethe Institut, presenteremo il festival *Everything Passes Except the Past*, una programmazione di eventi discorsivi e performativi sul tema dei residui coloniali nelle collezioni museali e negli archivi europei, una riflessione sollecitata dalle recenti discussioni pubbliche sul tema del rimpatrio del patrimonio artistico africano. Inoltre a novembre una grande mostra collettiva esplorerà il rapporto tra corpo e tecnologia, un'indagine sulle trasformazioni del concetto di umano in relazione alle evoluzioni tecnologiche ed epistemologiche più recenti, attraverso opere storiche e nuove committenze. Il futuro è dunque al centro della nostra programmazione: questa è la prospettiva che abbiamo scelto per ribadire lo spirito di ricerca che ha guidato i nostri primi 25 anni di lavoro».

*A place that is always more stable in the Italian contemporary art field, but also a greater will to push into new horizons. A dynamic feel that has brought the collection to various parts of the world, including a budding position in Madrid. What else should we expect? Can we have any spoilers regarding future plans?*

«Contemporary art has the great ability to explore borders and overcome them. I have built the Foundation's identity starting from the comparison with the international scene, through collaborations with its protagonists: directors, curators, artists, and reference institutions, organizing exhibitions of the collection around the world. 2020 will be a year full of exhibitions, events, and chances to reflect. In Turin we will inaugurate *Neural Swamp*, the solo exhibition of the African American artist Martine Syms, and, in a remote conversation with Syms's work, we will propose a rearrangement of *Electric Earth*, seminal video installation by Doug Aitken which the Foundation has produced in 1999 on the occasion of the Venice Biennial Exhibition. In October, in collaboration with the Goethe Institut, we will present the *Everything Passes Except the Past* festival, a program of conversations and performing events on the theme of colonialism in European museum collections and archives, a reflection prompted by recent public discussions on the theme of repatriation of the African artistic heritage. In addition, in November a major collective exhibition will explore the relationship between body and technology, an investigation into the transformations of the concept of humanity in relation to the most recent technological and epistemological evolutions, through historical works and new clients. The future is therefore at the centre of our planning: this is the perspective we have chosen to reaffirm the spirit of research that has guided our first 25 years of work».



Smart love, 2019

## Un barocco metropolitano *A metropolitan baroque*

Quando il muro si fa tela: parla Tvboy, lo street artist che racconta estasi e ascesi delle nuove icone contemporanee

*When the wall becomes canvas: Tvboy speaks out, the street artist who tells about ecstasy and asceticism of new contemporary icons*

Alessandro Caruso

**G**ira la notte incappucciato, alla ricerca di muri dove lasciare il segno con le sue scene che immortalano momenti, personaggi o versioni della vita reale. O quasi. Nella sua dialettica c'è molta ironia, tanta satira, ma anche una mission: fare riflettere e dare speranza. Lui è Tvboy, lo street artist che da anni provoca l'Europa con le sue opere apparse in molte città, in cui spesso vengono rappresentate allegorie politiche o sociali, come fossero citazioni di un metodo squisitamente barocco. La street art può essere anche questo. Almeno così è come la vive lui. **Alcune delle tue ultime opere hanno raccontato delicate fasi politiche recenti. Cosa ti ha attratto della dialettica politica e dei suoi linguaggi?**

«È il risultato dell'unione tra il linguaggio della street art, con cui mi cimento da anni, e la voglia di raccontare quello che succede nella nostra società, quella stessa voglia che ha animato molti autori del Rinascimento e del Barocco. In particolare sono stato attirato dagli ultimi accadimenti politici, caratterizzati da una natura evolutiva e talvolta imprevedibile. Ho realizzato così *Amor populi*, il bacio tra Salvini e Di Maio, che grazie alla popolarità che ha ottenuto si è trasformato in una sorta di miccia che ha fatto poi esplodere tutto. A quel punto ho preso ancora più consapevolezza del fatto che quando l'arte parla del suo tempo può diventare qualcosa di iconico, qualcosa che poi trascende e finisce per rappresentare un momento culturale».

**H**e walks at night with a hood on, looking for walls where to leave his mark with scenes immortalizing moments, characters, or versions of real life...or almost. His dialectic is full of irony, satire, and there is also a mission: to reflect and to give hope. The street artist Tvboy has been provoking Europe for years with his works that have appeared in many cities, where political or social allegories are often represented, as if they were quotes from a purely Baroque method. Street art can be that too. At least this is how he lives it. **Some of your latest works have told delicate recent political phases. What attracted you to political dialectics and its languages?**

«My works are the result of the union between the language of street art, in which I dabble for years, and the desire to tell what is happening in our society. The same desire that animated many authors of the Renaissance and Baroque. In particular, I have been attracted to the latest political events, characterized by an evolutionary and sometimes unpredictable nature. So I created *Amor populi*, a kiss between Salvini and Di Maio, which thanks to the popularity it obtained, turned into a kind of fuse that then blew everything up. And that's when I become even more aware of the fact that when art speaks about its time it can become something iconic, which then transcends and ends up representing a cultural moment».

Super Pope Franciscus, 2017, courtesy Oscar Giampaoli, photo Valentino Bonacquisti



## THE PROJECT

Sebbene Tvboy sia uno street artist coinvolto nello scenario artistico da tanti anni, nell'ultimo periodo la sua popolarità è stata amplificata dai lavori con cui ha immortalato, in chiave satirica, alcuni degli avvenimenti chiave della scena politica italiana, con protagonisti come Giuseppe Conte, Luigi Di Maio, Matteo Renzi, Matteo Salvini e Nicola Zingaretti. Le opere in questione sono *Amor populi*, *Il Gatto e la volpe* e *Le tre Grazie*, murales apparsi a Roma che hanno rimarcato la potenza comunicativa della street art, sebbene la loro durata sia stata limitata a poche ore, prima di essere cancellati. Ma questo lasso di tempo è stato sufficiente a lasciare indissolubilmente il segno. La società di relazioni istituzionali e comunicazione UTOPIA ha colto al volo l'eloquenza di queste creazioni e ha commissionato all'artista la riproduzione di quelle scene, questa volta non su un muro, ma su supporti in legno, per lasciare una traccia fisica duratura delle opere ed esporle in modo permanente. Come ci racconta il Presidente di UTOPIA, Giampiero Zurlo: «Nella società moderna la massa eccessiva di informazioni da cui siamo circondati ha determinato una generale disattenzione anche verso i principali eventi politici e sociali. Tvboy con le sue opere riesce a distinguere il suo messaggio, dandogli una forza tale da renderlo unico e attirare l'attenzione dei cittadini, delle istituzioni e dei media, con un effetto amplificatore straordinario. Una capacità professionale di cui sono rimasto affascinato sin da subito e che va ben oltre la competenza artistica. Proprio per questo motivo abbiamo deciso di organizzare presto un evento nazionale in cui discutere della street art come moderna forma di comunicazione politica, in cui affronteremo anche il tema dell'incisività della sintesi artistica nel raccontare le fasi politiche che caratterizzano la società».

*Although the street artist Tvboy has been involved in the art scenario for many years, in the last period his popularity has been amplified by his interventions that have immortalized, in a satirical key, some of the key events of the Italian political scene, starring Giuseppe Conte, Luigi Di Maio, Matteo Renzi, Matteo Salvini, and Nicola Zingaretti. Those works are Amor populi, Il Gatto e la volpe and Le tre Grazie. The murals appeared in Rome and have demonstrate the communicative power of street art, although their duration was limited to a few hours, before being cancelled. But this short span of time was enough to make their mark. UTOPIA, a company that specializes in institutional relations and communication, immediately understood the eloquence of these creations and has commissioned the artist to reproduce those works, not on a wall but on wooden supports, in order to leave a lasting physical trace of the works and exhibit them permanently. As the President of UTOPIA, Giampiero Zurlo, spoke that «in modern society the excessive amount of information that we receive has led to a general inattention towards the main political and social events. Through his works, Tvboy manages to differentiate his message, giving it a kind of strength that makes it unique and attracts the attention of citizens, institutions and the media with an extraordinary amplifying effect. A professional skill, which I was immediately fascinated by and that goes far beyond his artistic competence. This is exactly why we have decided to organize a national event on street art as a modern form of political communication, and where to deal with the issue of incisiveness of art in narrating the political phases that characterize society».*

### Quale pensi che sia il ruolo e il significato dell'arte nella lettura delle vicende sociali e politiche del nostro tempo?

«Non voglio assolutamente fare un'arte schierata, cerco di essere politically incorrect un po' con tutti i partiti politici, perché voglio che la mia arte sia satirica, ironica e non politicizzata. In tutti i lavori in cui racconto la politica, come nel bacio tra Salvini e Di Maio o nel *Gatto e la Volpe* cerco di riportare quello che un tempo faceva la satira. Come si vede da *Le tre Grazie*, però, cerco sempre di creare anche uno sfondo positivo perché vorrei che i miei lavori facessero trapelare in fondo anche un po' una speranza».

### Le tue opere rivelano il grande potere mediatico dell'arte. Cosa la rende un vettore di comunicazione così penetrante e coinvolgente?

«L'arte ha innanzitutto il potere di illustrare la realtà ma anche a volte di predirlo. Lavoro molto con un metodo che ho voluto definire contaminatio, in cui prendo una cosa, la tiro fuori dal suo contesto, la mischio con un'altra e creo qualcosa di nuovo, che in qualche modo diventa profetica. Il bacio di Salvini e Di Maio così come altre opere, come quelle di Kim Jong-un e Trump, sono diventate delle profezie, nessuno si aspettava quell'evoluzione che avevo già raccontato nel lavoro. E poi si sa, le immagini valgono più di mille parole, tanto che alcune delle mie opere sono state utilizzate da testate internazionali per spiegare quello che stava succedendo nei vari scenari politici».

### What do you think is the role and meaning of art in reading the social and political events of our time?

«I absolutely do not want to do a politically aligned art, I try to be politically incorrect with all parties because I want my art to be satirical, ironic and not politicized. In all the works in which I tell politics, like in the kiss between Salvini and Di Maio or in *Il Gatto e la Volpe* I try to convey what once satire did. As can be seen in *Le tre Grazie*, however, I always try to create a positive background since I would like my works to transpire some hope, after all».

### Your works reveal the great media power of art. What makes them such a penetrating and engaging communication medium?

«First of all, art has the power to illustrate reality but also sometimes to predict it. I work a lot with a method that I wanted to call contaminatio, in which I take one thing, take it out from its context, mix it with another and create something new, which somehow becomes prophetic. Salvini and Di Maio's kiss as well as other works, such as those of Kim Jong-un and Trump have become prophecies. Nobody expected that evolution that I had already told in my work. And then, as we all know, an image is worth a thousand words, in fact some of my works have been used by international newspapers to explain what was happening in the various political scenarios».



Il Gatto e la Volpe, 2019, courtesy UTOPIA



Le tre Grazie, 2019, courtesy UTOPIA



Amor populi, 2019, photo Valentino Bonacquisti

**Cosa ne pensi delle prospettive della street art? Le varie operazioni di riqualificazione urbana e gli utilizzi commerciali l'hanno cambiata in meglio o in peggio?**

«Sicuramente quello che è cambiato è la committenza. Adesso i grandi committenti sono i brand. Per quanto riguarda l'arte di strada penso che si possa definire libera e autentica quando agisce senza autorizzazioni. Il bacio di Salvini e Di Maio, o *Renzi Morto Vivente* non le avrei potute fare chiedendo il permesso. Per questo ho preferito pagare qualche multa piuttosto che scegliere i grandi murales in cui sei costretto a chiedere autorizzazioni. Preferisco in fondo continuare ad andarmi a cercare degli angolini nei centri delle città per poter lanciare dei messaggi anche critici o che facciano riflettere, come ho fatto ad esempio a Firenze con *European School Report*».

**Chi sono stati i tuoi principali riferimenti artistici?**

«Continuo a trovare estremamente attuale e profonda la lezione degli autori del Rinascimento e del Barocco. Il maestro che osservo con grande interesse è Caravaggio con le sue figure, il suo modo di usare la luce. In molte opere, come in *Santa Rosalia*, ho provato anche a sintetizzare un mix tra la figurazione classica e la tecnica dello stencil. Chiaramente la mia formazione passa anche per la Pop art statunitense e per maestri come Andy Warhol, Keith Haring e Jean Michel Basquiat».

**Come vivi il rapporto con i social network? Uno strumento che favorisce la massificazione o un veicolo essenziale di socialità e condivisione?**

«All'inizio devo dire: li guardavo con sospetto. Poi ho capito che nella società in cui viviamo possono rappresentare un grande vantaggio. Molte mie opere vengono cancellate il giorno dopo essere state realizzate e se non esistesse una documentazione fotografica e video sui social network non sarebbero mai state viste. Naturalmente vanno saputi gestire con professionalità e occorre una struttura per curare tutti questi aspetti. In questo mi aiuta il mio team, occupandosi di tutto ciò che riguarda la comunicazione, e il mio manager Angelo Casa che segue la parte di direzione dei progetti».

**What do you think about the future of street art? Did the various urban redevelopment operations and the resulting commercial purposes change it for better or for worse?**

«What has certainly changed is the client. Indeed, now the big clients are the brands. As for street art, I think it can be defined as free and authentic when it acts without authorizations. I could not have done Salvini and Di Maio's kiss, or *Renzi Morto Vivente*, if I had asked for permission. That is why I preferred to pay some fines rather than choose large murals in which you are forced to ask for permits. After all, I prefer to keep looking for corners in the city centres to be able to send messages that are also critical or that make people think, like I did for example with *European School Report in Florence*».

**Who were your main artistic references?**

«I keep finding the lesson of the Renaissance and Baroque authors extremely actual and profound. The master that I keep studying and observing with great interest is Caravaggio, with his figures and his way of using light. In many works, such as in *Santa Rosalia*, I have tried to synthesize a mix between classical figuration and the stencil technique. Obviously, my background has been also inspired by American Pop Art and by masters such as Andy Warhol, Keith Haring, and Jean Michelle Basquiat».

**How is your relationship with social networks? Are they tools that promote mass culture or essential vehicles for socializing and sharing?**

«I have to say, at first, I looked at them with suspicion. Then I realized that in the society in which we live, they can represent a great advantage. Many of my works are canceled the day after they are made and if there was no photographic and video documentation on social networks, they would have never been seen. Of course they must be professionally handled and a help is needed to take care of all these aspects. My team, who takes care of everything related to communication, and my manager Angelo Casa, who follows the direction of the projects, help me in this».



Santa illegal immigrant, 2018

1/10

Twain

Matisse palette, courtesy Lefranc Bourgeois

# Lefranc Bourgeois

## Tre secoli a tinte forti

### Three centuries in strong colors

I suoi colori, dal 1720, hanno riunito generazioni di artisti, da Matisse a Picasso, fino a Niki de Saint Phalle e agli ultracontemporanei  
*Its colors, since 1720, have brought together generations of artists, from Matisse to Picasso, up to Niki de Saint Phalle and the ultra-contemporaries*

Alessandro Caruso

**S**ono passati di mano in mano, da una generazione all'altra, sono cambiate miscele e confezioni, ma la mission di Lefranc Bourgeois è rimasta la stessa che ha convinto Matisse e Cézanne passando per Picasso, Niki de Saint Phalle, Arman e tanti altri: quella di trovare la ricetta di colori giusta per assecondare le esigenze espressive degli artisti. Per questo negli stabilimenti dei colori Lefranc Bourgeois i chimici lavorano a stretto contatto proprio con gli artisti. E se nei libri di storia dell'arte abbiamo letto della pittura en plein air degli Impressionisti, che ha dato avvio a una nuova fase della storia dell'arte, un po' lo si deve anche a questa azienda, che fu la prima a concepire all'epoca i tubetti tascabili in sostituzione della tavolozza. Immortalati addirittura da Arman nelle sue opere, sono diventati i colori più iconici e rappresentativi, quelli che stanno alla base di tanti capolavori che continuiamo ad ammirare nelle gallerie nazionali di tutto il mondo. Quella di Lefranc Bourgeois è una di quelle storie che fa viaggiare, alla scoperta di un profilo nuovo e

**P**acks and blends have changed from one generation to the next, but the mission of Lefranc Bourgeois has remained the same that convinced Matisse and Cézanne and then Picasso, Niki de Saint Phalle, Arman and many others: to find the right recipe of colors to satisfy the expressive needs of the artists. This is why chemists work closely with the artists in the Lefranc Bourgeois color factories. And if in the history of art books we read about the Impressionists' en plein air painting, this is also due to this company, which was the first to conceive pocket tubes at the time to replace the palette. Even immortalized by Arman in his works, they have become the most iconic and representative colors, those that are the basis of many masterpieces that we continue to admire in national galleries around the world. That of Lefranc Bourgeois is one of those stories that makes you travel, discovering a new and suggestive profile of art, that of color, matter, gesture

suggestivo dell'arte, quello del colore, della materia, del gesto che asseconda il genio, in tutte le epoche, quelle passate, ma anche quelle future. Thierry Collot, brand director per Lefranc Bourgeois e commercial director nel sud Europa per Colart, lo spiega così.

**Dopo 300 anni è naturale chiedersi: qual è stato il vostro segreto per durare così a lungo?**

«Lefranc Bourgeois ha beneficiato in primo luogo della sua nascita in Francia, un paese importante per l'arte, la cultura e le belle arti negli ultimi secoli, basti pensare ai grandi artisti che hanno dipinto usando i nostri colori. Parliamo di artisti come Millet, Vibert, Bracque, Dufy, Dubuffet, Vasarely, tutti nomi che hanno dato una forte legittimità al marchio. La Francia è sempre stata uno dei più grandi mercati al mondo in termini di consumo, grazie a un forte sistema educativo che ha favorito l'espressione artistica dalla scuola elementare all'università; inoltre la distribuzione attraverso diversi tipi di canali ha anche permesso di raggiungere un pubblico più vasto. L'industria delle belle arti rimane comunque un piccolo mercato. Non ci sono ancora molti brand al mondo. Ciò significa che l'internazionalizzazione sta sviluppando volumi per ognuno di questi marchi e ne sta supportando la redditività. Ultimo aspetto, ma non meno importante, Lefranc Bourgeois è stata acquisita da Lindéngruppen (Svezia) nel 1984, un'impresa familiare stabile che ha investito e ampliato il proprio campo di applicazione nelle belle arti sviluppando la divisione Colart con gli storici brand Winsor & Newton e Liquitex».

**300 anni di complicità con gli artisti. Cosa significa per voi soddisfare le esigenze espressive degli artisti contemporanei?**

«Vuol dire essere molto vicini ai nostri consumatori, alle scuole d'arte, agli opinion leader, alla comunità degli artisti e sviluppare un'equazione particolare: ascoltare come testare, inventare, sviluppare, innovare, renderci affidabili».

