

NERO

[M | A | N]

THE
Sculpture / Photography
CAMERA'S
Recent Examples
BLIND SPOT

23.03 — 26.05.2013

Becky Beasley
Bruno Botella
Stefan Burger
Michael Dean
Giuseppe Gabellone
Francesco Gennari
Curtis Mann
Taiyo Onorato & Nico Krebs
Erin Shirreff
Sara VanDerBeek

CURATED BY
Simone Menegoi
Lorenzo Giusti

[M | A | N] MUSEO D'ARTE PROVINCIA DI NUORO

via S. Satta 27
08100 Nuoro
tel. +39 0784 25 21 10

Opening Hours: 10-13 | 15-19
Closed Mondays
www.museoman.it

REGIONE AUTONOMA DELLA SARDEGNA - PROVINCIA DI NUORO - FONDAZIONE BANCO DI SARDEGNA

ERIN SHIRREFF, still from *Medardo Rosso, Madame x*, 1896, 2013

HOTEL ABISSO
1^{er} mars – 5 mai 2013

CENTRE D'ART
CONTEMPORAIN
GENÈVE

Sur une proposition de Andrea Bellini et Tiphanie Blanc.

Avec Jeanne Gillard & Nicolas Rivet,
Aloïs Godinat, Toby Landei,
Balthazar Lovay, Guillaume Pilet,
Ramaya Tegegne.

Et Valentin Carron, Philippe Daerendinger,
Emilie Ding, Latifa Echakhch, Jo
Fontaine, Isabella Girtanner, Fabrice
Gygi, Josef Hoffmann pour Ferdinand
Hodler, Benjamin Hugard, Kaiser
Kraft, Renaud Loda, Grisélidis Réal,
Marta Riniker-Radich, Emanuel
Rossetti & Tobias Madison, Clémence
Seilles, Yann Sérandour/Raphaël
Julliard, et la SIP.

Centre d'Art Contemporain Genève
10, Rue des Vieux-Grenadiers, 1205 Genève
T +41 22 329 18 42 – info@centre.ch – www.centre.ch

ERNST GÖHNER STIFTUNG





IOSSELLIANI

ROME TOKYO OSAKA NEW YORK



ISTITUZIONE E DIFFERENZA - ATTUALITÀ DI FERDINAND DE SAUSSURE

Insegnare Saussure, studiare Saussure

14 - 15 marzo / ore 9.00
Università della Calabria
Cosenza

Lectio magistralis di Tullio de Mauro

12 aprile / ore 17.30
Istituto Svizzero di Roma
Roma

Animale linguistico e animale politico

19 aprile / ore 10.30
Teatro Valle Occupato
Roma

La lingua come modello di ogni altra istituzione?

3 maggio / ore 17.00
ESC - Atelier Autogestito
Roma

Per una teoria della differenza

17 maggio / ore 17.00
Istituto Svizzero di Roma
Roma

Partecipano: Jean-Paul Bronckart, Felice Cimatti, Rossana De Angelis, Marina De Palo, Emanuele Fadda, Claire Forel, Daniele Gambarara, Federica Giardini, Daniela Ielasi, Kenneth Liberman, Maria Pia Marchese, Marco Mazzeo, Marina Montanelli, Francesca Murano, Monica Pasquino, Massimo Prampolini, Christian Puech, Francesco Raparelli, Gianni Rigamonti, Thomas Robert, Paolo Virno.

www.differenzadesaussure.istitutosvizzero.it

EVGENY ANTUFIEV

Twelve, wood, ,
knife, bowl, mask,
crystal, bones and
marble – fusion.
Exploring materials

17 FEBRUARY - 31 JULY 2013

collezione  maramotti

thursday-sunday
via fratelli cervi 66
reggio emilia - italy
ph: +39 0522 382484
info@collezionemaramotti.org
www.collezionemaramotti.org

MaxMara

MANFREDI BENINATI

GIOVEDÌ 21 FEBBRAIO 2013



GALLERIA LORCAN O'NEILL ROMA
1E VIA ORTI D'ALIBERT • ROMA 00165 • ITALY TEL +39 06 6889-2980 • LORCANONEILL.COM

Darren Bader

#I am just living to be dying by your side

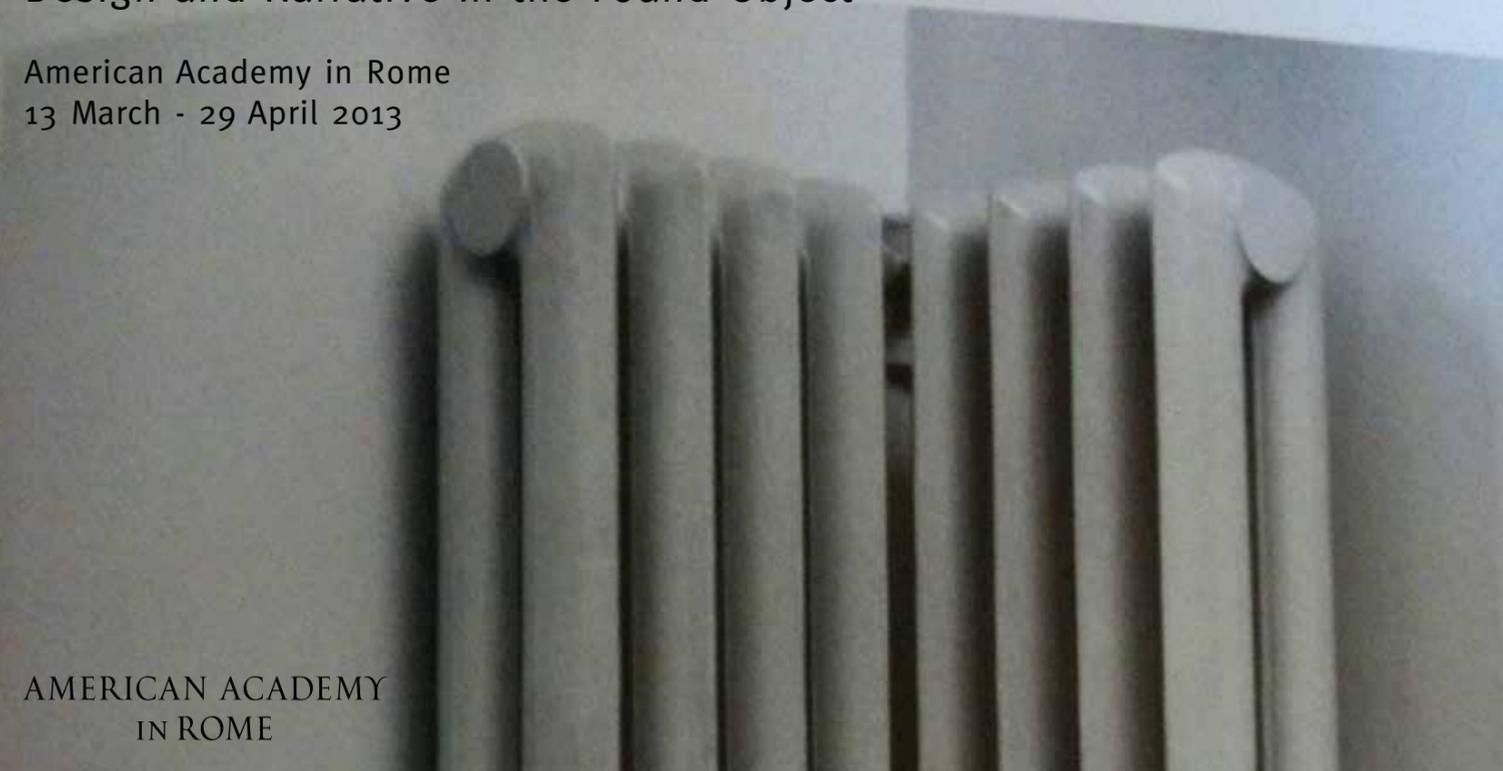
Galleria Franco Noero
21 February - 13 April 2013