**C'è qualche aneddoto particolare di questa lunga storia rimasto impresso nella memoria?**

«Quando Lefranc e Bourgeois si associano nel 1965, la nuova società lascia Parigi per trasferirsi a Le Mans. Tutti gli articoli passati dovevano cambiare imballaggio e marchio. Il famosissimo artista francese Arman acquistò a buon prezzo tutti i tubi vuoti (e alcuni pieni), e iniziò ad usarli nelle sue opere (inclusioni e installazioni). Abbiamo nella nostra collezione a Le Mans uno dei suoi dipinti con i nostri tubi applicati sulla tela».

**Sostenibilità, nuove tendenze, nuove tecniche e linguaggi, come state affrontando questi fenomeni contemporanei?**

«Abbiamo creato in ogni paese una rete di artisti che organizza seminari in scuole d'arte ed è ben radicata per interagire con la comunità degli artisti: è un ottimo strumento per ascoltare bisogni, tendenze, usi. Conduciamo regolarmente sondaggi sui consumatori nei nostri paesi principali. Organizziamo progetti collaborativi e residenze d'artista in molte città del mondo. Tutte queste azioni sul campo aiutano i team del nostro brand a sperimentare con i nostri chimici ('cuochi dei colori') in modo da mescolare le esigenze degli artisti con le novità nel campo della chimica e il nostro savoir-faire industriale. In termini di sostenibilità, questo è un compito importante per il nostro gruppo. Lefranc Bourgeois è stato il primo marchio a lanciare colori senza cadmio esattamente con la stessa qualità e le stesse caratteristiche dei colori con il cadmio, anticipando di fatto le nuove normative in arrivo e dimostrando cura per la salva-

*that favors the genius, in all ages, those past, but also those future. Thierry Collot, brand director for Lefranc Bourgeois and commercial director South Europe for Colart, explains it this way.*

**After 300 years it is natural to ask: what is your secret to last so long?**

«Lefranc Bourgeois did firstly benefit to be born in France, an important country for the Art, the Culture and more particularly the Fine Arts in the last centuries, just thinking of great artists who painted using our colors, as like as Millet, Vibert, Bracque, Dufy, Dubuffet, Vasarely, which gave a strong legitimacy to the brand. France has always been one of the largest market on the world in terms of consumption, thanks to a strong education system which favorised art expression from primary school to college. And distribution via several kind of channels has also allowed to reach a larger audience of consumers. Fine Arts industry remains anyway a small market. There are not so many brands still existing in the world. This means that internationalization is developing volumes for each and support profitability. Last but not least Lefranc Bourgeois has been acquired by Lindéngruppen (Sweden) in 1984 which is a stable family business, which did invest and enlarge its scope in Fine Arts by developing Colart division, with as well Winsor & Newton and Liquitex brands».

**300 years of complicity with the artists. What does mean for you satisfying the expressive needs of contemporary artists?**

«This means being very close to our consumers, to the art schools, to opinion leaders, to the artist community and develop a peculiar equation: listen, test, invent, develop, innovate, make reliable».

**Is there any particular anecdote of this long story that you have heard or witnessed?**

«When Lefranc and Bourgeois merged in 1965, the new company left Paris for Le Mans. All past items had to change of packaging and branding. The very famous French artist Arman bought at a very good price all the empty tubes (and some full), and he started to use them in his works (inclusions and installations). In our collection in Le Mans we have one of his paintings with our own tubes applied on the canvas».

**Sustainability, new trends, new techniques and languages, how are you facing these contemporary phenomena?**

«We have established in each country a network of artists which provides workshops in art schools, to paint associations and festivals or even in store. This network is unique and strong to engage with the artists community: and it's a great tool to listen to needs, trends, usages. We also conduct regularly in our main countries consumers surveys and organize collaborative projects and art residences in many cities of the world. All of these field actions help our brand teams to experiment with our chemists ('colour cooks') to mix artists needs, chemistry novelties and our industrial savoir-faire. In terms of sustainability, this is major task for our group such as for Lefranc Bourgeois. Lefranc Bourgeois has been the first brand to launch cadmium free colours with exactly the same quality and characteristics of real cadmium colour anticipating new coming regulations, defending the artist's health too. Packaging is more and more adapted to avoid plastic, use recyclable materials.



Lefranc Paris vintage ad board (50's) for Fine Gouache decoration range, courtesy Lefranc Bourgeois



Bourgeois Aîné vintage ad poster (30's). Represents the atlantes of the past headoffice in Paris, courtesy Lefranc Bourgeois

guardia della salute dell'artista stesso. L'imballaggio è sempre più idoneo a evitare la plastica, utilizzando materiali riciclabili. Ci prendiamo anche molta cura delle nostre persone, delle loro conoscenze, del loro benessere. Quando si visita il nostro stabilimento è bello incontrare persone orgogliose del loro lavoro, del loro marchio, della loro storia. Ci sentiamo tutti legati a una lunga tradizione».

**Se l'arte è un motore di comunicazione tra i popoli, si può dire che Lefranc Bourgeois è una società che negli ultimi 300 anni ha anche contribuito all'identità culturale dell'Europa. Qual è stato il momento più emozionante nella storia dell'azienda? E quale il più difficile?**

«Direi che lo sviluppo tecnico del tubo di pittura avvitato di Alexandre Lefranc, nella seconda metà del XIX secolo, è stato piuttosto eclatante. Ha permesso ai pittori di uscire e catturare la luce del giorno 'dal vivo'. È stata una delle innovazioni che ha permesso l'origine del movimento degli Impressionisti. Una storia incredibile, partita da una nostra intuizione. Oggi la sfida è ovviamente quella di poter adattare la produzione e i prodotti alle nuove normative mantenendo le caratteristiche di qualità dei nostri colori e dei nostri additivi. Bisogna anche anticipare la nuova pittura e cavalcare le tendenze, ma essere anche coinvolti nell'educazione della tecnica dei nostri prodotti: siamo qui per fornire una «materia prima» agli artisti, ma devono sapere e imparare come e perché usarla».

*We also much take care of our people, their knowledge, their well being. When you visit our plant, it is great to meet people proud of their work, of their brand, of their history. We are feeling part of such a long tradition».*

**If art is a driver of communication between peoples, can be said that Lefranc Bourgeois is a company that in the last 300 years has also contributed to the cultural identity of Europe. What was the most exciting moment in the company's history? And which one was the most difficult?**

«I would say that the technical development of the screwed painting tube by Alexandre Lefranc in the 2<sup>nd</sup> half of the 19<sup>th</sup> century, has been quite exciting, it allowed painters to go outside and catch the day light 'live'. This was at the origin of the Impressionists art movement. Amazing story, started from our idea. The challenge today is of course to be able to adapt production and products to new regulations still maintaining the quality features of our colors and additives. It is also to anticipate to new painting and uses trends, but also be involved in the education of the technicity of our products: we are here to provide a «raw material» to the artists but they need to know/learn how and why using it».



Courtesy Lefranc Bourgeois

### **Pensa che la pittura sia sempre un linguaggio valido per rappresentare emozioni e opinioni?**

«Dipingere prima di tutto significa innumerevoli miscele, evoluzione costante della tavolozza dei colori. Abbiamo anche sviluppato la più ampia gamma di medium (additivi) e vernici per giocare con opacità, trasparenza, impasto o fluidità e dipingere su tela, su carta, su legno o su pareti. Questo significa che la pittura apre un campo di espressione illimitato alle persone. È quindi l'unico in grado di rappresentare emozioni e opinioni e creare incredibili relazioni artistiche con il pubblico».

### **Do you think Painting is always a valid language to represent emotions and opinions?**

«Painting first of all means countless mixes, constant colors palette evolution. We also developed the widest range of mediums (additives) and varnishes to play with opacity, transparency, impasto, or fluidity and paint on canvas, on paper, on wood, on walls. This means painting is a way for people of unlimited forms of expression. It is therefore unique to represent emotions and opinions and create amazing art relationship with the public».

Guido D'Angelo

## **LA STORIA DELLA PITTURA A OLIO È LA STORIA DEI MEDIUM**

La Lefranc Bourgeois, nei suoi tre secoli di storia, vissuti costantemente al fianco degli artisti, ha segnato le trasformazioni dei linguaggi, dei processi operativi e gli stili della pittura di artisti che vanno da Jean Siméon Chardin a Victor Vasarely. Ha avuto la capacità in 300 anni di portare avanti una tradizione nella produzione dei materiali per artisti sviluppando un'attenta ricerca rivolta ai materiali e alle applicazioni più all'avanguardia. Lo dimostrano i medium storici per la pittura a olio sempre così ricercati dagli artisti, come il Médium Flamand, il Médium Venitien, il Médium à l'oeuf Xavier de Langlais, che hanno rappresentato la storia dell'arte occidentale e che ancora oggi possiamo ammirare negli impasti di colore e nelle materie più raffinate che caratterizzano i dipinti dei maestri presenti nei musei di tutto il mondo. Il Médium Venitien, già utilizzato in passato da artisti come Jacopo Robusti, detto il Tintoretto, nei suoi straordinari teleri e che gli consentiva di lavorare rapidamente sovrapponendo, pennellata su pennellata, i colori alla prima, è a base di cera d'api naturale, che gli artisti anticamente erano soliti nettare alla luce del sole estivo per chiarificarla il più possibile e liberarla delle impurità. L'altra sostanza è il Médium Flamand, formulato con resina Copale di Manila, proveniente dalle Filippine, la miglior qualità per l'uso in pittura. Si tratta di una sorta di ambra fossile giovane solubile in etere, una sostanza nota già agli alchimisti e ai medici nel Rinascimento. Il Médium Flamand rende le stesure più o meno sottili di colore brillanti come smalti, lasciando filtrare la luce e riverberare il colore al massimo grado di intensità e profondità. Ne sono prova le opere dei maestri fiamminghi come quelle del capo scuola Jan Van Eyck, a cui è riconosciuto il merito di aver perfezionato la tecnica della pittura ad olio che gradualmente sostituì in Europa l'uso del colore a tempera a base di gomme. Successivamente Pieter Paul Rubens, Frans Hals, Antoon van Dyck, Jan Vermeer e Rembrandt trasformarono le paste dei colori e la tecnica pittorica a olio grazie alle loro personali sperimentazioni e formulazioni di ricette preparate con oli, cere, balsami e resine. Proprio Rembrandt è stato uno degli artisti che ha maggiormente usato il medium all'uovo nella sua pittura, ancora oggi prodotto da Lefranc Bourgeois con la denominazione di Médium à l'oeuf Xavier De Langlais (da Xavier De Langlais un artista Bretonne del primo Novecento). La storia della tecnica a olio è quindi segnata dall'uso dei medium, trasformati dagli artisti attraverso i secoli con piccole e innumerevoli variazioni e aggiustamenti. La sola purezza del pigmento infatti non basta a esprimere a pieno il linguaggio di un artista, per questo Lefranc Bourgeois si adopera per fare di ogni colore più che una semplice tinta: una materia viva e vibrante carica di emozioni. Con questo obiettivo ha sviluppato una gamma completa di additivi e medium. Prodotti di qualità che sono l'emblema di una costante evoluzione delle tecniche pittoriche e degli stili nel corso del tempo, dando vita al colore tramite effetti di texture, luce e profondità.

## **THE HISTORY OF OIL PAINTING IS THE HISTORY OF MEDIUMS**

Lefranc Bourgeois, in its three centuries of history, lived constantly alongside the artists, has marked the transformations of the languages, the operational processes and the styles of painting of artists ranging from Jean Siméon Chardin to Victor Vasarely. In 300 years it has had the ability to carry on a tradition in the production of materials for artists alongside a careful research aimed at the most avant-garde materials and applications. This is demonstrated by the historical mediums for oil painting always so sought after by artists, such as the Médium Flamand, the Médium Venitien, the Médium à l'oeuf Xavier de Langlais, who represented the history of Western art and which we can still admire today in the color mixtures and in the most refined materials that characterize the paintings of the masters present in museums around the world. The Médium Venitien, already used in the past by artists such as Jacopo Robusti, known as Tintoretto, in its extraordinary canvases that allowed him to work quickly by superimposing, brush by brush, the colors to the first, is based on natural beeswax, that in ancient times artists used to nectar in the light of the summer sun to clarify it as much as possible and free it of impurities. The other substance is Médium Flamand, formulated with Manila Copal resin, from the Philippines, the best quality for use in painting. It is a sort of young fossil amber soluble in ether, a substance already known to alchemists and Renaissance doctors. The Médium Flamand makes the layers more or less subtle in color, brilliant as glazes, allowing light to filter and reverberate the color to the maximum degree of intensity and depth. Proof of this are the works of Flemish masters such as those of school head Jan Van Eyck, who had the merit of perfecting the technique of oil painting, which gradually replaced the use of gum-based tempera paint in Europe. Subsequently Pieter Paul Rubens, Frans Hals, Antoon van Dyck, Jan Vermeer and Rembrandt transformed the pastes of the colors and the oil painting technique, thanks to their personal experiments and formulations of recipes prepared with oils, waxes, balms and resins. Just Rembrandt was one of the artists who mostly used the egg medium in his painting. Today produced by Lefranc Bourgeois under the name of Médium à l'oeuf Xavier De Langlais (from Xavier De Langlais a Breton artist of the early twentieth century). The history of the oil technique is therefore marked by the use of mediums, transformed by the artists over the centuries with small and countless variations and adjustments. The purity of the pigment alone actually is not enough to fully express the language of an artist, for this reason Lefranc Bourgeois works to make each color more than just a tint: a lively and vibrant material full of emotions. With this in mind, it has developed a complete range of additives and mediums. Quality products that are the emblem of a constant evolution of painting techniques and styles over time, giving life to color through effects of texture, light and depth.

# Non è solo uno scatto

## *It's not just a shot*

Intervista con il fotografo Dirk Vogel, fra ritratti al Louvre e lavori professionali

*Interview with photographer Dirk Vogel, from portraits in the Louvre and professional work*

Enrico Migliaccio

**T**ra i protagonisti della pellicola, conosciuto soprattutto per i suoi ritratti, ha dato vita a uno stile autentico, una firma diventata inconfondibile nel panorama internazionale. Sharon Stone, Monica Bellucci, Jane Fonda e Penelope Cruz alcuni dei protagonisti rapiti dallo sguardo di Dirk Vogel. Fotografo di moda e pubblicità, lavora in Italia dagli anni '80, un amore per la macchina fotografica maturato da adolescente: «un po' la passione per la fotografia me l'ha passata mio padre – confessa – ma sono state le foto di Peter Lindbergh, viste su una rivista a 16 anni che mi hanno spinto ad approfondire l'argomento». Un legame travolgente, ancora vivo e carico di partecipazione: «la cosa interessante della fotografia – ammette – è proprio il fatto che il mio occhio e l'obiettivo riescono a riprodurre una realtà che è soltanto mia, o viceversa, altri fotografi immortalano una loro visione a me nascosta. Ed è questo che mi affascina: puoi mettere la stessa modella o lo stesso paesaggio davanti a tre fotografi e le immagini sono completamente diverse». Non si tratta evidentemente «solo di uno scatto» ma molto di più: arte, documento, denuncia, «credo – conferma – che per ognuno la fotografia è una cosa diversa. A me piace raccontare una storia attraverso la foto. L'idea che lo spettatore, vedendo un ritratto, riesca a leggerlo come un racconto dietro lo sguardo della persona fotografata». La luce è la base su cui lavora un fotografo, d'altronde, la vita stessa senza luce non avrebbe uguale valore, «la fotografia è luce. Per me come ritrattista – aggiunge Vogel – la luce è fondamentale. Il volto più bello può diventare brutto con la luce sbagliata. Preferisco la luce naturale e mi diverte cercare quella più ideale. È vero, lavorando in studio con i flash hai più controllo, ma la vera sfida è trovare la luce perfetta in qualsiasi momento». In effetti, l'universo

**A**mong the protagonists of photography, known above all for his portraits, he has created a real style, a signature that has become unmistakable on the international scene. Sharon Stone, Monica Bellucci, Jane Fonda, and Penelope Cruz: some of the people caught by the gaze of Dirk Vogel. Fashion and advertising photographer, he has worked in Italy since the 1980s. His love for the camera matured as a teenager: «My father passed on this passion for photography at first – he confesses – but it was Peter Lindbergh's photos, seen in a 16-year-old magazine, that prompted me to go deeper into the subject». An overwhelming bond, still alive and blooming. «The interesting thing about photography – he admits – is precisely the fact that my eye and lens manage to reproduce a reality that is mine alone. Or vice versa, other photographers immortalize their own thoughts, hidden from my view. And that's what fascinates me: you can put the same model or the same landscape in front of three photographers and the images obtained will be completely different». Obviously, this is not about 'a single shot' but much more: art, document, denunciation. «I believe that photography is different for everyone – he says – I like to tell a story through photographs, the idea that the viewer, looking at a portrait, can read it as a story behind the gaze of the person pictured». Light is the tool a photographer works with. After all, life itself, without light, would not have the same value. «Photography is light. For me as a portrait painter, light is fundamental – Vogel says – the most beautiful face can become ugly in the wrong light. I prefer natural light and I enjoy looking for the best one. It's true, working in the studio with flashes you have more control, but the real challenge is to find the perfect light

Aurora, 2019





Anja Claasen, 2005



Anja Claasen, 2005

della fotografia non è affatto semplice ma presenta, come in altri settori, aspetti divertenti e originali. «La cosa che mi piace di più del mio lavoro – afferma – è che spesso entri in mondi difficilmente accessibili ad altre persone. Ad esempio, l'anno scorso ho fatto un reportage per una grande azienda italiana. Sono stato quasi un mese in giro nel Veneto, Emilia Romagna e Friuli per degli scatti ad allevatori, contadini e operai. Per me un'esperienza bellissima. Nel frattempo ero a Venezia per una rivista tedesca a fotografare Karole Vail, direttrice della Collezione Peggy Guggenheim. Il museo era chiuso al pubblico e giravamo solo in due per le sale toccando, letteralmente, le più incredibili opere d'arte. Per fare le nostre foto abbiamo spostato anche un quadro di Picasso». La distinzione fra fotografia professionale e non in Vogel poi è molto sfumata: «onestamente – dice infatti – per me non c'è così tanta differenza, un po' perché cerco di mettere passione in qualsiasi cosa faccio, e in secondo luogo mi piace la sfida di rendere anche una pubblicità un po' più artistica. Credo che la parola artista spesso è sovrastimata. Ancora oggi trovo incredibile che un mio hobby, per così dire, mi dia la possibilità di vivere. Gli artisti sono persone fortunate che riescono a guadagnare seguendo una loro passione». Un percorso, quello di Vogel, sicuramente eterogeneo: «spero – conclude – di fare altri reportage nel futuro. Dopo tanti anni nello star system trovo grande soddisfazione nello scoprire altri mondi a me sconosciuti».