Martino Gamper and Jason Dodge

Design and Narrative in the Found Object

American Academy in Rome
13 March - 29 April 2013

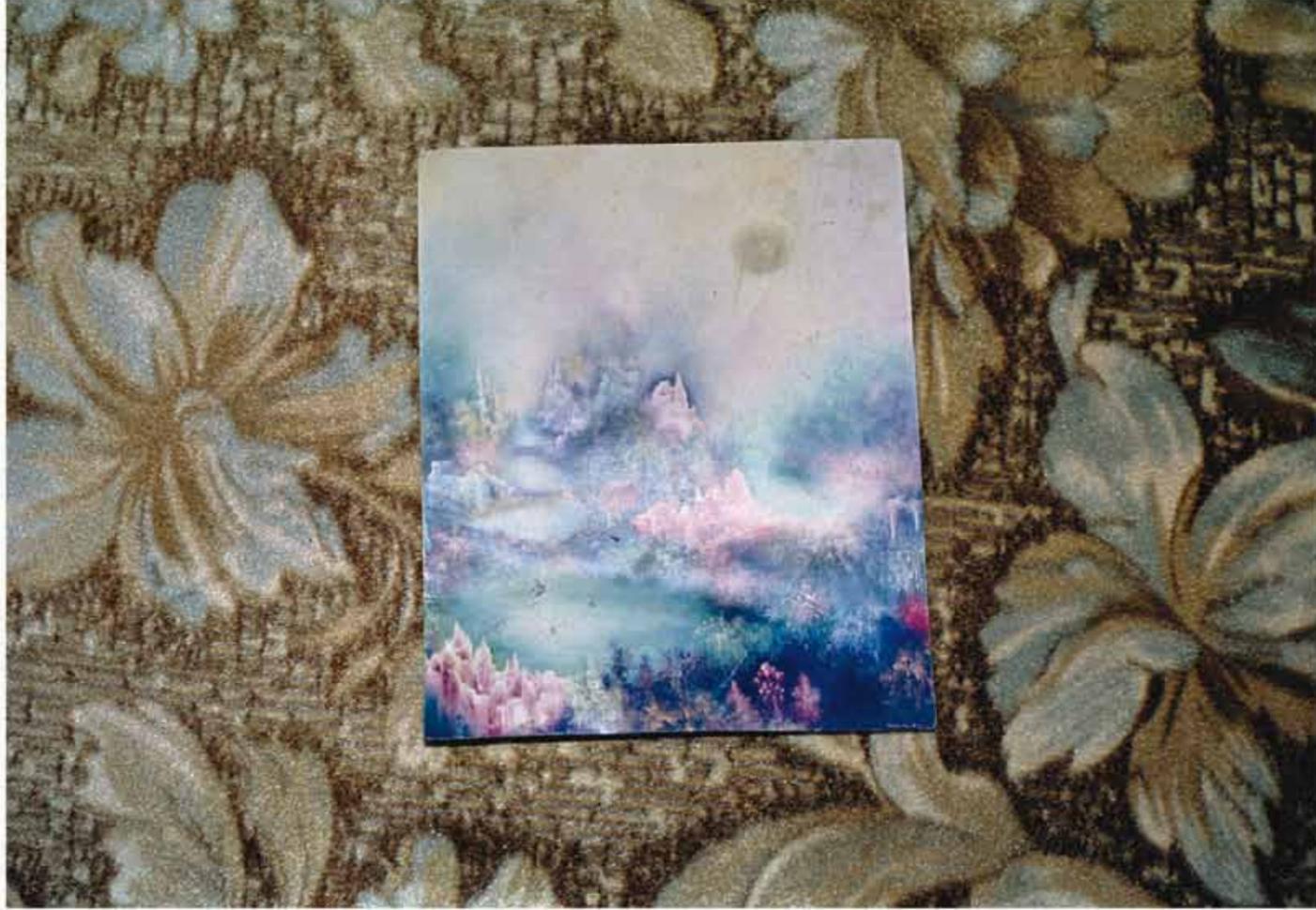


AMERICAN ACADEMY
IN ROME

Galleria **Franco Noero** via Giulia di Barolo 16/D I-10124 Torino +39011882208 franconoero.com

Tris Vonna-Michell

March 14 - May 4, 2013



via G.M. Crescimbeni 11, Roma / www.t293.it

Hans Schabus
Un Sacco di Lavoro

opening 28.02.2013
29.02.2013 - 30.03.2013

ZERO

via Tadino 20
20124 Milano
T. +39 02 87234577
F. +39 02 87234580
info@galleriazero.it
www.galleriazero.it
Skype: G.zero





OLIVER PAYNE

MARCH / APRIL

MICHAEL KREBBER
16 February – 31 March

MORGAN FISHER screening
4 April – 7 April

ANNE HARDY
12 April – 26 May

TIM ROLLINS and K.O.S
1 June – 14 July



oltremare

alessandro agudio
giovanni anselmo
massimo bartolini
daniel gustav cramer
jason dodge
hreinn friðfinnsson
beatrice marchi
helen mirra
elodie seguin
ettore spalletti

•
curated by
luca cerizza

•
23. 03. 2013
~~31. 05. 2013~~

vistamare benedettaspalletti

largo dei frentani 13. 65127 pescara. t+f +39 085 694570
info@vistamare.com. www.vistamare.com

AARON AUJLA, GABRIELE BEVERIDGE, ANDY BOOT,
SOPHIE BUENO-BOUTELLIER, SARAH CROWNER, ROBERT DAVIS,
MICHAEL DELUCIA, TOMAS DOWNES, ED FORNIELES, RAPHAEL HEFTI,
JULIAN HOEBER, PARKER ITO, SACHIN KAELEY, BARBARA KASTEN,
SEAN KENNEDY, JASON KRAUS, JAMES KRONE, DANIEL LEFCOURT,
TONY LEWIS, LLOYD CORPORATION, ANDREA LONGACRE-WHITE,
MARIE LUND, DAVE MCDERMOTT, MATTHEW METZGER, CARTER MULL,
DAVID OSTROWSKI, VIRGINIA OVERTON, MICHAEL PART, HAYAL POZANTI,
NOAM RAPPAPORT, DAVINA SEMO, LUCIEN SMITH, CHRIS SUCCO,
MIKA TAJIMA, OSCAR TUAZON, ARTIE VIERKANT, EMILY WARDILL