*at any time». Indeed, the universe of photography is not at all simple but it presents, as in other sectors, fun and original aspects. «What I like most about my job is that you often enter worlds that are difficult to access for other people. For example, last year I did a reportage for a large Italian company. For a month I travelled around Veneto, Emilia Romagna, and Friuli for shots of breeders, farmers, and workers. It was a beautiful experience. In the meantime, I was in Venice for a German magazine photographing Karole Vail, director of the Peggy Guggenheim Collection. The museum was closed to the public and we walked around the rooms, the two of us, literally touching the most incredible works of art. To take our photos, we also moved a Picasso». To Vogel, the distinction between professional and non-professional photography is very nuanced. «Honestly – he says – there isn't so much difference, a bit because I try to put passion in whatever I do and also because I like the challenge of making advertising a little more artistic. I think the word artist is often overestimated. Even today, I find it incredible that a hobby of mine, so to speak, gives me the means to live. Indeed, artists are lucky people who manage to earn by following their passion». A path, Vogel's, that is certainly heterogeneous. «I hope to do other photo shoots in the future – he says – after so many years in the star system, I find great satisfaction in discovering other worlds, unknown to me».*

## DIRK VOGEL

Nato nel 1965 a Kempten, in Baviera, è cresciuto a Monaco. Poco più che ventenne si trasferisce in Italia dove trova la giusta ispirazione. Realizza servizi fotografici per riviste italiane ed estere, servizi esposti in collettive e personali europee, in grado di dialogare con le correnti contemporanee. Eccezionale il lavoro svolto negli anni per Sony/Ericsson nel quale ha fotografato sia gente comune sia personalità dello show business: tra i progetti pubblicitari più innovativi dell'ultimo decennio. Con il libro *Hairlanguage*, dove ritratti con le più eccentriche acconciature sono espressione di più personalità, arriva al Louvre nel 1999. Ha poi collaborato con Armani, Bulgari, Alitalia, Nike, Paciotti ma anche American Express, Unicef, Microsoft, Breil e molti altri.

[dirkvoegel.com](http://dirkvoegel.com)

*Born in 1965 in Kempten, Bavaria, he grew up in Munich. He was just over twenty when he moved to Italy, where he found the right inspiration. He creates photo shoots for Italian and foreign magazines, on display in European solo and collective exhibitions that can speak to contemporary artistic currents. Exceptional was the work done over the years for Sony/Ericsson in which he photographed both ordinary people and showbiz personalities. It was among the most innovative advertising projects of the last decade. With the book *Hairlanguage*, featuring portraits with the most eccentric hairstyles as personal expression, he claims a spot at the Louvre Museum in 1999. He has since collaborated with Armani, Bulgari, Alitalia, Nike, Paciotti but also American Express, Unicef, Microsoft, Breil, and many others.*

Alessandro Borghi, 2017





Monica Bellucci, 2000



Jane Alexander, 2010

# Dollari da collezione

## Collectible Dollars

I verdoni ritoccati dagli artisti sono diventati la base della Circulart economy:  
l'idea del collezionista Edoardo Marcenaro

*Banknotes touched up by artists have become the basis of the Circulart Economy:  
the idea of collector Edoardo Marcenaro*

Elena Pagnotta



Andy Warhol, One Silver Dollar, 1980

Trasformare l'anima del mercato dell'arte, il denaro, in opera d'arte. Un circolo vizioso e virtuoso al tempo stesso, che rappresenta una delle possibili declinazioni della Pop art. Almeno secondo Edoardo Marcenaro, giurista, collezionista e curatore, appassionato di Pop art, che ha sintetizzato un'idea in un'intuizione. L'idea è quella di indagare l'approccio al denaro, rifacendosi alle lezioni di Andy Warhol e al rapporto ironico, provocatorio ed edonistico con la moneta. L'intuizione è stata quella di rendere le banconote stesse un'opera d'arte, in una maniera quasi manzoniana, semplicemente facendole ritoccare da grandi artisti. Un'iniziativa nata come un gioco e adesso diventata una tendenza, che il suo ideatore ha battezzato Circulart economy.

**Ma cos'è la Circulart economy e come nasce?**

«La Circulart economy non vuole essere né il superamento né la fine dell'arte. Mi piace descriverla come un gioco. Ma come tutti i giochi parte sempre da qualcosa di reale

Transforming the soul of the art market, money, into a work of art. A vicious and virtuous circle at the same time, which represents one of the possible variations of Pop art. At least according to Edoardo Marcenaro, jurist, collector, and curator, passionate about Pop art, who has turned an idea in an intuition. The idea is to investigate the approach to money, referring to the lessons by Andy Warhol, and the ironic, provocative, and hedonistic relationship with it. The intuition was to make the banknotes themselves a work of art, in an almost Manzonian way, simply by having them touched up by great artists. An initiative born as a game and which is now a trend, which its creator has christened Circulart Economy.

**But what is Circulart Economy and how did it originate?**

«The Circulart Economy wants to neither go beyond nor end art. Rather, I like to describe it as a game. But like all



Keith Haring, Washington Dancing, 1988



Michelangelo Pistoletto, Un peso bucato, 2015

e di concreto che in questo caso è il mio lavoro. Nella professione che svolgo quotidianamente, infatti, tutto è all'insegna del concetto di economia circolare, in base alla quale qualsiasi attività che realizziamo, costruiamo o promuoviamo, deve avere un ciclo vitale continuo. La Circulart economy non è altro che l'applicazione di questo concetto al mondo dell'arte che vive anch'essa di un ciclo continuo, con una sorta di *détournement*, come l'avrebbero definita i filosofi situazionisti, in cui il denaro diventa arte, poi torna denaro e infine ridiventa arte. Nella Circulart economy si afferma una sorta di nuova creatività in cui le banconote perdono il loro valore monetario originale per acquistare il valore maggiore di opera, estetico e artistico, all'insegna del recupero, del riutilizzo e del riciclo. L'intuizione è stata piuttosto fulminea ma non nasce del tutto all'improvviso».

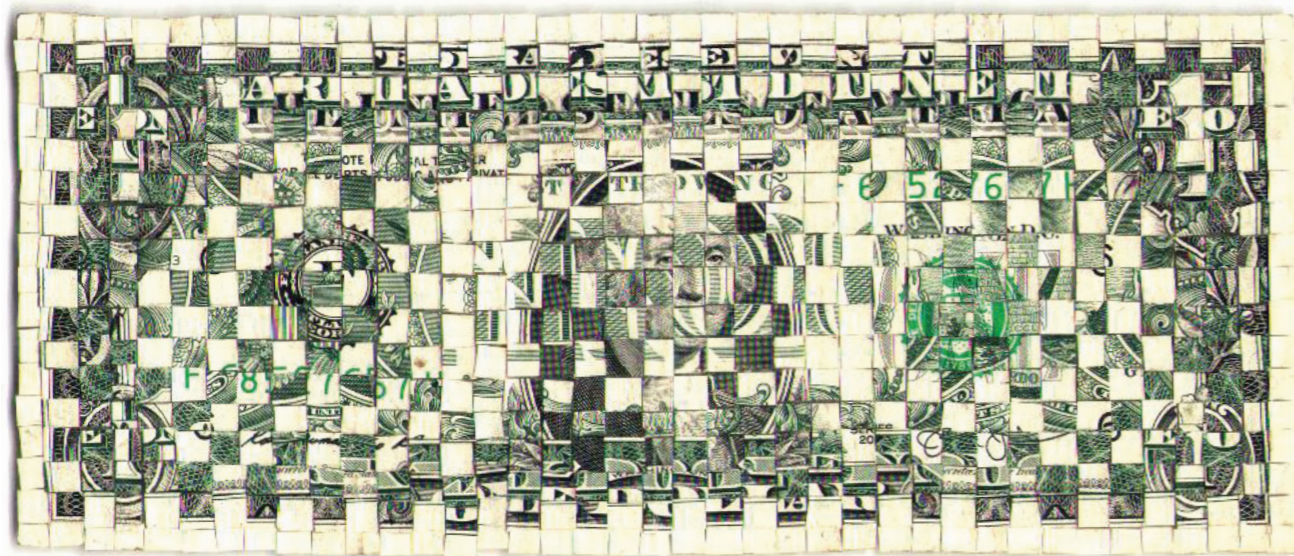
**Ci racconti tutto.**

«Dieci anni fa un collezionista mi offrì un dollaro. Non era

*games, it has started from something real and concrete which in this case is my job. Indeed, in my profession everything is based on the concept of circular economy, according to which any activity that we carry out, build or promote, must have a continuous life cycle. Circulart Economy is therefore nothing more than the application of this concept to the art world which also survives in a continuous cycle, with a sort of détournement, as situationist philosophers would have defined it, in which money becomes art, then turns back into money, which becomes art once more. In Circulart Economy, we affirm a sort of new creativity in which banknotes lose their original monetary value in order to acquire the greater value of work of art, aesthetic and artistic, under the banner of recovery, reuse, and recycling. The intuition was rather lightning-fast but it does not arise entirely suddenly».*

**Tell us more.**

«Ten years ago a collector offered me a dollar. It wasn't



Piotr Hanzlewicz, 663, 2018

un dollaro qualunque: era firmato Warhol. Era una delle banconote che l'artista regalava agli ospiti a fine serata nella sua Factory; del resto Warhol stesso diceva: «Il denaro americano è bellissimo, è il più bel denaro del mondo». Da lì ho proseguito con altri artisti del Novecento: Keith Haring, Joseph Beuys, Michelangelo Pistoletto, J. S. G. Boggs, fino ad arrivare a commissionare lavori ad artisti contemporanei: Julia Justo, Consuelo Mura, Piotr Hanzlewicz, Dora Tass e Pax Paloscia. Un anno fa ho intuito che il denaro che diventava opera d'arte e poi torna denaro era sempre più frequente: così è nato il concetto di *Circularart*. Pax mi ha disegnato il logo, ho valutato se mantenere nella definizione il termine *economy* e, ragionando sul valore fondamentale che il denaro e le banconote hanno in questa dimensione, ho deciso di teorizzare questo concetto come *Circularart economy*. Nonostante tutto, però, rimane un'idea ludica che gioca con la provocazione e con l'irriverenza e non ha alcuna pretesa di istituzionalità, anzi, nasce proprio per potersi evolvere e perché chiunque vi possa aderire. Mi piacerebbe addirittura poterla sviluppare su altri materiali».

**Arte, denaro, serialità e consumo sono dei concetti estremamente legati. Da che cosa secondo lei e in cosa li affascinano?**

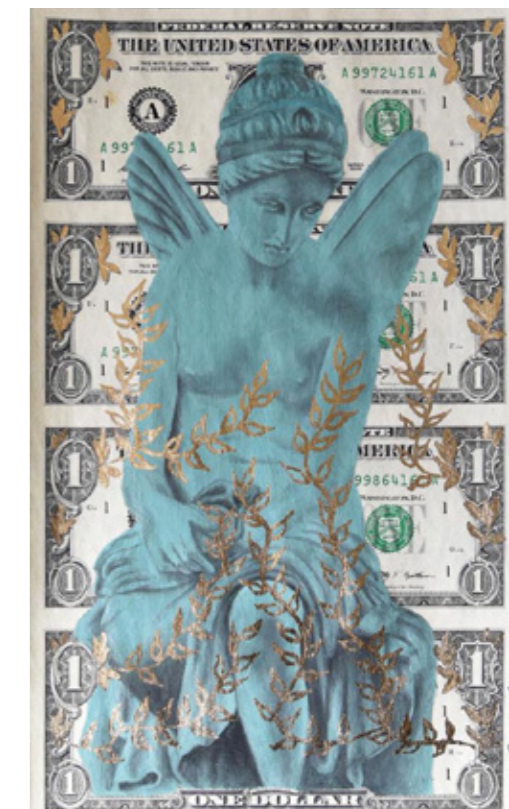
«Sono concetti presenti già in Warhol e in tutta la Pop art, concetti validissimi ancora oggi. Sono passati sessant'anni dalle feste della Factory, ma ci sono tanti ambienti che potrebbero ricordare realtà molto simili a quella della Pop art. Ancora è molto forte il concetto della serialità, la stessa che abbiamo conosciuto con Warhol. Quello che mi affascina è invece il legame tra arte e denaro, ma solo fino a quando questa relazione rimane strumento per fare arte, già il mercato dell'arte, inteso come denaro circolante nel mondo artistico, non mi interessa più. Nel dollaro devo ammettere che mi colpisce, al di là della firma dell'artista che lo ha realizzato, l'iconografia della banconota: dal lettering ai simboli».

*an ordinary dollar: it was signed by Warhol. It was one of the banknotes that the artist used to give guests at the end of the evening in his Factory. After all, Warhol himself used to say that American money is beautiful, the most beautiful money in the world. From there I continued with other 20th-century artists: Keith Haring, Joseph Beuys, Michelangelo Pistoletto, J. S. G. Boggs, right up to commissioning works from contemporary artists such as Julia Justo, Consuelo Mura, Piotr Hanzlewicz, Dora Tass, and Pax Paloscia. A year ago I sensed that money that became a work of art and then money again was more and more frequent: thus the concept of Circularart was born. Pax designed the logo for me, I decided whether to keep the term 'economy' in the definition and, thinking about the fundamental value that money and banknotes have in this dimension, I decided to theorize this concept as Circularart Economy. In spite of everything, however, it remains a playful idea, provocative and irreverent, and which has no pretense of institutionality. On the contrary, it was born precisely to be able to evolve and for anyone to join. I would even like to be able to develop it on other materials». Art, money, serialization, and consumption are concepts tightly knit together. Why are they so closely connected, in your opinion?*

«These are concepts already present in Warhol and in all of Pop art, concepts that are still valid today. Sixty years have passed since the parties at the Factory, but there are many environments that could recall realities very similar to that of Pop art. The concept of serialization is still very strong, the same we have experienced with Warhol. What fascinates me, however, is the link between art and money, but only as long as this relationship remains an instrument for making art. I am no longer interested in the art market, meant as money circulating in the artistic world. Of the dollar, I must admit that, apart from the artist who made it, I am struck by the iconography of the banknote itself, from the lettering to the symbols».



Pax Paloscia, This boy - above us only sky, 2016



Consuelo Mura, Psiche, 2019

**Torniamo alla sua collezione. L'iconografia del dollaro dunque l'ha conquistata a tal punto da cercare solo opere d'arte realizzate sul famoso verdone.**

«Nella mia collezione il dollaro assume un triplice valore: rappresenta un metodo di pagamento, ha un valore numismatico e una validità artistica. Una condizione è infatti fondamentale per la mia raccolta: il dollaro deve essere rigorosamente originale. Un dollaro a cui cambio destinazione d'uso, è vero, ma senza ovviamente senza la minima intenzione di distruggerne il valore e il simbolo che rappresenta».

**Il progetto e la sua collezione hanno girato il mondo. Solo lo scorso anno sono state esposte a New York e Bogotà, oltre che a Roma. Progetti per il futuro?**

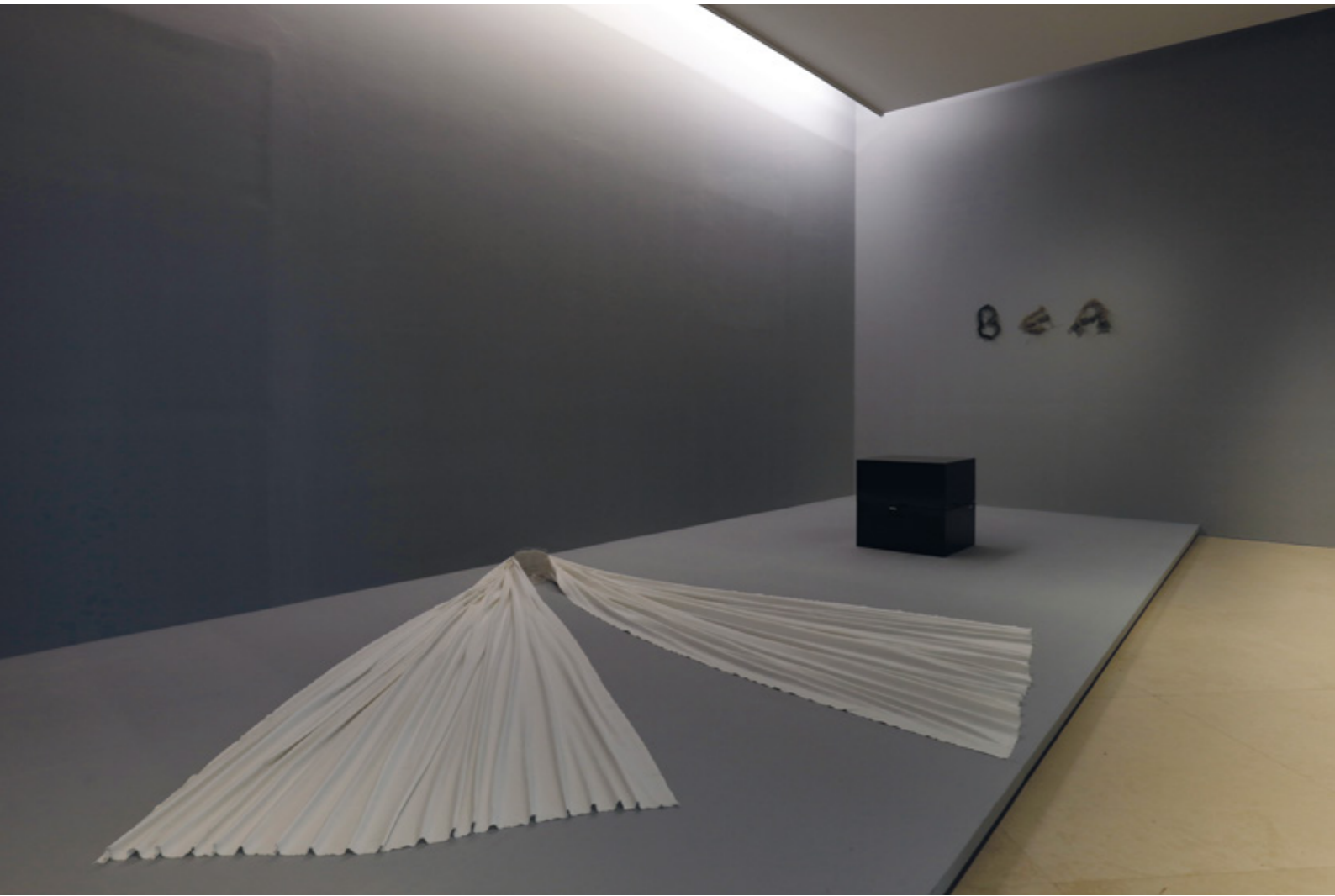
«Curerò nella galleria romana Rosso20Sette, a maggio, una mostra non più solo sul dollaro ma su 150 banconote della maggior parte delle valute correnti, realizzate da circa 33 artisti italiani e stranieri coinvolti nel progetto attraverso un contest lanciato con la galleria. Nel contempo, sto lavorando alla selezione di lavori esposti l'anno scorso all'East Village Art View di New York, cui se ne aggiungeranno di nuovi, per una mostra in programma a Chicago per settembre. C'è anche un altro progetto che mi piacerebbe realizzare: contattare un collezionista svizzero che, come me, colleziona opere su dollaro e magari organizzare un evento in cui esporre una selezione di lavori nelle nostre collezioni».