Beyond the Object

15 JANUARY / 9 MARCH 2013

Nazafarin Lotfi
Love at last sight

Gabriel Hartley
Splays

MARCH / MAY 2013

Roman Liška
Gemini

› ART ROTTERDAM FEBRUARY 7-10 / 2013

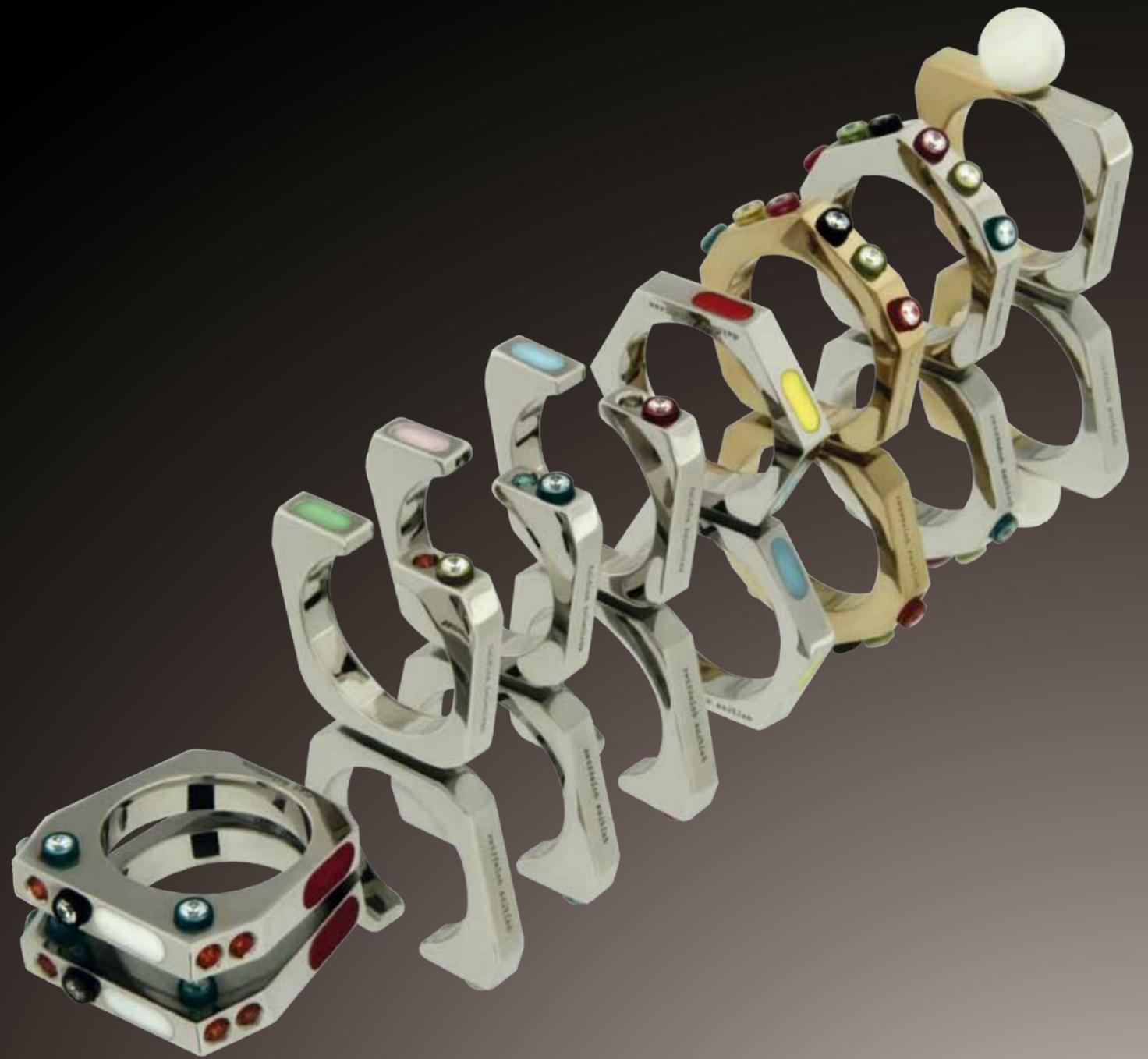
› MIART APRIL 5-7 / 2013

› DALLAS ART FAIR APRIL 12-14 / 2013

› ART BRUSSELS 31 CONTEMPORARY ART FAIR APRIL 18-21 / 2013

VIA FARINI 32 . 20159 MILANO . ITALY . T.+39 02 89053083 . +39 02 89053167
INFO@BRANDNEW-GALLERY.COM . WWW.BRANDNEW-GALLERY.COM

BRAND NEW GALLERY



Infinity Collection



www.confezionicrosby.com

info@confezionicrosby.com

delfina delettrez

www.delfinadelettrez.com

boutique@delfinadelettrez.com



P.A.M.

www.perksandmini.com



www.ariesarise.com

NERO MAGAZINE

www.neromagazine.it
info@neromagazine.it
winter 2013 N.31

Publishers

Francesco de Figueiredo
Luca Lo Pinto
Valerio Mannucci
Lorenzo Micheli Gigotti
Nicola Pecoraro

Editors -in-chief

Luca Lo Pinto
lucalopinto@neromagazine.it
Valerio Mannucci
valeriomannucci@neromagazine.it

Art director

Nicola Pecoraro
nicolapecoraro@neromagazine.it

Production director

Francesco de Figueiredo
francescodf@neromagazine.it

Web director

Lorenzo Micheli Gigotti
lorenzogigotti@neromagazine.it

Marketing & communication

Ilaria Leoni
ilarialeoni@neromagazine.it
marketing@neromagazine.it

Distribution

Ilaria Carvani
distribution@neromagazine.it

Contributors in this issue

Kari Altmann
Eva Fabbris
Rä di Martino
Julia Frommel
Tobias Kaspar
Oliver Laric
Jerzy Lewczyński
Matteo Nasini
Francesco Pacifico
Oliver Payne
Francesco Pedraglio
Davide Stucchi
Patrick Tuttofuoco

Copy editor

Tijana Mamula

Translations

Aurelia Di Meo
Tijana Mamula

Cover image

Lisa Oppenheim, *Fish Scale, Véritable
Hollandais (version 8)*, 2012
courtesy of the artist and Klosterfelde
Gallery, Berlin

Published by

Produzioni Nero s.c.r.l.
Isc. Albo Coop. N°A116843
Via dei Giuochi Istmici 28
00135 Rome
Registrazione al Tribunale di Roma
N°102/04 del 15-03-2004
Direttore Responsabile:
Giuseppe Mohrhoff

Office

Lungotevere degli Artigiani 8b
00153 Rome
Tel-Fax +39 06 97271252

Submissions

Nero Magazine
Via degli Scialoja 18
00196 Rome

Printed by

Jimenez Godoy
Ctra. de Alicante Km.3
Murcia (Spain)



JULIETA ARANDA WHERE THERE'S SMOKE

A cura di/Curated by Laura Barreca

Opening 21 marzo/March 21st
fino al 30 maggio/till May 30th

A NOTE ABOUT TYPE: This issue is set in
BIANCO, a custom-made typeface designed
by Joseph Miceli of AlfaType fonts.
* Future issues will feature new cuts of the
font as they are produced.

FPAC
FRANCESCO PANTALEONE ARTE CONTEMPORANEA

Francesco Pantaleone Arte Contemporanea
Via Vittorio Emanuele 303 90133 Palermo +39 091 332482 www.fpac.it



**CONCEIVED AS A COMPENDIUM OF
AUTONOMOUS SECTIONS, NERO IS A
PUBLICATION THAT COLLECTS OTHER
SERIAL PUBLICATIONS WITHIN IT; A STORY
COMPOSED OF VARIOUS CHAPTERS THAT
SHARE NO NARRATIVE LINKS, BUT THAT DO
BELONG TO THE SAME IMAGINARY.
THIS IS AN EDITORIAL MODEL IN WHICH
EACH SECTION CORRESPONDS TO
A PROJECT INTENDED TO ACTIVATE
INTERPRETIVE PROCESSES OR TO RETHINK
THE MODALITIES OF PRESENTATION AND
FRUITION OF THE CONTENTS.
NEW SECTIONS WILL BE ADDED AND OTHERS
WILL DISAPPEAR: COMMISSIONED PROJECTS,
AUTHORIAL JOURNEYS AND PERSONAL
EXPERIMENTS.
A WAY OF THINKING THE MAGAZINE NOT AS
MEDIUM BUT AS OBJECT.**

SECTION 1
25
SECTION 2
35
SECTION 3
39
SECTION 4
45
SECTION 5
57
SECTION 6
71
SECTION 7
85
SECTION 8
93
SECTION 9
103
SECTION 10
119
SECTION 11
135
SECTION 12
145
SECTION 13
153



MUSEO D'ARTE
CONTEMPORANEA
VILLA CROCE

Tony Conrad

FARSI LA CITTÀ
interventi, comunità
e partecipazione

Genova
08.03 – 28.04 2013

Museo d'Arte Contemporanea
Villa Croce
via Jacopo Ruffini 3, 16128 Genova
t +39 010 580069/585772
staffmostre@comune.genova.it
facebook.com/Museo.VillaCroce.Genova

SECTION 1
ROOM AVAILABLE

The number of available pages is the only indication given to a curator, who is asked to autonomously present a project conceived and designed in collaboration with an artist

INSIDE THE WHITE CAB

By
Eva Fabbris
and
Davide Stucchi

Eva Fabbris (1979) lives and works between Milan and Brussels. She is currently completing her doctoral research at the University of Trento, with a thesis on the influence of Duchamp's erotic revolution – within the relationship between work, spectator and exhibition space – on American exhibition theory of the late 1960s. She is curator in residence at the galerie de l'erg in Brussels.

Davide Stucchi (1988) is based in Milan. He works on the elaboration of contexts, producing and representing his pieces in a flux in which perspectives and materials are continually renewed under the technological gaze that registers them. In 2012 he won the *Dior As Seen By* prize, and is nominated for the Furla Prize in 2013.

A central theme in Davide Stucchi's practice and in my research. We are both fascinated by the photographability of a work, of a show; the point of view of those who document the spectator's experience in images. Looking at the same work again, more than once, for a long or a short while; seeing how others see it; seeing where it is and where it's been. Without getting tired of observing it and re-situating it, because its truth isn't just one.

Mathilde, 1989 and *John McCracken* get into Marco Basta's taxi for a night drive. The car is white, like the walls of the immobile, univocal, and celebratory exhibition spaces attacked in Brian O'Doherty's essays of 1976. The atmosphere inside the car is somber, like in a Michael Mann movie.