**Let's go back to your collection. So, the dollar iconography fascinated you so much that you decided to create art on the famous note.**

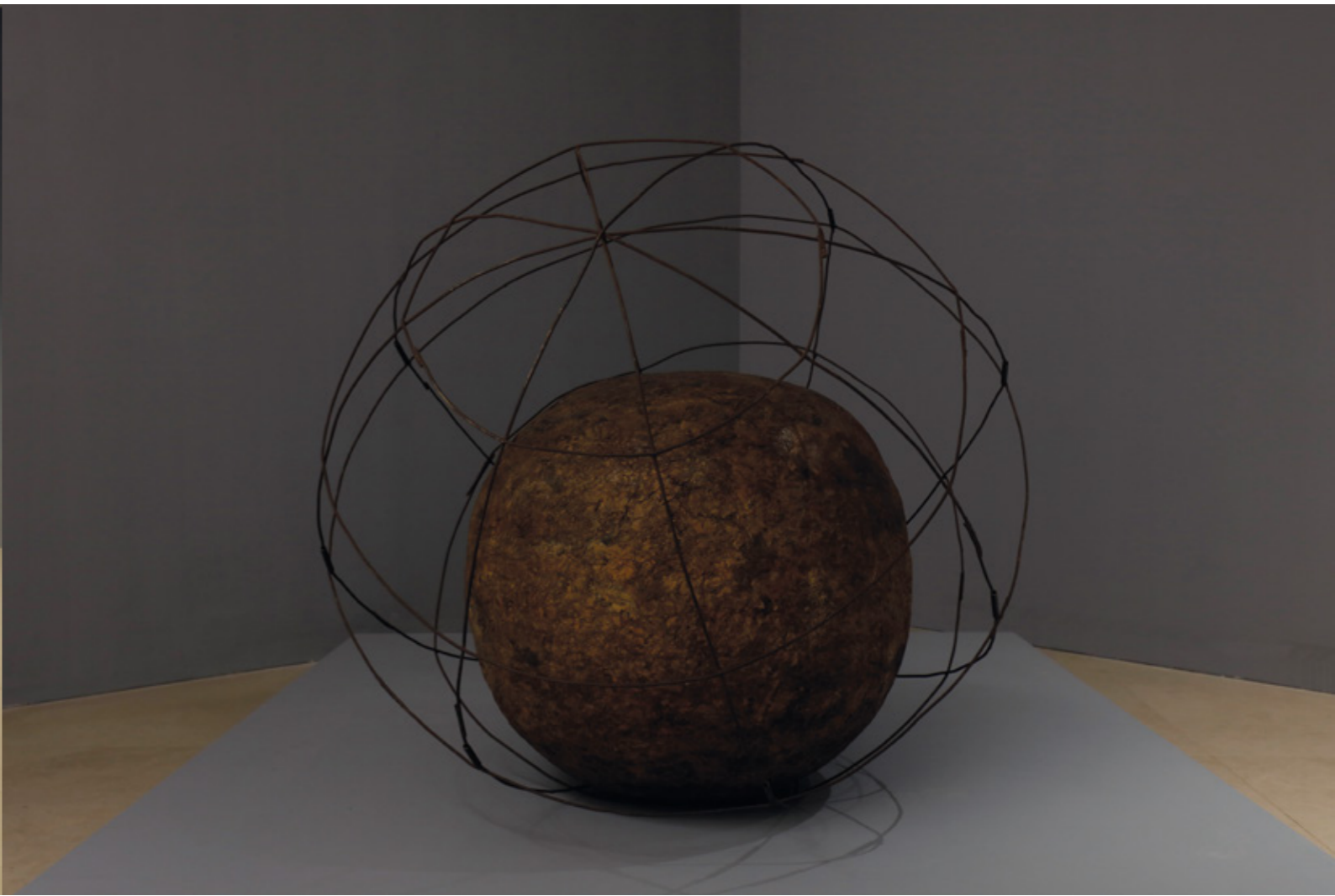
«In my collection the dollar has a triple value: it represents a payment method, and it has both numismatic and artistic value. A condition is indeed fundamental for my collection: dollars must be strictly original. They are dollars to which I change their intended use, that is true, but without obviously the slightest intention of destroying its value and the symbol it represents».

**Your project and your collection have travelled the world. And only last year they were on display in New York, Bogotà, and Rome. Any plans for the future?**

«I will curate on May an exhibition in the gallery Rosso20Sette in Rome, which will be not only on dollars but on 150 banknotes of many still-used currencies, made by about 33 Italian and foreign artists involved in the project through a contest launched with the gallery. At the same time, I am working on the selection of works exhibited last year at the East Village Art View in New York, to which new ones will be added for an exhibition scheduled in Chicago for September. There is also another project that I would like to carry out: contacting a Swiss collector who, like me, collects works of art executed on dollars and maybe organize an event in which to display a selection of pieces from both of our collections».



I sei anni di Marcello Rumma, 1965-1970, exhibition view, photo Amedeo Benestante



Michelangelo Pistoletto, Mappamondo, 1966-1968, courtesy Lia Rumma, exhibition view, I sei anni di Marcello Rumma, 1965-1970, photo Amedeo Benestante

## Ricordando Marcello Rumma *Remembering Marcello Rumma*

La mostra del Madre dedicata al pioniere salernitano; l'ultima di Viliani come direttore artistico del museo: ne parliamo con lui

*The exhibition at Madre dedicated to the artist from Salerno, the last of Viliani as artistic director of the museum: let's talk with him*

Caterina Taurelli Salimbeni

**I**l Madre di Napoli con la mostra *I sei anni di Marcello Rumma 1965-1970* aperta fino al 13 aprile, dedica a Marcello Rumma, figura catalizzatrice di energie e personalità che hanno posto le basi per la costruzione del sistema dell'arte contemporanea, un ampio percorso espositivo. Lo racconta Andrea Viliani, che accanto a Gabriele Guercio ha curato la ricerca e la realizzazione dell'esposizione legata profondamente alla storia del museo ospitante. Una mostra che nasce quindi da un confronto e che nel confronto, trova la sua evoluzione.

**Perché Marcello Rumma, qual è la sua eredità?**  
«Nell'ambito della programmazione del Madre ho pensato che fosse necessario concentrarsi su un'attività di ricerca specifica: ricostruire la storia dell'arte contemporanea della nostra regione, rintracciare le ragioni dell'esistenza del museo d'arte contemporanea Madre. Marcello Rumma appare come un pioniere che attraverso l'invenzione e la sperimentazione di metodologie e piattaforme, ancora valide a decenni di distanza, ha permesso di creare una serie di presupposti all'azione culturale contemporanea. Di qui la scelta, insieme al co-curatore Gabriele Guercio, di ripercorrere la biografia di Rumma, di verificare il ruolo anticipatore che le sue proposte culturali hanno avuto per la costituzione di un sistema maturo, connettendo la storia dell'arte a un'attività didattica aperta».

**W**ith the exhibition *I sei anni di Marcello Rumma, 1965-1970* (The six years of Marcello Rumma 1965-1970) open until April 13th, the Madre in Naples wants to honour Marcello Rumma, a catalyst of energy and personality who laid the foundations for the construction of the contemporary art system. Andrea Viliani tells us all about it as he, together with Gabriele Guercio, was the one to oversee the research and realization of the exhibition, deeply linked to the history of the host museum. An exhibition that therefore arises from a conversation, and which in this conversation finds its evolution.

**Why Marcello Rumma? What is his legacy?**  
«As part of the program of the Madre, I thought it was necessary to focus on a specific research activity: rebuilding the history of contemporary art in our region, tracing the reasons for the existence of the Madre Contemporary Art Museum. Marcello Rumma is a pioneer who, through the invention and experimentation of different methodologies and platforms, still valid decades later, allowed us to create a series of assumptions for contemporary culture. Hence the choice, together with the co-curator Gabriele Guercio, to retrace Rumma's life, looking for the role of anticipation that his cultural proposals had for the establishment of a mature system, connecting art history to a kind of teaching open and free».



I sei anni di Marcello Rumma, 1965-1970, exhibition view, photo Amedeo Benestante



I sei anni di Marcello Rumma, 1965-1970, exhibition view, photo Amedeo Benestante

**Del resto, la sua è una biografia breve ma densissima.**

«Come direttore didattico del Collegio Colautti a Salerno, Rumma fonda due riviste e sostiene una serie di premi per i giovani, mentre da collezionista trasforma, insieme alla moglie Lia. Allora erano entrambi giovanissimi, la sua casa di Parco Persichetti in un luogo di frequentazione degli intellettuali e di elaborazione dell'esperienza artistica. Inoltre organizza mostre in spazi pubblici non deputati – come la *Ricognizione Cinque* e le tre rassegne di Amalfi – creando delle occasioni di incontro tra artisti, storici, curatori e il pubblico, che catalizzano la nascita di lì a venire di veri e propri musei. Nel '69 lancia una casa editrice di nicchia dedicata alla ricerca di avanguardia, che rappresenta un analogo editoriale di quelle ricerche che in ambito accademico avrebbero portato al rafforzamento delle Università. Senza attori come Rumma probabilmente non avremmo avuto il Madre, le mostre diffuse o l'infrastruttura che Achille Bonito Oliva definisce «museo irrinunciabile», come la metropolitana di Napoli, dove le opere d'arte sono di fatto inserite in modo naturale nel contesto pubblico. Ecco perché una mostra dedicata a lui, nella sua regione, era imprescindibile».

**Considerate la vastità della collezione e dei materiali, qual è l'idea che ha guidato la selezione dei lavori e dei materiali?**

«Abbiamo dedicato tre anni di ricerca al progetto. La col-

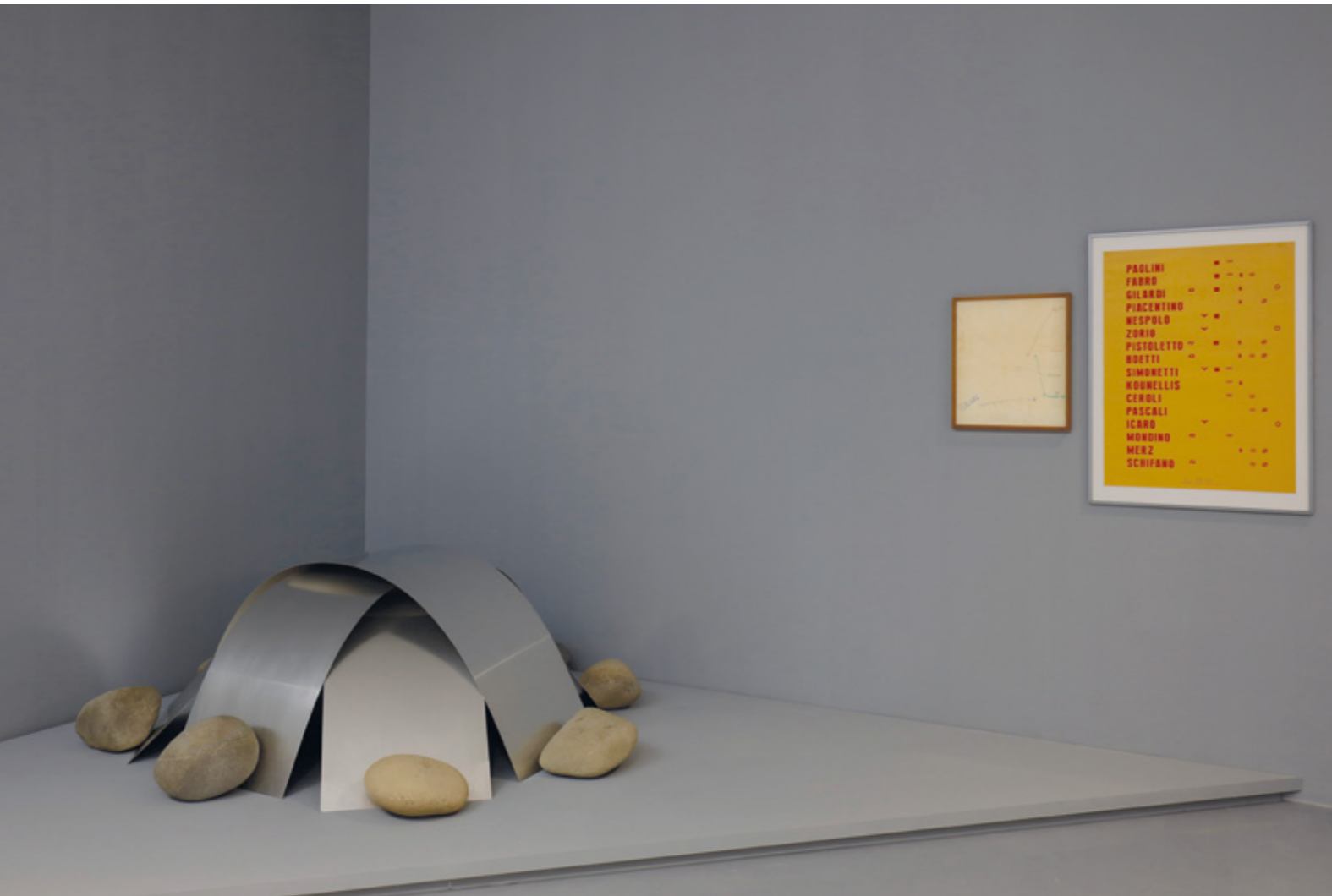
**After all, his was an incredible life.**

«As educational director of the Colautti College in Salerno, Rumma founded two magazines and established a series of awards for young people, while as a collector he transformed, together with his wife Lia - they were both very young at the time - his home in Parco Persichetti into a place where intellectuals could meet and enjoy a true and artistic experience. Moreover, he also organized exhibitions in unusual public spaces such as *Ricognizione Cinque* and the three art festivals in Amalfi, creating opportunities for artists, historians, curators, and the public to meet; these were the push to create real museums there. In 1969 he launched a niche publishing house dedicated to cutting-edge research, which represents an analogous editorial case to those researches that in the academic field would lead to the strengthening of universities. Without people like Rumma perhaps we would not have had the Madre Museum, the open exhibitions, or the area that Achille Bonito Oliva has defined as an «indispensable museum», like the Naples metro where works of art are inserted naturally in the public context. That's why an exhibition dedicated to him, in his region, was important to organize».

**Considering the richness of the collection and of the materials, what was the idea that led the selection of the pieces and the materials?**

laborazione fondamentale è stata con l'archivio custodito da Lia Rumma, l'Archivio Lia Incutti Rumma, che per la prima volta ha permesso un'attività di studio così approfondita che si è tradotta in una selezione articolata. Studiando l'archivio abbiamo individuato alcuni nuclei di opere: le opere di Parco Persichetti, cioè della collezione privata di Marcello e Lia Rumma, quelle pubblicate nei cataloghi delle mostre diffuse e quelle esposte nelle rassegne. La ricerca è stata condotta sui libri, sulle foto di allestimento, sulla corrispondenza per i prestiti e attraverso le interviste con i protagonisti dal vivo. Abbiamo ricostruito una serie di relazioni che non solo sono tradotte in un avvenimento pubblico finale, ma che testimoniano anche come l'interesse verso un certo artista emergesse nelle frequentazioni dei coniugi Rumma, come il viaggio allo studio di Fontana a Milano o la partecipazione alla famosa Biennale di Venezia del '68. La mostra riunisce ciò che la storia ci ha consegnato, ma anche ciò che Rumma aveva semplicemente desiderato. Parallelamente è stata attivata la piattaforma *Arca - Architettura della conoscenza campana*, un processo di ricerca sugli archivi di arte contemporanea della regione Campania, curato dal museo Madre e dalla Fondazione Donnaregina: all'interno di questo progetto rientra l'attività, tuttora in corso, di digitalizzazione di questi materiali, volta alla costituzione di una banca dati che sarà fruibile ai fini di ricerca ulteriore negli anni a ve-

«We spent three years researching the project. The most important collaboration was with the archive kept by Lia Rumma, the Lia Incutti Rumma Archive, which for the first time allowed us an in-depth study that resulted in an articulated selection of pieces. Studying the archive, we have identified some nuclei of works: the ones by Parco Persichetti, of the private collection of Marcello and Lia Rumma, those published in the catalogs of the widespread exhibitions and those exhibited in the reviews. The research was conducted on books, on set-up photos, on correspondence for loans, and through interviews with the protagonists. We reconstructed a series of relationships that we then not only translated into a final public event but which testify how the interest in a certain artist emerged from the acquaintances the Rumma family had such as the trip to Fontana's studio in Milan or the participation in the famous 1968 Venice Biennial Exhibition. This exhibition brings together what history has given us but also what Rumma had desired. At the same time we activated the *Arca - Architettura della conoscenza campana* platform, a research process on the archives of contemporary art in Campania, curated by the Madre Museum and the Donnaregina Foundation. The platform of this project includes an ongoing activity of digitization of these materials, aimed at establishing a database that can be used for further



I sei anni di Marcello Rumma, 1965-1970, exhibition view, photo Amedeo Benestante



I sei anni di Marcello Rumma, 1965-1970, exhibition view, photo Amedeo Benestante

nire. Un grande sforzo che la regione Campania ha compiuto, non solo su Marcello Rumma, ma anche su altri». **Quali effetti ha la rievocazione di questo personaggio nello scenario contemporaneo e quali sono le condizioni che hanno permesso allora, e che permetterebbero oggi, la riattivazione del territorio come laboratorio intellettuale?**

«Salerno, e in generale la Campania, di quell'epoca erano un contesto molto libero, per certi aspetti povero di attenzione pubblica, ma ricco di personaggi capaci che collaboravano a progetti in cui la dimensione privata diventava militante. Erano gli anni in cui nasceva la figura del curatore contemporaneo e va diffondendosi una certa familiarità tra la figura del mecenate, che era collezionista e in nuce imprenditore culturale. La presenza di Marcello e Lia Rumma andrebbe inserita nella formazione di gruppi di attività collezionistica che si nutrivano del rapporto con il sistema delle gallerie. La storia dell'arte in questo contesto era ancora molto legata all'azione privata, ma è qui che il collezionismo – inteso nella lezione di Rumma come atto di passione quotidiano e non come un esercizio di investimento – cercava il dibattito e stimolava la partecipazione del pubblico. Le rassegne di Amalfi avvenivano in uno spazio pubblico, Lucio Amelio portava l'arte contemporanea a Capodimonte, Graziella Leonardi Buontempo inventava la

*research in the years to come. In conclusion, a great effort by Campania, not only regarding Marcello Rumma but also other artists».*

**What effects does remembering this artist have on contemporary times and what are the conditions that allowed, and which would allow today, seeing the area as a sort of intellectual workshop?**

«Salerno, and Campania in general, at that time were a very free place, poor in public attention in some respects but full of competent people who collaborated on projects in which the private dimension became militant. These were the years in which the role of the contemporary curator was born and a certain familiarity was starting with the role of the patron/collector who was also a sort of cultural entrepreneur. The presence of Marcello and Lia Rumma should be included in the creation of groups of collectors that feed on the relationship with the galleries. In this context, therefore, the history of art was still very much linked to the private sector but it is here that collecting, considered as Rumma did as an act of daily passion and not with the professionalism of investment, looks for participation from the general public. The Amalfi festivals took place in a public space, Lucio Amelio brought contemporary art to Capodimonte while Graziella Leonardi Buontempo invented the platform

piattaforma degli *Incontri Internazionali d'Arte*. Questi collezionisti, nella relazione con i galleristi, erano delle persone che catalizzavano qualcosa che non era ancora avvenuto ma che, se non ci fossero stati loro, non avremmo avuto».

**Come si inserisce questa mostra nel percorso espositivo e di ricerca del museo Madre?**

«Come dice Michelangelo Pistoletto dell'Arte Povera: «è radicale perché tende a essere radicata nell'esperienza dell'arte»; così queste mostre sono radicali perché radicano il museo nel suo contesto, permettendo di sfidare il rischio di omologazione a cui va incontro nell'era globale e digitale. Sono convinto che avere un'identità contribuisca meglio al dialogo con altre culture e dimensioni generazionali e geografiche, e quindi contribuisca all'arricchimento del discorso pubblico. Il dialogo tra identità consapevoli è quello che ha voluto Marcello Rumma con cognizione profonda di quello che mancava, cioè un dibattito ampio con il territorio che era ai margini: lo troviamo in uno dei suoi progetti irrealizzati, l'idea di una grande casa delle arti a Ponte Cagnano. Quella comunità di artisti che si incontra in un luogo specifico è stata realizzata anni dopo al Madre, che raccontando questa storia rafforza anche la sua identità in dialogo».

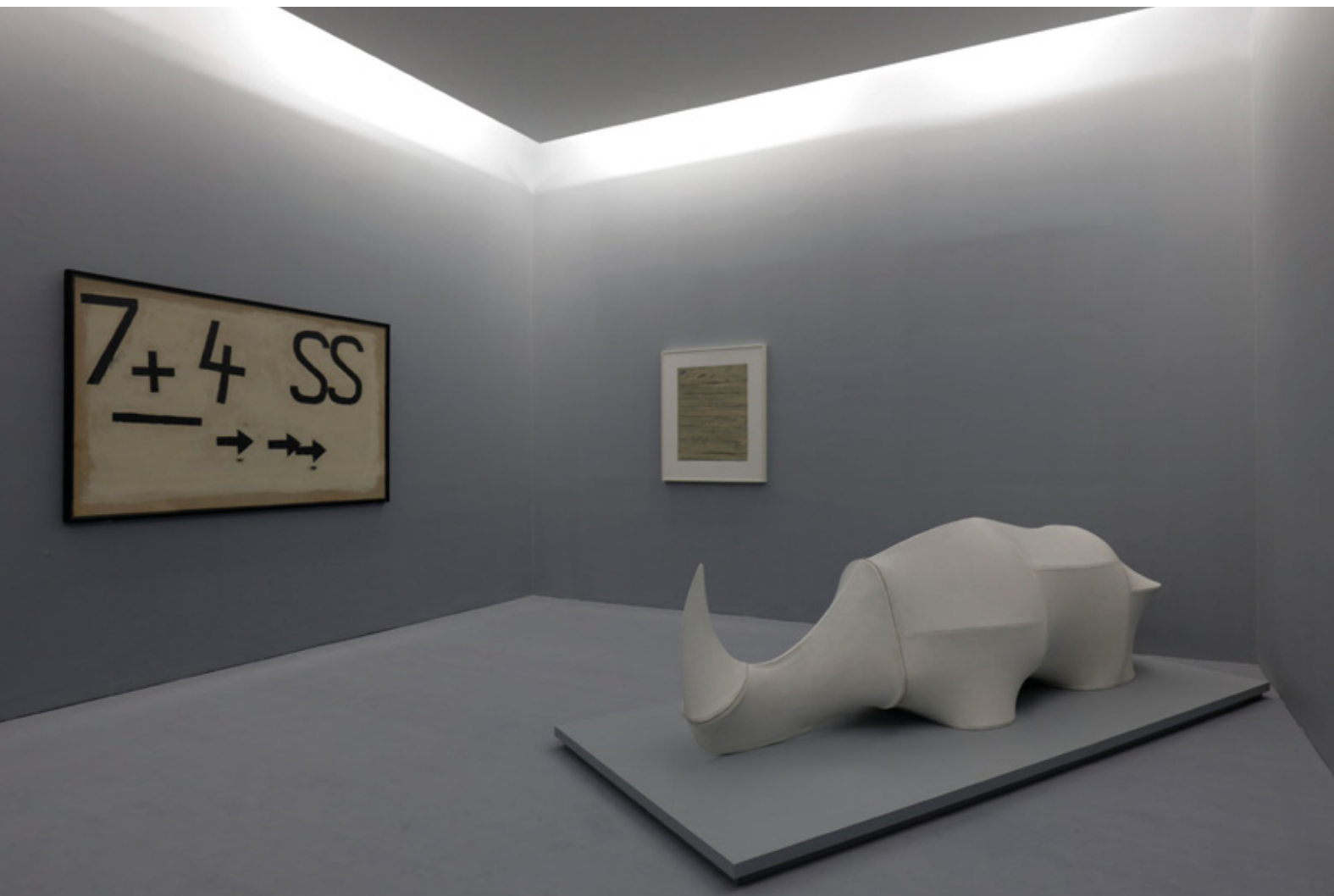
**L'allestimento della mostra non è proprio canonico.** «L'idea è di non delineare un ritratto preciso, compiuto e

*for International Art Meetings. These collectors, in their relationship with gallery owners, were people who catalyzed something that hasn't happened yet; still, if they hadn't been there, we wouldn't have had it».*

**How does this exhibition fit into the exhibition and research path of the Madre Museum?**

«As Michelangelo Pistoletto says of Arte Povera, «it is radical because it tends to be rooted in the experience of art». Therefore these exhibitions are radical because through them the museum becomes rooted in its context, allowing it to challenge the risk of homologation it faces in the global and digital era. I believe that having an identity better contributes to a dialogue with other cultures and both generational and geographical dimensions, and therefore to enriching public discourse. The dialogue between conscious identities is what Marcello Rumma wanted, knowing what was missing, i.e. a broad debate with a territory that was on the sidelines. Indeed, we find that in one of his unfinished projects, the idea of a large Art House in Ponte Cagnano. A community of artists that meets in a specific place was created years later at the Madre which, by telling this story, also strengthens its identity in this conversation».

**The exhibition layout is not exactly classic.** «The idea is not to outline a precise, finished portrait



I sei anni di Marcello Rumma, 1965-1970, exhibition view, photo Amedeo Benestante



I sei anni di Marcello Rumma, 1965-1970, exhibition view, photo Amedeo Benestante

finito, di Marcello Rumma ma piuttosto un ritratto in divenire, con delle zone di comprensione più piena e delle zone fisicamente e metaforicamente in ombra. Questa comunque è la prima grande mostra dedicata a un personaggio che fino a oggi era conosciuto ma mai veramente studiato e condiviso. Ne deriva questa grande macchina allestitiva, fatta di luce e di buio come riflesso di una ricerca ancora in corso; una mostra che probabilmente ne prepara altre su tutto un ricchissimo palinsesto su cui c'è ancora molto da scoprire».

**Da gennaio 2020 torni al Castello di Rivoli come Responsabile e curatore del centro di ricerca.**

**Quella su Marcello Rumma è la tua ultima mostra al Madre. Un commento su questo passaggio?**

«A partire da mostre come quelle dedicate ad Lucio Amelio nel 2014 fino a Marcello Rumma è nato in me un grande interesse per l'attività di ricerca nel contesto istituzionale del museo. Sono molto felice che grazie a mostre come queste si sia aperta la possibilità di lavorare a un nuovo dipartimento del Castello di Rivoli, che sia interamente dedicato alla ricerca».

*of Marcello Rumma but a portrait in the making, with areas of fuller understanding and areas physically and metaphorically in shadow. This, however, is the first major exhibition dedicated to a person who until now had been known but never really studied. The result is this great machine made of light and dark as a reflection of a research still in progress, an exhibition that probably opens up the road to other ones that will concentrate on a rich heritage which still needs to be discovered».*

**In January 2020 you are returning to the Rivoli Castle as Manager and curator of the research centre. Indeed, Marcello Rumma is your last exhibition at the Madre Museum. A comment on this step you are taking?**

«Thanks to exhibitions such as those dedicated to Lucio Amelio in 2014 up to Marcello Rumma, I started having great interest in research activity in the institutional context. I am very happy that, thanks to exhibitions like these, we have the chance to work for a new Castello di Rivoli department that is entirely dedicated to research».

## MARCELLO RUMMA

Operatore didattico, collezionista, editore, mecenate e ideatore di mostre, Marcello Rumma unisce le caratteristiche di tanti ruoli che compongono nel loro insieme il sistema dell'arte contemporanea così come lo conosciamo oggi. Una figura che in un momento nevralgico della storia dell'arte internazionale – quello che va dalla fine degli anni '60 all'inizio degli anni '70 – è riuscito, in un contesto appartato rispetto ai grandi centri di arte contemporanea nazionale e internazionale come era Salerno allora, a delineare dispositivi di profonda radicalità e sperimentazione. Rumma è tra i primi a coinvolgere in modo attivo il pubblico in un confronto diretto con gli intellettuali e gli artisti. Se invitare i curatori e gli artisti a costruire, discutere e performare una mostra insieme al pubblico oggi sembra normale, lo dobbiamo a lui. Un esempio fra tanti: *Arte Povera Più Azioni Povere*, pensata insieme a Germano Celant. Era il 1968.

*Educational operator, collector, publisher, patron and creator of exhibitions, Marcello Rumma combines the characteristics of many roles that together make up the system of contemporary art as we know it today. A person who, in a crucial moment in the history of international art - the one that goes from the late 1960s to the early 1970s - has succeeded in bringing the beauty of experimentation to Salerno, what at the time was a secluded context compared to the great centres of national and international contemporary art. Rumma was among the first to actively involve the public in a direct conversation with intellectuals and artists. If inviting curators and artists to build, discuss, and perform an exhibition together with the public today seems normal, we owe it to him. One example among many: *Arte Povera Più Azioni Povere* (*Arte Povera In Addition to Simple Actions*), conceived together with Germano Celant. It was 1968.*

## Pecci, oltre il museo

## *Pecci, beyond the museum*



I musei italiani stanno assumendo nuove  
sembianze. Il Centro Pecci di Prato, da due  
anni diretto da Cristiana Perrella, punta a  
diventare una piazza cittadina  
*Italian museums are taking on new forms.  
The Centro Pecci in Prato, run by Cristina  
Perrella, aims to become a town square*

Fabrizia Carabelli



Night Fever. Designing Club Culture 1960 – Today, 2019, installation view, photo Margherita Nuti



Night Fever. Designing Club Culture 1960 – Today, 2019, installation view, photo Ela Bialkowska, OKNO Studio

Chiamateli pure musei. Li trovate allo stesso indirizzo, abitano gli stessi palazzi di una decina di anni fa, eppure i contenitori d'arte oggi assomigliano sempre meno ai tradizionali musei. I musei si stanno «demusealizzando». Prendono vita, sperimentano nuovi format, nuove modalità di inclusione: si umanizzano. Basta fermarsi a Roma, guardare il Macro, fino all'anno scorso atelier per dare asilo a tutti, da quest'anno spazio fluido con la struttura di magazine, oppure la Galleria Nazionale, che nel suo recente assetto ha scavalcato i confini cronologici, spaziali, per acquisire una dinamicità nell'allestimento e nella programmazione. Spostandoci in Toscana, in direzione Prato, c'è il Centro Pecci. Edificio progettato negli anni Ottanta, il Pecci è quello che oggi conosciamo grazie all'ampliamento firmato dallo studio Maurice Nio/NIO Architecten di Rotterdam. Da due anni la sua Direttrice, Cristiana Perrella, sta lavorando per trasformarlo in una piazza per la città, un punto di riferimento nel territorio in grado di attrarre un pubblico ampio ed eterogeneo, anche di non addetti ai lavori. «Il Pecci – spiega la Direttrice –

*You may call them museums. They are at the same address, in the same buildings of a decade ago, yet the containers of artworks today look less and less like traditional museums. Indeed, museums are getting «de-museumalised». They come to life, try new formats, new ways of inclusion: they become humanized. Just stop in Rome and have a look at the Macro: until last year it used to be an atelier hosting everyone, now it is a fluid space with its warehouse-like structure. Or the Galleria Nazionale, that with its recent structure has gone past the boundaries of time and space to acquire dynamism in setting up and programming. Moving to Tuscany, towards Prato, there is the Centro Pecci. The building was designed in the 1980s and is well known today thanks to the extension created by the Maurice Nio/NIO architect studio of Rotterdam. For two years now director Cristiana Perrella has been working to transform the museum into a square for the city, a reference point for the territory capable of attracting a wide and heterogeneous public, including non-professionals. «The Pecci – Perrella explains*

dovrebbe rivolgersi ad audience diverse, cercando di abbassare la propria soglia d'ingresso, di parlare più lingue. Non intimidire ma essere accogliente, incuriosire, attrarre, per poi portare il pubblico oltre il già noto, proporgli nuove domande, nuove visioni, stimolarlo a essere parte attiva del progetto del museo». Questa corsa verso una sempre più forte affermazione in ambito territoriale è, oltre che un desiderio, anche una necessità dettata dal fatto che, a causa della sua posizione geografica, il museo ha sempre avuto un pubblico prevalentemente cittadino: «Molto – spiega Perrella – va fatto per cambiare questo stato di cose e per attrarre al museo un pubblico più ampio rispetto a quello che è il suo bacino d'utenza naturale, cioè la grande area metropolitana che da Firenze arriva a Prato e poi a Pistoia». La questione geografica, tuttavia, non ha mai intaccato l'attività del Centro che, sin dalla sua nascita, nel 1988, si è posto come luogo vivo e dinamico, aperto tanto all'arte visiva come alla musica, alla moda, al cinema. E negli anni ha mantenuto la sua vocazione multidisciplinare, che si conferma anche con la programmazione del 2020, una

*– should address different audiences, trying to lower its own entrance threshold and to speak more languages. It mustn't be intimidating but welcoming, intriguing, attractive, taking the public beyond the already-known, proposing new questions, new visions, and encouraging people to play an active role on the museum project». This race toward an ever-stronger establishment in the territory is not only a wish but also a necessity dictated by the fact that, due to its geographical position, the museum always had a predominantly city audience. «Much is still to be done – Perrella explains – in order to change this situation and to attract a wider public compared to its natural catchment area, that is the large metropolitan area that goes from Florence to Prato and then to Pistoia». Anyway, the geographical issue has never affected the activity of the Centro Pecci which, since its creation in 1988, has set itself up as a lively and dynamic place, open to visual art as well as music, fashion, and cinema. It has retained its multidisciplinarity over the years, which is also confirmed by the 2020 programming that explores the border territo-*



Installation view, photo Ela Bialkowska, OKNO Studio



Mario Rizzi, Bayt Casa, 2019, installation view, photo OKNO Studio

proposta che esplora i territori di confine a 360 gradi. «Mi interessano – racconta Perrella – i luoghi in cui avvengono scambi, incontri. Se l'anno scorso la mostra *Wiltshire Before Christ* è stata occasione di contaminazione tra il lavoro di Jeremy Deller, del fotografo di moda David Sims e del marchio di streetwear Aries, nel 2020, con *Domus Aurea*, si attiva un confronto inedito tra le opere di Francesco Vezzoli, il design di Martino Gamper e le ceramiche realizzate da Gio Ponti. Stiamo lavorando a un modello di museo trasversale e plurale, che abbraccia generazioni e linguaggi diversi, aperto alla molteplicità di sguardi, al dialogo di più voci». La valorizzazione dell'arte italiana occupa uno spazio importante in questa operazione, ma altrettanto fondamentale diventa la collaborazione con istituzioni internazionali e la sperimentazione di nuovi format espositivi e curatoriali, con particolare attenzione al display. «La collezione deve essere oggetto di ricerca, di riletture, in modo che possa generare nuove idee e possibilità per il presente. Tra gli *highlight* dell'anno avremo una grande retrospettiva dedicata a Chiara Fumai, realizzata in collaborazione con il Centre d'art contemporain di Ginevra e altre due istituzioni europee, poi la mostra di Simone Forti, progettata da Luca Lo Pinto insieme all'artista stessa, con un uso inedito del suono come filo conduttore di un progetto che avrà anche una forte valenza politica». E ancora, in programma

*ries in every aspect. «I am interested the places where exchanges and meetings occur – says Perrella – Last year's exhibition Wiltshire Before Christ was an occasion to mix the work of Jeremy Deller, the fashion photographer David Sims, and the street wear brand Aries. In 2020, with Domus Aurea, there is an unprecedented comparison between the works of Francesco Vezzoli, the design of Martino Gamper, and the ceramics by Gio Ponti. We are working on a model of transversal and plural museum, which embraces different generations and languages, and that is open to the multiplicity of looks and to the dialogue of several voices». The enhancement of Italian art takes on an important role in this operation, but it is also equally important to collaborate with international institutions and to experiment with new exhibition and curatorial formats, with particular attention to the display. «The collection must be an object of research, of reinterpretations, so that it can generate new ideas and new possibilities for the present. Among the highlights of this year there is a retrospective dedicated to Chiara Fumai, realized in collaboration with the Centre d'art contemporain in Geneva and two other European institutions. Then the exhibition of Simone Forti, designed by Luca Lo Pinto together with the artist, with an unprecedented use of sound as the guiding thread of a project with a*

la personale di Sister Corita Kent, sperimentatrice nell'ambito verbo visuale di matrice pop e la collettiva *Protext!*, dedicata alla rappresentazione del dissenso attraverso l'uso di tessuti in opere di giovani artisti contemporanei. Due elementi che saltano subito all'occhio in questa programmazione sono la massiccia presenza femminile e i temi politici, che occupano ampio spazio nelle scelte espositive del 2020. «Ritengo – spiega Perrella – che oggi un'istituzione culturale possa avere, più che mai, un ruolo attivo nella società civile e favorire una visione complessa, plurale e democratica del tempo in cui viviamo. Credo che un museo oggi debba avere una posizione, rappresentare dei valori e occuparsi dei grandi temi del presente, che spesso sono politici o economici, per l'appunto». Così il Pecci si rigenera. Le turbolenze degli anni passati, gli importanti investimenti per il progetto di rinnovamento della struttura, le schermaglie politiche tra la vecchia direzione con la Fondazione per le Arti Contemporanee Toscana, non sembrano aver scalfito il benessere del museo: «Le difficoltà – conclude la Direttrice – sono quelle di una macchina grande, che assorbe molte energie, materiali e immateriali e che deve, necessariamente, trovare sostegno anche da parte dei privati, finora poco presenti, per funzionare al meglio. Ora la sfida è quella di lavorare bene, con non molte risorse ma con tante idee».