The three works shown in the three photographs that follow are, respectively: *Mathilde, 2013*, laser engraving on leather; *1989, 2013*, laser engraving on denim; *John McCracken, 2012*, laser cut on paper







SECTION 2
ADAPTATION



image: Luca Francesconi, detail from *Geode Cupa*
photo: Andrea Rossetti

CADAVERE QUOTIDIANO

A Daily Mourning

AN ONLINE PROJECT PRESENTED BY
FRANCESCO PEDRAGLIO

OPENING AT
[HTTP://WWW.NEROMAGAZINE.IT/CQ](http://www.neromagazine.it/cq)
MARCH 15 - MAY 15, 2013

Sunday: Francesco Pedraglio
Monday: Katrina Palmer
Tuesday: Paul Becker
Wednesday: Alex Cecchetti
Thursday: Jesper List Thomsen
Friday: Ed Atkins
Saturday: Siôn Parkinson
Sunday: Heather Phillipson

Francesco Pedraglio (1981) is an artist, writer and co-founder of FormContent. Through short-stories, performances and installations, his work reflects on the mechanics of storytelling. He has performed at Transmission Gallery, Kunsthalle Basel, Hayward Gallery, Auto Italia South East, The National Portrait

Gallery, ICA, Wysing Arts Centre, Galerie Kamm, Hollybush Gardens. Initiated by Paul Becker, Alex Cecchetti and Pedraglio himself, an extended version of *Cadavere Quotidiano* with more than 30 contributions will be published in spring 2013.

SUNDAY

Today I did nothing. Yesterday, again, I did nothing at all. The day before that, I simply killed time lying down on that uncomfortable couch of hers, procrastinating the hell out of my worthless day trying to figure out whether that stain on the ceiling was a watermark or the consequence of a badly done plastering job (a map... a face?). And yet I feel impelled to confess how my *doing nothing* has indeed always been very different from hers... so different that I occasionally wondered whether nothingness could be progressively categorized, quantified, differentiated and even evaluated, a doubt, by the way, that caused me to experience a considerable degree of stress and anxiety, hence the decision to go back to the stain-on-the-ceiling enigma and forget all about such trivial issues. Anyway, words don't really have to look like what it is they actually designate, right? So why bother... why not drop the entire evaluation business in the first place? Still I can't really deny that, at the time we were both supposedly *doing the same nothing*, she did manage to scribble down some frightfully beautiful lines that I wish it were possible to repeat here, for you... but I really can't, my inability being mostly the result of laziness or short attention span from my side or, to lie to myself unashamedly, springing from my fascination for the peripheral, my excitement about the marginal that prevents any in-depth dipping into any real constructive topic. Anyhow... none of this matters now. All in all, doing nothing is what I've been up to from the day of her demise, and I just thought it would be right and proper to tell all about this habit of mine as, in the long run, I might as well get used to it and make of this *wastage* a life-long purpose, a pride-filling goal. To do nothing... to be utterly passive. Then again, I might be deceiving myself from the start, as the day before yesterday I did actually spend God knows how many hours up there clearing out her attic, and Jesus Christ I ask you... how much rubbish can one single soul accumulate in the relatively short amount of time of a life time? And what for? Seriously... such worthless debris... like pocket-shaped dust balls fallen off of her dirty trouser pockets. I can almost picture it! I can actually picture that long, dried up face of hers cringing and contorting like an animal while her fingers dig into that all-too-familiar clothing cavity, tunnelling through the worn-out fabric in the desperate hope, I suppose, of fishing out a few coins and spare change. And instead... well, there it comes that filthy filthy fluff, that filthy fluff, that fluffy fuzz made out of torn-up receipts, chocolate wraps, bus tickets, cigarette filters and who knows what else really. Disintegrated, reduced to smithereens by the rinse and spin cycles of the carefully chosen "economy program" of her washing machine... that same filth that then would get stuck under her fingernails or simply tossed aside, levitating in mid-air suddenly finding itself having to deal with gravity... a gravity as heavy as the responsibilities for our actions!

Well, let me tell you... in the grand scheme of things, nothing of all this will save her from sure-fire forgetfulness! Nothing... not one bit... not even her beautiful lines scribbled on those mountains of shrivelled papers that I now have to randomly chuck into semi-transparent blue bags for the garbage man to come and collect. Stuff, stuff and again more stuff... really? Was that her plan? Her life-long ingenious strategy?

I'm not gonna go down that same path, no way!

I decided to start a list... simple, slender, agile. A list of things to make sense of, to mourn for, just so I can forget about it all and go on doing nothing, laying down here, eyes fixed on the ceiling. I'm going to do all this one last time before someone has to mourn my demise, before dumping me and all my belongings out of the window as I am doing now with hers.