*strong political value». And also Sister Corita Kent's solo show, an experimenter in the visual pop matrix and the collective show Protext!, dedicated to the representation of dissent through the use of fabrics in young contemporary artists' works. Two elements that immediately jump out in this programming are the massive female presence and the political themes, which occupy a large space in the exhibition choices of 2020. «I believe that, now more than ever, a cultural institution can have an active role in society, encouraging a complex, plural and democratic vision of the time in which we live – says Perrella – and I think that museums today must have a position, represent values, and deal with the big issues of the present, which are often political and economic». That is how the Centro Pecci regenerates itself. The turbulence of past years, the significant investments for the renovation of the structure, the political games between the old management and the Fondazione per le Arti Contemporanee Toscana, do not seem to have affected the museum. «The difficulties are the same as that of a large machine, which absorbs a lot of energy, both material and immaterial, and that must necessarily find support also from private individuals - so far not very present - in order to function at its best – concludes Perrella – now the challenge is to keep up the good work, with few resources but lots of ideas».*



Rirkrit Tiravanija, Senza titolo (La paura mangia l'anima), 2019, installation view, courtesy of Kurimanzutto, photo Ela Bialkowska, OKNO Studio



The Missing Planet. Visioni e revisioni dei tempi sovietici dalle collezioni del Centro Pecci ed altre raccolte, 2019 installation view, photo Margherita Nuti

The Missing Planet. Visioni e revisioni dei tempi sovietici dalle collezioni del Centro Pecci ed altre raccolte, 2019, installation view, photo Ela Bialkowska, OKNO Studio

Luca Vitone, Romanistan, 2019, installation view, photo OKNO Studio



# Una, nessuna, centomila donne

## *One, No One, One Thousand Women*

La ricerca di Silvia Sasso verso un archetipo femminile ontologicamente puro arriva a Fondamenta gallery  
*Silvia Sasso's search for an ontologically pure female archetype reaches Fondamenta gallery*

Chiara Pace

**S**ilvia Sasso è un fiume di parole. Parla, racconta, gesticola e nel frattempo gestisce famiglia e lavoro al telefono. In mano ha un suo ritratto commissionato alla sua amica artista Dayana Montesano, quello che colpisce non sono le sue caratteristiche fisiche, i suoi tratti distintivi ma la sua espressività, le sue creazioni, il suo modo di pensare l'arte. Tutto in un'unica immagine. Il ritratto la rappresenta a pieno, dice esattamente quello che Sasso esprime nelle sue foto. «Vedere me è fuorviante – conferma infatti – distrae rispetto ai contenuti che voglio raccontare. È come leggere un libro. Bisogna spostare il punto di vista da quello dell'autore a quello del lettore». Il progetto di *Proiezioni* – prossimamente in mostra a Fondamenta gallery – nasce da una lunga e profonda ricerca sulla femminilità come archetipo, sui differenti modi di essere donna, che Sasso ha iniziato spinta da «un'urgenza emotiva», come lei stessa la definisce. All'Istituto Superiore di Fotografia l'artista ha dato il via al suo percorso partendo proprio dal ritratto, con cui ha scoperto che raccontare una persona significa toccarla, conoscerne

**S**ilvia Sasso is a flowing river of words: she talks, tells stories, gesticulates, and in the meantime manages both her family and her work over the phone. In her hand is a portrait commissioned to her friend, artist Dayana Montesano: what is striking are not her physical characteristics, her distinctive features, but her expressiveness, her creations, her way of thinking about art. All in one image. The portrait fully represents her, it conveys exactly what Sasso expresses in her photos. «Seeing me is misleading – she confirms – it distracts from the content I want to tell. It is like reading a book. We need to shift the point of view from that of the author to that of the reader». The *Proiezioni* project – that soon will be exhibited at Fondamenta gallery – stemmed from a long and deep research on femininity as an archetype, on the different ways of being a woman, which Sasso started driven by «an emotional urgency», as she herself defines it. At the Photography Institute, the artist started her journey with portraits, through which she discovered that telling a person's story means touching them, knowing



Cocoon, 2019



Peel, 2019



Maternity, 2019

l'essenza. L'essere diventata madre l'ha messa a confronto con un'altra entità diversa da se stessa, sbilanciando il baricentro della sua esistenza e l'ha portata a indagare la femminilità. Un'indagine molto epidermica, non strutturata, che inseguiva le modalità di rappresentazione il più delle volte imposte da modelli sociali o culturali: dall'essere femminile quindi fino ad arrivare a quello che lei chiama l'io, un archetipo di donna ontologicamente puro. Tutte le sue figure cominciano a perdere così tratti terreni, sono ritratte o meglio ritirate, introversive, sembrano quasi distanti come a rappresentare un io femminile in qualunque dimensione spazio temporale. Hanno un unico fil rouge, ovvero il loro resistere e sopravvivere al quotidiano. «Un approccio di combattimento passivo – spiega l'artista – che non ha un'accezione negativa, anzi, direi piuttosto di resilienza». Solo recentemente ha cominciato a maturare in lei l'idea che fosse fondamentale cercare di destrutturare, scomporre questo assoluto ontologico senza abbandonare un codice visivo esteticamente piacevole. Il percorso ricostitutivo avviene innanzitutto svelando una prospettiva sul femminile attraverso relazioni nascoste con elementi esterni, come quello fra la schiena di una donna

*their essence. Becoming a mother then put her in front of another entity other than herself, unbalancing the center of gravity of her existence and leading her to investigate femininity. A very epidermal, unstructured investigation, pursuing the methods of representation most often imposed by social or cultural models: from being female, therefore, up to what she calls the 'ego', an ontologically pure archetype of woman. All her subjects begin to lose earthly features; they are portrayed or rather withdrawn, introverted, they seem almost distant as to represent a female self in any space-time dimension. They have a single common thread: their enduring and surviving the everyday. «A passive fighting technique – the artist explains – that does not have a negative meaning. Rather I would rather say it is like resilience». Only recently has the idea started to mature in her that it was important to try to deconstruct, to break down this ontological absolute without abandoning an aesthetically-pleasing visual code. The recovery process takes place first of all by revealing a perspective on the female ideal through hidden relationships with external elements, such as that between a woman's back and a cabbage leaf or between the belly and*

e una foglia di verza o fra il ventre e una mela. È così che nasce il progetto che sarà esposto a Fondamenta gallery: una ricerca istintiva di significati che si rivelano solo nel momento in cui si crea il legame fra loro. «Da un lato ho scelto di dare matericità alla mia visione del mondo, l'ho stampata, l'ho affissa sui muri; dall'altra ho voluto usare un proiettore. La proiezione diventa un iperspazio in cui l'opera si può muovere, si trasforma in qualcosa di non materico che ci aiuta a leggere il movimento». La mostra, intitolata infatti *Proiezioni*, in questo senso è anche un manifesto di democratizzazione dell'opera artistica. «I bambini – dice infatti – non fanno altro che vedere cose nascoste o inventate attraverso altre cose: proiettare è un riportare la capacità visionaria a un livello semplice, accessibile a chiunque». Sasso ha ancora in mano il suo ritratto, le piace molto, forse perché, come tutte le sue opere, non racconta lei ma qualunque donna. È un archetipo, un fermo immagine che riesce a catturare le sue caratteristiche personali e autoriali: il rigore e la semplicità. «Questo scatto – ammette – essendo in movimento, coglie l'attimo in cui scompare la mia identità fisica. Racconta allora la mia determinazione, il mio essere, la mia regola».

*an apple. This is how the project that will be displayed at Fondamenta gallery was born: an instinctive search for meanings that are revealed only when the bond between them is created. «On the one hand, I chose to give materiality to my world view, I printed it, I posted it on the walls; on the other hand I wanted to use a projector. Projections become a hyperspace where the work can move, they turn into something non-material that helps us to read the movement». The exhibition, titled *Proiezioni*, is in this sense also a manifesto of democratization of artistic work. «Children – the artist says – do nothing but see things hidden or invented through other things: projecting is bringing visionary ability back to a simple level, accessible to anyone». Sasso still has her portrait in her hand; she likes it very much, perhaps because, like all her works it does not tell only her story but any woman's. It is an archetype, a still image that manages to capture her personal and authorial characteristics: rigor and simplicity. «This shot – she admits – being in motion, captures the moment in which my physical identity disappears. It tells the story of my determination, my being, my rule».*



Rayon de soleil, 2016



Shame in the mirror, 2017



Hen(r), 2019



Fleurs du mal, 2016



Silvia Sasso, photo Dayana Montesano

## SILVIA SASSO

Classe 1973, romana, Silvia Sasso si afferma nel mondo professionale con una lunga carriera nel campo pubblicitario. Un settore vivace, ricco di persone, creatività, idee stimolanti che la spingono continuamente a mettersi in gioco tenendo però sempre presenti i vincoli e i canoni che la produzione pubblicitaria impone. Un limite che Sasso è decisa a oltrepassare quando si iscrive all'Isfci, l'Istituto Superiore di Fotografia di Roma, dove consegue il master in Fotografia di moda e grazie al quale riesce a trovare il mezzo per esprimere liberamente la propria visione del mondo, in particolare dell'universo femminile. Il corpo della donna, le sue imperfezioni, i suoi colori, le curve e le sue geometrie diventano un percorso da seguire e sublimare. Una strada che l'ha portata a numerose collaborazioni e ha dato vita recentemente alla sua prima personale, *Ritratte* nella galleria romana Spazio arte S.U.

*Born in 1973 in Rome, Silvia Sasso established herself in the professional world with a long career in the advertising field. A lively sector, full of people, creativity, stimulating ideas that constantly push those working in it to get involved while always keeping in mind the constraints and the canons that advertising production imposes. A limit that Sasso was determined to cross when he enrolled at ISFCI, the Photography Institute in Rome, where she obtained her Master's degree in Fashion Photography and thanks to which she managed to find the means to freely express her world view, especially as pertains the female universe. The woman's body, its imperfections, its colors, curves and geometries become a path to follow and sublimate, A road that led her to numerous collaborations and recently gave life to her first solo show, Ritratte, in the Roman gallery Spazio arte S.U.*

[silviasasso.it](http://silviasasso.it)

# Fantasia al potere

## *Imagination's rise to power*

Nel segno di Gianni Rodari, questo è il concept della XV edizione di Fotografia europea, la rassegna artistica a Reggio Emilia  
*Honouring Gianni Rodari: this is the concept of the 15th edition of Fotografia europea, the artistic review in Reggio Emilia*

Davide Sollaschi

La città di Reggio Emilia si appresta a vivere un mese all'insegna della fotografia. Prima dell'estate, infatti, la città emiliana sarà crocevia di alcuni tra i più talentuosi fotografi internazionali, decisi a fare rumore nello scenario artistico, caos nella proposta tematica contemporanea, tendenza tra le contaminazioni culturali. Insomma un fermento intellettuale, che da 15 anni è il principale proposito della rassegna Fotografia Europea, anche quest'anno diretta da Walter Guadagnini. L'obiettivo, ancora una volta, è quello di creare in città un grande think tank dedicato alla fotografia, che richiami l'attenzione di artisti, collezionisti, critici, appassionati e addetti ai lavori. Un mese costellato di iniziative, mostre e incontri che vedono coinvolti alcuni grandi interpreti, come Joan Fontcuberta, protagonista di un'antologica ai Chiostrì di San Pietro sul tema della fantasia e della fantasmagoria, filo conduttore della rassegna in omaggio alla grande celebrazione che ricade quest'anno, il centenario della nascita di Gianni Rodari, il più grande scrittore di favole contemporaneo: «È curioso notare – spiega Guadagnini – come pochi anni dopo *La grammatica della fan-*

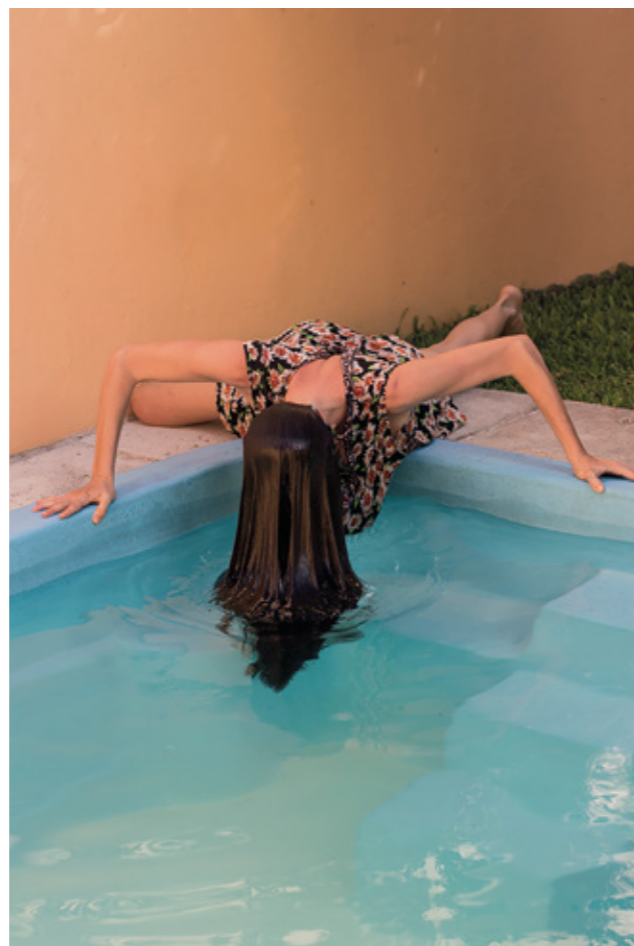
*The city of Reggio Emilia is going to live a month focused on photography. Indeed, before summer, the Emilian city will be the crossroads of some of the most talented international photographers, determined to make their presence known, bringing new life to the contemporary scenario, acting as a bridge between cultural contaminations. In short, an intellectual melting pot which has been the main purpose of the European Photography exhibition for 15 years, this year directed by Walter Guadagnini. The goal, once again, is to create a large photography think tank in the city that can attract the attention of artists, collectors, critics, enthusiasts, and professionals. A month dotted with shows, exhibitions, and meetings involving some great artists such as Joan Fontcuberta, protagonist of an anthology at the Saint Peter Cloisters on the theme of imagination and phantasmagoria, the guiding thread of the festival that honours a 100 years from the birth of Gianni Rodari, the greatest contemporary fairytale writer. «It is curious to note – Guadagnini explains – how just a few years after *The grammar of fantasy* by Gianni Rodari (1973) another Italian creative genius, Bruno Munari,*

Alisa Martynova, Nowhere near





Jitka Hanzlová, Horse series 2007-2014, courtesy Galleria Raffaella Cortese Milan



Luis Cobelo, The labyrinth woman Elisa is a spider who never pretends to be, 2018-2019



Anna Szkoda, Sirius, 2019



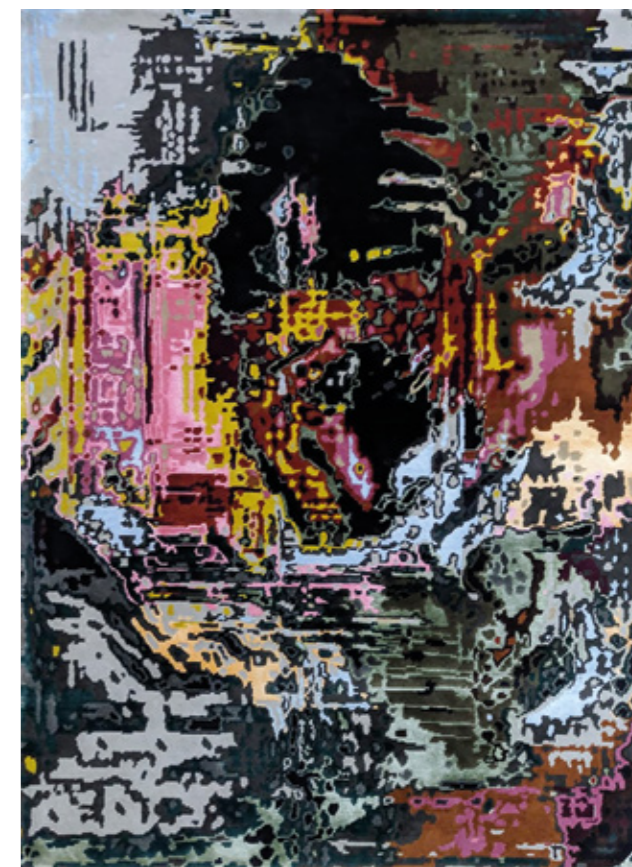
Francesco Merlini, Valparaiso, 2019

tasia di Gianni Rodari (1973, ndr) un altro genio creativo italiano, Bruno Munari, dedicasse allo stesso tema un non meno interessante volume, maggiormente concentrato sul versante visivo, che si apriva su queste parole: «La fantasia è la facoltà più libera delle altre, essa infatti può anche non tener conto della realizzabilità o del funzionamento di ciò che ha pensato. È libera di pensare qualunque cosa, anche la più assurda, incredibile, impossibile. L'invenzione usa la stessa tecnica della fantasia, cioè la relazione fra ciò che si conosce, ma finalizzandola a un uso pratico». Erano anni di utopie e di straordinari cambiamenti sociali e non a caso la fantasia, e i termini ad essa vicini, godevano di una grandissima fortuna. Ma anche oggi, in un contesto assai diverso, ha senso ragionare sul portato e sulle possibilità della fantasia come motore creativo, anche a partire dall'immagine fotografica, da sempre collegata istintivamente alla riproduzione fedele, realista della realtà, e invece capace delle più sfrenate fantasie, come insegna tutta la sua storia, e quella recente in particolare». Per onorare questa mission la rassegna si è arricchita di appuntamenti prestigiosi, come il progetto inedito di Alex Majoli al Teatro Valli, che riflette sul rapporto tra il teatro e la città e alle sue possibili interconnessioni. E poi, sempre ai Chiostrì di San Pietro, *Silences* di Jitka Hanzlová, con le sue fotografie silenziose e pittoriche; *L'Isola*, un'installazione audiovideo di Vittorio Mortarotti e Anush Hamzehian, che raccoglie le ultime immagini e i suoni di una comunità che sta scomparendo; *Chas Chas*,

*dedicated to the same theme a similarly interesting volume, focusing more on the visual side, which started by saying that 'Fantasy is the freest faculty of all. Indeed, it may also not take into account the feasibility or functioning of what it has imagined. Fantasy is free to think of anything, even the most absurd, incredible, impossible thing. Invention uses the same technique as fantasy, i.e. the relationship between what is known, but finalizing it for practical use.' These were years of utopias and extraordinary social changes, and it is no coincidence that imagination - and the terms close to it - enjoyed great fortune. But even today, in a very different context, it makes sense to think about the results and possibilities of imagination as a creative engine, even starting from a photograph, which has always been instinctively connected to the faithful, realistic reproduction of reality, and is instead capable of the wildest flights of fancy as its history - and recent history in particular - shows». To honor this mission, the show has been enriched with prestigious events such as the new project by Alex Majoli at the Valli Theater, which reflects on the relationship between the theater and the city and its possible interconnections. And then, again in the Saint Peter Cloisters, *Silences* by Jitka Hanzlová, with its silent and pictorial photographs; *L'Isola (The Island)*, an audio-video installation by Vittorio Mortarotti and Anush Hamzehian featuring the latest images and sounds of a community that is disappearing; *Chas Chas* by Luis Cobelo, the portrait of a world where imagination has no limits and what is lost is found; and finally *Sirius* by*



Hamzehian Mortarotti, Untitled. Yonaguni, 2019



Irene Fenara, Three Thousand Tigers, 2020



Stanislao Farri, Prima comunione, Figura nel paesaggio series, 1958, courtesy Fototeca Biblioteca Panizzi, Archivio Farri



Alex Majoli, Scene #0410, 2015

di Luis Cobelo, il ritratto di un mondo in cui la fantasia non ha limiti e ciò che si è perso si ritrova; infine *Sirius*, di Anna Szkoda, progetto fotografico dedicato a un caso giudiziario nella Germania dei primi anni Ottanta. A Spazio Scapinelli viene dedicato anche molto spazio ai giovani, con il Progetto Speciale *diciottoventicinque*, dedicato alla formazione di giovani aspiranti fotografi che, guidati dalla tutor Sara Munari, hanno lavorato per la creazione di un'opera collettiva. Ma c'è anche posto per le personali dei vincitori della open call lanciata dal festival: *Atlas* di Alessandra Baldoni, che costruisce una mappa di analogie con immagini eterogenee disposte in dittici e trittici, *The Denial I - A Family Portrait* di Alexia Fiasco, un viaggio fotografico alla scoperta delle proprie origini, e *Valparaiso* di Francesco Merlini, un percorso di confronto

*Anna Szkoda, a photographic project dedicated to a court case in Germany in the early 1980s. A lot of space is also dedicated to young artists at Spazio Scapinelli, with the Special Project diciottoventicinque (eighteen twenty-five), dedicated to the training of young aspiring photographers who, led by tutor Sara Munari, worked to set up this collective exhibition. But there is also room for solo exhibitions featuring the work of the winners of the open call launched by the festival: Atlas by Alessandra Baldoni, building a map of analogies with heterogeneous images arranged in diptychs and triptychs; The Denial I - A Family Portrait by Alexia Fiasco, a photographic journey to discover one's origins; and Valparaiso by Francesco Merlini, a comparison of his family memories and places of his childhood. In the Saint Dominic Cloisters, on the other hand, the Giovane*

con le proprie memorie familiari e i luoghi dell'infanzia. Ai chiostrini di San Domenico sono invece in scena le mostre *Giovane Fotografia Italiana*, il progetto che valorizza i talenti della fotografia italiana contemporanea under 35; *Reconstruction*, con le opere di Domenico Camarda, Irene Fenara, Alisa Martynova, Francesca Pili, Vaste Programme (Leonardo Magrelli, Alessandro Tini, Giulia Vigna), Martina Zanin ed Elena Zottola. Tra le novità di questa edizione, infine, la commistione tra immagini e musica elettronica dal titolo *Fotonica*, una declinazione musicale di *Fotografia Europea* con la direzione artistica di Max Casacci, produttore e fondatore dei Subsonica, in collaborazione con The Italian New Wave, il format di Club To Club Festival che promuove la nuova creatività musicale italiana attraverso showcase ed iniziative uniche.

*Fotografia Italiana (Young Italian Photography) exhibitions are set up, showcasing talents in contemporary Italian photography under 35 years of age. There you can find also Reconstruction, with the works of Domenico Camarda, Irene Fenara, Alisa Martynova, Francesca Pili, Vaste Program (Leonardo Magrelli, Alessandro Tini, Giulia Vigna), Martina Zanin, and Elena Zottola. Finally, among the new shows this edition offers is the mix of images and electronic music titled Fotonica (Photronics), a musical variation of European Photography. This was organized under the artistic aegis of Max Casacci, producer and founder of Subsonica, and in collaboration with The Italian New Wave, the format Club To Club Festival which promotes new Italian musical creativity through unique showcases and events.*

# Uniform into the work/ out of the work

Al Mast di Bologna due mostre per un racconto fotografico sull'abito da lavoro

*At the Mast in Bologna, due exhibitions that tell the story of working clothes and uniforms*

Giordana Capone

**U**niform into the work/out of the work è un racconto visivo che raccoglie un'eredità storica di conoscenza, memoria e testimonianza dell'uniforme, che è la forma del lavoro, è materia inorganica che ne restituisce caratteristiche e condizioni. Al Mast di Bologna fino al 3 maggio la mostra, curata da Urs Stahel, raccoglie 600 scatti di fotografi internazionali documentando le eterogenee tipologie di abbigliamento indossate dai lavoratori in diversi contesti storici, sociali e professionali e indaga i cambiamenti culturali che definiscono e rimodellano la funzione dell'uniforme. L'itinerario si articola in due sezioni: la collettiva *La divisa da lavoro nelle immagini di 44 fotografi* negli spazi della PhotoGallery e la monografica *Walead Beshty: ritratti industriali* nel Gallery/Foyer. La prima, che attraversa tutto il '900 fino ad arrivare alla più stretta contemporaneità, presenta ritratti con abiti da lavoro, differenti per epoca e impiego. Le immagini degli artisti sono documenti e riflessioni ruvide e amare, corrosive e inquietanti. I sette ritratti di Olivier di Rineke Dijkstra mostrano i dolorosi mutamenti nel volto del giovane francese durante il corso del suo addestramento nella Legione Straniera. Alle operaie in tuta da lavoro negli stabilimenti Fiat a Torino negli scatti di Paola Agosti si affiancano i minatori cinesi di Song Chao e l'operaio di Sebastião Salgado, a cui fa da contrappunto *Ritratto di gruppo dei dirigenti di una multinazionale* di Clegg & Guttmann, dove l'abito diventa elemento di comunicazione simbolica. In *Le apparenze non contano* di Barbara Davatz persino i vestiti di una catena d'abbigliamento come H&M, pur promettendo accessibile unicità, spersonalizzano e schiacciano le identità. L'uniforme è ruolo quindi, e rappresenta una distinzione di classe, di status e di potere. Segue l'esposizione nel Foyer, che raccoglie una selezione di 364 fotografie, realizzate da Beshty, di direttori, curatori, artisti, galleristi, collezionisti, tecnici e operatori di istituzioni museali e degli ambienti in cui si muovono. Si consuma una simbiosi tra persona e professione; la funzione svolta all'interno del sistema dissimula le sfaccettature dell'identità del singolo. Le immagini sembrano comporre infatti un unico grande ritratto di una specifica realtà industriale, quella dell'arte. Le uniformi segnalano l'appartenenza a una collettività, trasmettono orgoglio e rispetto. Eppure escludono, indicando e intensificando conflitti sociali, fino a diventare meri esperimenti di moda, fino a trasformarsi in un fardello autoinflitto e spietato.

**U**niform into the work/out of the work is a visual story that collects a legacy of knowledge and memory of the uniform, which is both a form of work and the inorganic matter that returns its characteristics and conditions. At the Mast in Bologna and until May 3rd, the exhibition, curated by Urs Stahel, features 600 shots by international photographers documenting the heterogeneous types of clothing worn by workers in different historical, social, and professional contexts, and it investigates the cultural changes that have defined and remodeled the uniform's function. The exhibition is divided into two sections: the collective *The work uniform in the work of 44 photographers in the PhotoGallery* and the monographic *Walead Beshty: industrial portraits in the Gallery/Foyer*. The first, which stretches across the whole 20th century up to modern times, features portraits with work clothes, different according to time and use. The pictures by the artists are rough and bitter, corrosive and disturbing documents and reflections. Rineke Dijkstra's seven portraits of Olivier show the painful changes in the young Frenchman's face during his training in the Foreign Legion. The workers in overalls at the Fiat plants in Turin in the work by Paola Agosti sit next to the Chinese miners by Song Chao and the worker portrait by Sebastião Salgado while the Group portrait of the leaders of a multinational company (*Ritratto di gruppo dei dirigenti di una multinazionale*) by Clegg & Guttmann, where clothing becomes an element of symbolic communication, acts as a counterpoint. In Barbara Davatz's *Appearances don't count* (*Le apparenze non contano*), even the clothes of a clothing chain like H&M, while promising affordable uniqueness, end up depersonalizing and crushing identity. A uniform is therefore a role, and it represents a distinction of class, status, and power. The exhibition in the Foyer follows, featuring a 364-piece selection of Beshty's photographs of directors, curators, artists, gallery owners, collectors, technicians, and operators of museum institutions and of the environment in which they move. There is a symbiosis between person and profession; the function performed within the system disguises the facets of the individual's identity. The pictures seem to make up a single large portrait of a specific industrial reality, that of art. Uniforms indicate belonging to a community, they convey pride and respect, yet they exclude as well, indicating and intensifying social conflicts, until they become mere fashion experiments, to the point of becoming a self-inflicted and ruthless burden.



Song Chao, Miners series, 2000-2002, courtesy of Photography of china.com



Paola Agosti, Young iron worker, 1978



Herb Ritts, Fred with Tires, 1984

Sebastião Salgado, Worker of the Safety Boss Company during a rest, 1991  
courtesy Salgado/AmazonasImages/Contrasto





Manuel Álvarez Bravo, *The Fire Workers*, 1935, courtesy Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C



Irving Penn, *Les Garçons bouchers*, 1950, courtesy Condé Nast



Walead Beshty, *Fabricator*, 2014, courtesy Regen Projects, Los Angeles



Walead Beshty, *Digital Print Technician*, 2011, courtesy Regen Projects

André Gelpke, *Untitled*, from the series *Sex Theater und Karneval*, 1980



Graciela Iturbide *Mercato, Market*, Mexico City, 1978



Walead Beshty, *Nonprofit Founder, Oak Park*, 2008, courtesy Regen Projects, Los Angeles



Walead Beshty, *FedEx Courier*, 2008, courtesy Regen Projects, Los Angeles



NM contemporary exhibition, installation view, photo Loic Thebeaud



PTAC view, courtesy NM contemporary

## Nel blu, dipinto di blu

### *In the deepest, most brilliant blue*

Un ex cantiere navale si trasforma in residenza d'artisti.  
La NM contemporary documenta tutto in una mostra  
*A former shipyard has been transformed into an artist residence.  
NM contemporary documents everything in an exhibition*

Alessandro Caruso

Quella che vedete qui sopra non è la cartolina di una caletta mediterranea, ma la foto di un suggestivo centro artistico, il Port Tonic Art Center, incastonato in uno degli angoli più belli della Costa Azzurra: il golfo di Saint Tropez. Il progetto è nato nel 2016 dalla pura lungimiranza di Xavier Magnan e Paolo Scarani. Proprio così. Solo l'autentica lungimiranza, insieme alla profonda passione, può portar due persone a vedere un centro di produzione artistica laddove sorgeva un cantiere navale. Da questa intuizione nel 2012 è nata un'idea che si è trasformata in realtà pochi anni dopo. Lo spazio ha mantenuto la sua indole industriale, conservando quell'anima genuina grazie alla struttura, così acerba e spartana,

What you see above is not the picture of a Mediterranean cove, but a suggestive artistic center, the Port Tonic Art Center, nestled in one of the most evocative corners of the French Riviera: the Gulf of Saint Tropez. The project was born in 2016 from foresight of Xavier Magnan and Paolo Scarani. That's right. Nothing but foresight, together with great passion, can bring two people to see an art production centre where a shipyard once stood. Since this intuition in 2012 an idea was born changed in reality some years later. The space has maintained its industrial character, preserving that genuine soul thanks to the structure, so unripe and spartan, and the surrounding environment, so uncontaminated and evocative. «After the ren-



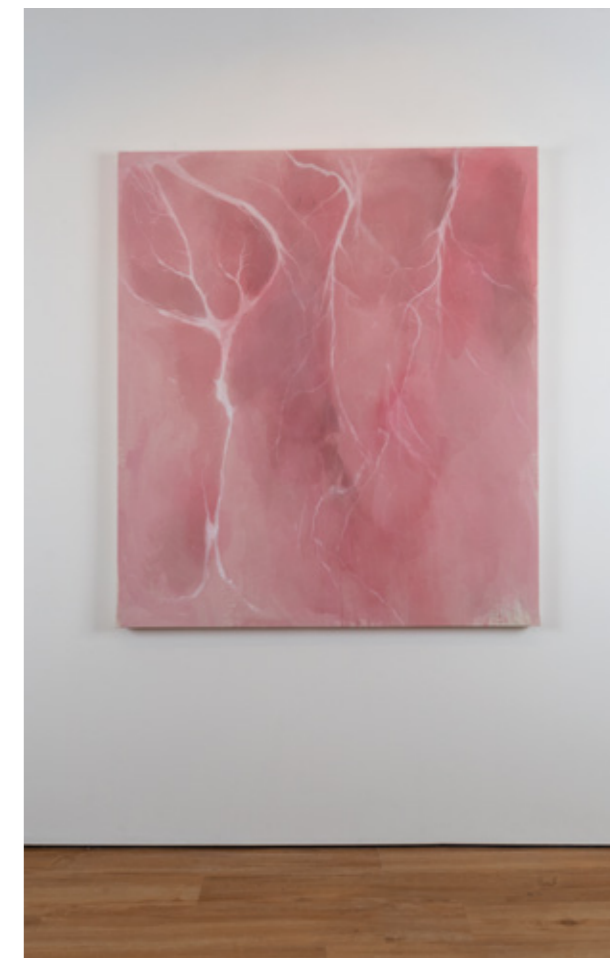
Leonardo Petrucci, Hyper Ammonite, 2019, courtesy NM contemporary



Davide D'Elia, Il Notaio, courtesy NM contemporary



Ramiro Quesada Pons, installation view, courtesy NM contemporary

Valerio Nicolai, Tempesta al prosciutto cotto, photo Loic Thebeaud  
courtesy NM contemporary

e all'ambiente circostante, così incontaminato e suggestivo. «Dopo la ristrutturazione di alloggi e officine abbiamo lanciato lo spazio nel 2016 – raccontano i due fondatori – iniziando le residenze con artisti in grado di cogliere la vocazione creativa di questo posto. Ne invitiamo fino a sette ogni anno per rimanere qui, sull'acqua, per un paio di mesi, a lasciarsi ispirare da questo contesto». In un luogo così magico è difficile non trovare ispirazione, la natura gioca un ruolo determinante nell'innescare una reazione. Un posto dove la forza del vento e del mare è bilanciata da quella luce così particolare di quella costa, la stessa luce dalla quale Matisse lasciava che il suo intelletto si facesse solleticare. Emozioni pure, forti, sconvolgenti, che lo scorso anno anche Leonardo Petrucci, Davide D'Elia, Valerio Nicolai e Ramiro Quesada Pons hanno potuto assaporare. Sono stati loro, infatti, i quattro residenti selezionati nel 2019 e dal 6 marzo al 16 aprile presentano i loro lavori nella mostra *Objets Toniques* alla galleria NM contemporary di Montecarlo. Ed è interessante scoprire le creazioni che sono risultate da quel perfetto equilibrio naturale. Così come un frutto è un concentrato di sole, terra e cielo, così le opere di questi artisti sono un prodotto di quel territorio, di quella luce e di quel buio, di quei silenzi assordanti e dei materiali trovati sul posto, delle rocce e dell'acqua salata. La mostra espone innanzitutto un faccia a faccia tra Davide D'Elia e Leonardo Petrucci. I due hanno vissuto in simbiosi durante la residenza e portano due grandi lavori site-specific. Petrucci realizza un disegno scultoreo dal titolo *Hyper Ammonite*, un

*ovation of housing and workshops, we launched the space in 2016 - tell the two founders - starting the residences with artists able to grasp the creative vocation of this place. We invite up to seven a year to stay here, on the water, for a couple of months, to be inspired by this context». It is difficult not to be inspired in this magical place, and nature plays a decisive role in triggering a reaction. A place where the strength of the wind and the sea is balanced by the particular light of the coast, the same light that inspired Matisse. Emotions that are pure, strong, upsetting, which last year Leonardo Petrucci, Davide D'Elia, Valerio Nicolai, and Ramiro Quesada Pons, had the possibility to experience. Indeed, they were the four residents selected in 2019, and from March 6th to April 16th they are presenting their works in the Objets Toniques exhibition at the NM contemporary gallery in Montecarlo. And it is interesting to discover the creations that resulted from that perfect natural balance. Just as a fruit is a concentrate of the sun, earth, and sky, so the works of these artists are a product of that land, of that light, and of that darkness, of those deafening silences and of the local materials, of the rocks and of the salty water. The exhibition first of all displays a face to face between Davide D'Elia and Leonardo Petrucci. The two lived in symbiosis during the residency and are showing two large site-specific works. Indeed, Petrucci created a sculptural drawing titled Hyper Ammonite, a hypercube whose vertices are defined by 16 sculptures nailed to the wall and made together with the nature of the place. Con-*

ipercubo i cui vertici sono definiti da 16 sculture inchiodate a muro e realizzate a quattro mani con la natura del luogo. Sculture in cemento, acqua salata e conchiglie tritate, che hanno la forma di ammoniti, dipinte con inchiostro di cefalopodi. Il suo contributo si completa con la serie *Lazy eclipses* realizzato con un lento procedimento con carta nera su tela durante un'eclissi lunare, e il *Golden Nugget*, una roccia basaltica trovata nei dintorni, dalla forma naturale già in sé scolpita ed in cui l'artista ha inserito un'ammonite dorata. Davide D'Elia a sua volta presenta *Sunserif* e la serie di lavori *Fluo-tanti*. La prima è un'installazione che vuole rappresentare una sorta di orizzonte tra lo spettatore e il mare. Tutt'intorno seguendo una scala cromatica dal freddo al caldo, si muovono su più piani le opere realizzate con acrilici su tartan o damascato d'epoca: le boe fluorescenti denominate *Fluo-tanti*. Valerio Nicolai e Ramiro Quesada Pons hanno declinato su tela le loro impressioni. Il primo con *Tempesta al prosciutto cotto*, un grande dipinto raffigurante un taglio di prosciutto le cui venature sono veri e propri lampi di una tempesta. Quesada avvolge lo spazio nel blu, le sue opere pittoriche a muro raffigurano un quotidiano surreale, ironico e onirico, dove gli oggetti hanno un ruolo attivo, portando la narrazione a materializzarsi in sculture, collocate sul tappeto come *Pensieri paralleli*, e in immagini, proiettate nel video *Delirio di Onnipotenza* (*Power Trip*). Un gruppo di opere in perfetto equilibrio, che riesce a trasferire il profumo del mare e della terra, il mistero del buio, la generosità della luce e il calore del sole tra le mura di una galleria.

*crete, salt water and crushed shell sculptures in the shape of ammonites, painted with cephalopod ink. His contribution then ends with the series Lazy eclipses, created through a slow process during a lunar eclipse and with black paper on canvas, and the Golden Nugget, a basaltic rock found nearby with a natural shape already sculpted in itself and in which the artist has inserted a golden ammonite. Davide D'Elia in turn presents Sunserif and the series of works Fluo-Tanti. The first is an installation that aims at representing a sort of horizon between the viewer and the sea. arou following a chromatic scale from cold to warm colours, are works created with acrylics on tartan or vintage damask, moving on several levels: the fluorescent buoys called Fluo-tanti. Valerio Nicolai and Ramiro Quesada Pons have instead depicted the result of their inspiration on canvas. The former with Tempesta al prosciutto cotto (Ham Storm), a large painting depicting a cut of ham whose veins are lightning flashes. Quesada, on the other hand, colours the space blue, his paintings depicting a surreal, ironic, and dreamlike landscape where objects have an active role. He materialize stories in sculptures, placed on the carpet as in Pensieri Paralleli (Parallel thoughts), and in images, projected in the video Delirio di Onnipotenza (Power Trip). A group of works in perfect balance, which manages to transfer the scent of the sea and the earth, the mystery of the dark, the generosity of light and the warmth of the sun within the walls of a gallery.*

# Resistere alla fine

## *Resist the end*

James P Graham con le sue opere fa luce sulla distruzione del patrimonio culturale del Medio Oriente

*James P Graham's work shines a light on cultural eradication of the Middle East*

Cesare Giraldi

Un profondo viaggio concettuale sul tema della guerra, della distruzione e della conseguente degenerazione culturale. L'artista britannico James P Graham ci ha costruito una mostra molto interessante, andata in scena fino al 28 febbraio nella splendida cornice della Biblioteca Vallicelliana di Roma. Un luogo di importanza universale, grazie alla conoscenza che vi è custodita, che ben si sposa con il concept della mostra, che è quello di tenere accesi i riflettori sulle tracce di un conflitto che sta «dissacrando» interi territori, luoghi di grande importanza per la storia e per l'arte, un patrimonio di tutti, dal carattere interreligioso, internazionale e interculturale.

### Come sei arrivato all'idea di questo progetto?

«Desacration è stato concepito per focalizzare l'attenzione sulla disastrosa situazione in Medio Oriente. Uno dei luoghi più devastati del mondo, con una massiccia distruzione ambientale, un'enorme migrazione dei suoi popoli e la morte da conflitti territoriali e religiosi, il Medio Oriente è la culla della nostra civiltà e la sua storia antica

A deep, conceptual journey on the theme of war, destruction, and the subsequent cultural degeneration. The British artist James P Graham has created a very interesting exhibition, on display until February 28th in the beautiful setting of the Biblioteca Vallicelliana in Rome. A place of universal importance, because of the knowledge it preserves, that well-matches the exhibition's concept, which is that to keep the spotlight on a war that is destroying whole areas, places of great importance for both history and art, a heritage of all of us, that crosses the borders of religion, nations, and cultures.

### How did you arrive at the concept for this project?

«Desacration was conceived to bring a focus to the calamitous situation in the Middle East.

One of the most ravaged places in the world, with massive environmental destruction, huge migration of its peoples, and death from both territorial and religious conflict, the Middle East is the cradle of our civilisation and its



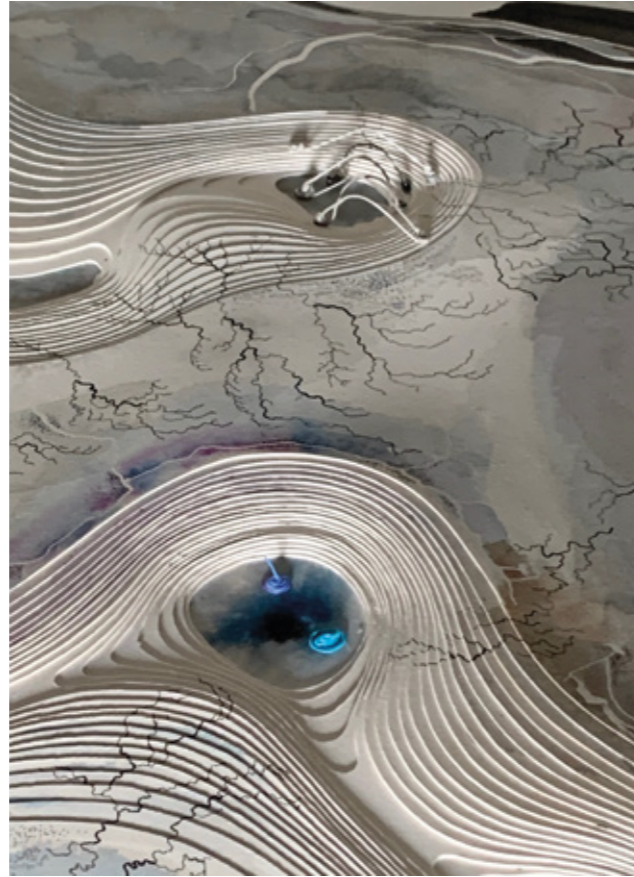
Aleppo red



Archaeological remains of the Anthropocene



Archaeological remains of the Anthropocene (detail)



Under the Skin (detail 2)



Under the Skin

si sta completamente cancellando. Oltre un milione di persone hanno perso la vita in questi conflitti dal 2003, oltre 12 milioni di persone sono state sfollate nella sola Siria dall'inizio della guerra civile nel 2008. Centomila persone sono morte nello Yemen e attualmente 6,7 milioni di yemeniti sono bisognosi di aiuti umanitari. Questo lavoro non è progettato per attribuire la colpa a una parte o all'altra. Mi commuove profondamente leggere quotidianamente i resoconti dei media sulla distruzione e la carneficina, e sono profondamente consapevole che gli artisti, come me, devono aiutare ad affrontare le crisi apocalittiche che il mondo attualmente sta affrontando». **Qual è il legame tra il progetto e l'ubicazione nella Biblioteca Vallicelliana?**

«Uno degli aspetti più angoscianti della distruzione di siti antichi è la perdita di conoscenza da parte dei siti archeologici, nonché il furto e la distruzione di manufatti che non sono stati neppure sottoposti a perizia o archiviazione. Roma, la città eterna, è una delle capitali mondiali per l'apprendimento. Volevo creare un paradosso tra il mio progetto incentrato sulla distruzione della conoscenza antica e la mostra delle opere d'arte in una sede accademica. La Biblioteca Vallicelliana fu fondata nel 1565 da San Filippo Neri e contiene oltre 130.000 libri di cui

*ancient history is being completely erased... Over one million people have lost their lives in these conflicts since 2003, over 12 million people have been displaced in Syria alone since the start of the civil war in 2008. One hundred thousand people have died in Yemen, and at present 6.7 million Yemenis are in need of humanitarian aid. This work is not designed to apportion blame to one side or the other. It moves me profoundly to read daily media reports of the destruction and carnage, and I am acutely mindful that artists, like myself, must help confront the apocalyptic crises the world currently faces».*

**What is the link between the project and the location of the Biblioteca Vallicelliana?**

«One of the most distressing aspects of the destruction of ancient sites is the loss of knowledge from the excavated archaeological sites, as well as the theft and destruction of artefacts which have not even been expertised or archived. Rome, 'the eternal city', is one of the world capitals for learning. I wanted to create a paradox between my project which focusses on the destruction of ancient knowledge, and exhibition of the artworks in a seat of academia. The Biblioteca Vallicelliana was founded in 1565 by St. Filippo Neri and holds over 130,000 books including 3000 manuscripts. The largest space in the library is the

3000 manoscritti. Lo spazio più grande della biblioteca è il magnifico Salone barocco pieno di libri antichi. Questo rischiava di essere schiacciante per i piccoli lavori su carta che misurano solo 26 x 18 cm, quindi ho coreografato lo spazio per garantire che la natura grandiosa della stanza venisse preservata, mentre presentavo al centro le opere d'arte. Ho raggiunto questo obiettivo principalmente indirizzando un'illuminazione delicata sui libri circostanti e sui soffitti affrescati. Le opere d'arte e i manoscritti sono stati tutti inseriti in vetrine illuminate al Led, che davano un senso di precocità».

**Sembra esserci un forte dialogo tra le opere e i testi selezionati della Biblioteca Vallicelliana, in che modo questo rapporto ha influenzato il progetto?**

«Ho avuto la fortuna di poter lavorare con il capo bibliotecario Livia Marchetti, che conosce bene la collezione della biblioteca e mi ha indirizzato verso opportuni libri stampati e manoscritti miniati che corrispondevano ai temi all'interno della mostra. Molto tempo è stato dedicato alla selezione accurata delle opere che vanno dall'XI al XVI secolo. È stato davvero affascinante aver incontrato queste vestigia di conoscenza e comprendere la cura e il rispetto con cui vengono consultati e conservati. Alcune delle scelte hanno un legame letterario e altre sono più

*magnificent Baroque Salone which is filled with ancient books. This could be overpowering for small works on paper measuring just 26 x 18cm, so I have choreographed the space to ensure that the grandiose nature of the room is preserved, whilst presenting the artworks centre stage. I achieved this mostly by directing gentle lighting onto the surrounding books and frescoed ceilings. Meanwhile the artworks and manuscripts have all been placed within a series of 19th century LED lit vitrines giving them a sense of precocity».*

**There seems to be a strong dialogue between the artworks and the selected texts from the Biblioteca Vallicelliana, how has this influenced the outreach of the Desacration project?**

«I was fortunate to be able to work with the Head Librarian Livia Marchetti who knows the library collection well and was able to point me towards appropriate printed books and illuminated manuscripts which corresponded to the themes within the exhibition. Much time was devoted to carefully selecting works which span the 11th to 16th Centuries. It has been truly fascinating to have encountered these vestiges of knowledge, and to comprehend the care and respect with which they are consulted and conserved. Some of the choices have a literary link, and



Troy

aneddotiche. Ad esempio, l'opera *Resti archeologici dell'Antropocene* è collocata accanto a un manoscritto del XVI secolo che descrive il posto dell'umanità nel mondo da una prospettiva filosofica, astronomica e spirituale. Un'interessante giustapposizione si trova tra il mio lavoro *Mosul* - la città che fu costruita sulle rovine dell'antica capitale assira di Ninive, e una Bibbia veneziana illustrata stampata nel 1541. Le illustrazioni mostrano il profeta dell'Antico Testamento Giona (che ha appena trascorso tre giorni nel ventre di un grosso pesce), che visita Ninive intorno al 760 a.C. Nel 2014 la tomba di Giona è stata selvaggiamente distrutta dall'ISIS. Il collegamento tra Giona e Mosul è ormai perso, ma onorato qui nella mostra. Il 31 gennaio, il giorno dopo la mia apertura, Ismeo (Associazione internazionale di studi sul Mediterraneo e l'Oriente), ha tenuto una conferenza nello spazio con l'Unesco, l'Istituto Culturale d'Iran e l'Università di Bologna, per discutere del rischio per il patrimonio culturale dell'Iran alla luce delle minacce poste da Donald Trump all'inizio di gennaio 2020. Questo tipo di evento era esattamente quello che speravo di provocare con questa mostra. Lo spazio dell'arte può essere un luogo sicuro per la discussione geo-politica».

**Ti descrivi come un artista multimediale, come decidi quali mezzi utilizzare per ciascun progetto e come descrivi il processo che hai usato per realizzare le opere in *Desacration*?**

«Ogni progetto impiega molto tempo a svilupparsi, il mio processo non può mai essere predeterminato o previsto. Una cosa è certa, negli ultimi tre anni mi sono sentito in dovere di usare la mia pratica per mettere in discussione

*others are more anecdotal. For example, the artwork *Archaeological remains of the Anthropocene* is placed next to a manuscript from the 16th Century which describes humanity's place in the world from a philosophical, astronomical, and spiritual perspective. An interesting juxtaposition can be found between my work *'Mosul'* - the city that was built on the ruins of the ancient Assyrian capital city of Nineveh, and an illustrated Venetian Bible printed in 1541. The illustrations show the Old Testament prophet Jonah (having just spent three days in the belly of a large fish), visiting Nineveh around 760 BC. In 2014 the tomb of Jonah was savagely destroyed by Isis the connection between Jonah and Mosul is now lost, but honored here in the exhibition. On 31st January, the day after my opening, Ismeo (Associazione Internazionale di Studi sul Mediterraneo e l'Oriente), held a conference in the space with Unesco, the Istituto Culturale d'Iran, and the university of Bologna, to discuss the risk to Iran's cultural heritage in the light of the threats made by Donald Trump in early January 2020. This kind of event was exactly what I was hoping to provoke with this exhibition. The Art space can be a safe place for geo-political discussion».*

**You describe yourself as a Multi-media artist, how do you decide which mediums to use for each project, and describe the process you have used to make the works in *Desacration*?**

«Each project takes a long time to gestate, my own process can never be predetermined or predicted. One thing is for sure, that over the last three years I have felt compelled to use my practice to question global threatening



Sinjar

eventi e azioni globali minacciosi che sembrano accadere con una frequenza assordante. Ho sempre subito un fascino per la topografia del paesaggio, attraverso la mappatura di un luogo è possibile acquisire una comprensione estesa del paesaggio circostante e del layout urbano. Studiare la rete di strade all'interno di Aleppo, ad esempio, ha fornito una dimensione particolare alla devastazione e alla sofferenza verificatesi durante l'assedio di quattro anni, rendendo inutili e sterili il suo paesaggio, l'architettura, le strade e i percorsi. L'ultimo lavoro della serie, *Under the Skin*, si basa sul campo profughi nel Nord della Siria, Al-Hawl, che ospita 70.000 rifugiati Isis. È il lavoro più dettagliato ed espansivo che ho realizzato, usando quattro diverse tecniche: taglio della carta, acquerello, disegno a tratteggio sottile e plastica scolpita, per rendere l'energia negativa e tossica di questo luogo. Il taglio ricorda il kirigami, l'arte giapponese del taglio della carta. Vi sono fino a 20 strati di carta ammassati verso il basso che ricordano gli strati di una cava, indicando un ambiente disturbato; sia per profitto, sia per mutilare. Il disegno al tratto mostra fiumi inariditi, sentieri, frequenti fuoriuscite di petrolio e arterie dannose. L'acquerello mostra l'intera fragilità di questo paesaggio, a volte con colori che ricordano i lividi e le ferite visti su un corpo umano, come ad esempio nell'opera *Sinjar*. Infine, uso plastica scolpita per indicare detriti umani, inquinamento e distruzione. *Desacration* è una serie di lavori realizzati negli ultimi tre anni. Le mie tecniche e le mie abilità in questo periodo si sono evolute, poiché il linguaggio è diventato più espansivo e sofisticato. Queste opere sono volutamente esteticamente gradevoli, seducendo lo spettatore nell'orrore del soggetto».

*events and actions which seem to be occurring with a deafening frequency. I have always had a fascination for landscape topography, through mapping a location, an extended understanding of the surrounding landscape and urban layout can be acquired. Studying the network of roads within Aleppo for instance, provided a particular dimension into the devastation and suffering which occurred through the four-year siege, rendering all its landscape, architecture, roads and pathways useless and sterile. The last work in the series, 'Under the Skin', is based on the refugee camp in Northern Syria 'Al-Hawl' which holds 70,000 Isis refugees. It is the most detailed and expansive work I have produced, using four different techniques: paper cutting, watercolour, fine line drawing, and sculpted plastic to render the negative and toxic energy of this place. The cutting resembles kirigami, the Japanese art of paper cutting. There are up to 20 layers of paper piled downwards resembling the strata of a quarry, denoting an environment disturbed; either for profit, or to maim. The line drawing shows dried up rivers, paths, frequent oil spills and harmful arteries. Watercolour shows up the whole fragility of this landscape, sometimes with colours that resemble the bruising and wounds seen on a human body, as in the artwork 'Sinjar' for example. Finally, I use sculpted plastic to indicate human detritus, pollution and destruction. Desacration is a series of works made over the last 3 years. In that time, my techniques and skills have evolved, as the language has become more expansive and sophisticated. These works are purposefully aesthetically pleasing, seducing the viewer into the horror of their subject matter».*



# ADORO LA MIA COLLEZIONE E SO QUANTO VALE

Grazie agli **strumenti di supporto decisionale di Artprice** (cifre chiave e tendenze del mercato degli artisti, statistiche e grafici), posso comprendere il mercato e analizzare le performance degli artisti, conoscere l'indice dei prezzi, il fatturato, la distribuzione geografica, le classifiche e il tasso di invenduti. Ho tutte le carte in mano per prendere una decisione di acquisto obiettiva.



*Il Rapporto sul  
Mercato dell'Arte 2019  
disponibile gratuitamente  
su [Artprice.com](https://www.artprice.com)*



LEADER MONDIALE DELL'INFORMAZIONE  
SUL MERCATO DELL'ARTE



T : 00 800 2780 0000 (numero verde)  
ArtMarket.com, ragione sociale di Artprice.com, è quotata su Eurolist  
(SRD long only) by Euronext Paris (PRC 7478-ARTF)

# 300 ANNI DI COLLABORAZIONE



Victor Vasarely, prolifico artista utilizzatore dei colori Flashe, nel 1991 ha collaborato con Lefranc Bourgeois per creare un'edizione limitata di nuove tonalità.

Scopri la nostra galleria virtuale su [www.lefrancbourgeois.com](http://www.lefrancbourgeois.com)



LEFRANC  
BOURGEOIS  
PARIS