Imagine a confined stretch of time and the passing of so many objects in so many days... everyday a different corpse, a daily cadaver, un cadavere quotidiano really! An otiosity, a redundant belief system, a useless limb, a dead person. I'm talking about the ultimate abstraction or subtraction in form of obituaries, elegies, eulogies, epitaphs for the daily demised, for expirations, cessations, disappearances, beheadings and defenestrations of ideas, emotions, objects, images and movements.

So let's start this devilish machine! Now, MONDAY...

March 6th - April 28th, 2013

Valerio Rocco Orlando

The Reverse Grand Tour
curated by Ludovico Pratesi and Angelandreina Rorro
Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma
Opening Tuesday March 5th, 2013 at 6 p.m.

April 5th - 7th, 2013

Galleria Tiziana Di Caro
miart 2013
opening: April 4th, 2013

Until March 23rd, 2013

Galleria Tiziana Di Caro
Ivano Troisi
solo show

April 13th - May 18th, 2013

Galleria Tiziana Di Caro
Damir Očko
Films



galleria tiziana di caro

Salerno, via delle Botteghe, 55 – 84121
tel +39 089 9953141 – fax +39 089 9953142
www.tizianadicaro.it - info@tizianadicaro.it

SECTION 3
HERE BEFORE

A one-way dialogue between artists of different generations, in which the young testifies
to the influence of the old

Forget Matter

Patrick Tuttofuoco on the work of Medardo Rosso

Patrick Tuttofuoco (1974) lives and works in Berlin. His practice focuses on the close relationship that exists between individuals and their environment, exploring notions of community and social integration. His work creates innovative imagined structures, architectural assemblages, films and animations motivated by the urban environment as a site of constant transformation. He has participated in numerous solo and collective shows internationally.

“...When was the first time that you realized you wanted to be an artist?”

This is a question that you often get asked, and that I’ve always had difficulty answering... But thinking about Medardo Rosso, I think I’ve found my reply.

It was the fourth year of high school and I had the immense fortune of attending an art history course taught by Paola Mola. She was discussing the work of Medardo Rosso – specifically, his *Ecce Puer*. Listening to her describe the relationship between that form and its surrounding environment, I found myself for the first time moved by the thought of a work of art, and I caught a glimpse of how luminous the experience of an artist could be.

Since then, I have continued to feel a deep connection with the work of this formidable sculptor and tireless experimenter, ever wrongly associated with the Milanese Scapigliatura movement. Medardo Rosso, in fact, was a seminal figure for future generations, creating contemporary visions with incredible force. And it’s precisely his exceptional contemporaneity that always surprises me: there are elements of his work that still stand as paradigms for understanding the image of man.

Observing the formal aspects of his work, I’ve always had the feeling that all things and all people constitute a vibrant energy field in constant motion, and that the movement of one element is capable of influencing and enhancing the movement of the others, thus producing the vision of what we call “world.”

In the work of Medardo Rosso, what we perceive as real and physical matter is vibrating energy: namely, a non-form capable of reflecting everything and everyone. What derives from it is an image of the human being that is no longer concluded or closed upon itself (as a frontal portrait

might be), but is rather capable of giving back this immense connection with others, in osmosis with the surrounding environment.

Fundamental, therefore, is the movement between the interior and the exterior of the individual, the relationship between his identity and what he becomes, in being fragmented, expanding, and dematerializing in the collective image. In this “open construction,” a being is never seen as a unity distinct from others, but always as complementary to a larger organism; a fragment in a dialectic process of knowledge of what the world is and consequently of what we ourselves are, as products and reflections of that world.

I’ve always viewed Rosso’s work as a threshold to cross or a path to follow in order to more thoroughly understand and interpret the multitude of signals that constitute our image of reality. In other words, a process of research into and comprehension of elements useful to the reconstruction of an image that remains as close as possible to what we perceive daily – an image, therefore, in constant movement.

The link between his work and our contemporary reality becomes all the stronger if we associate the reflections triggered by his pieces with the processes of interrelation between the identity of the single being and global identity, where technology accelerates the logics of dematerialization and transformation, remodeling the very concept of identity into something increasingly malleable and open.

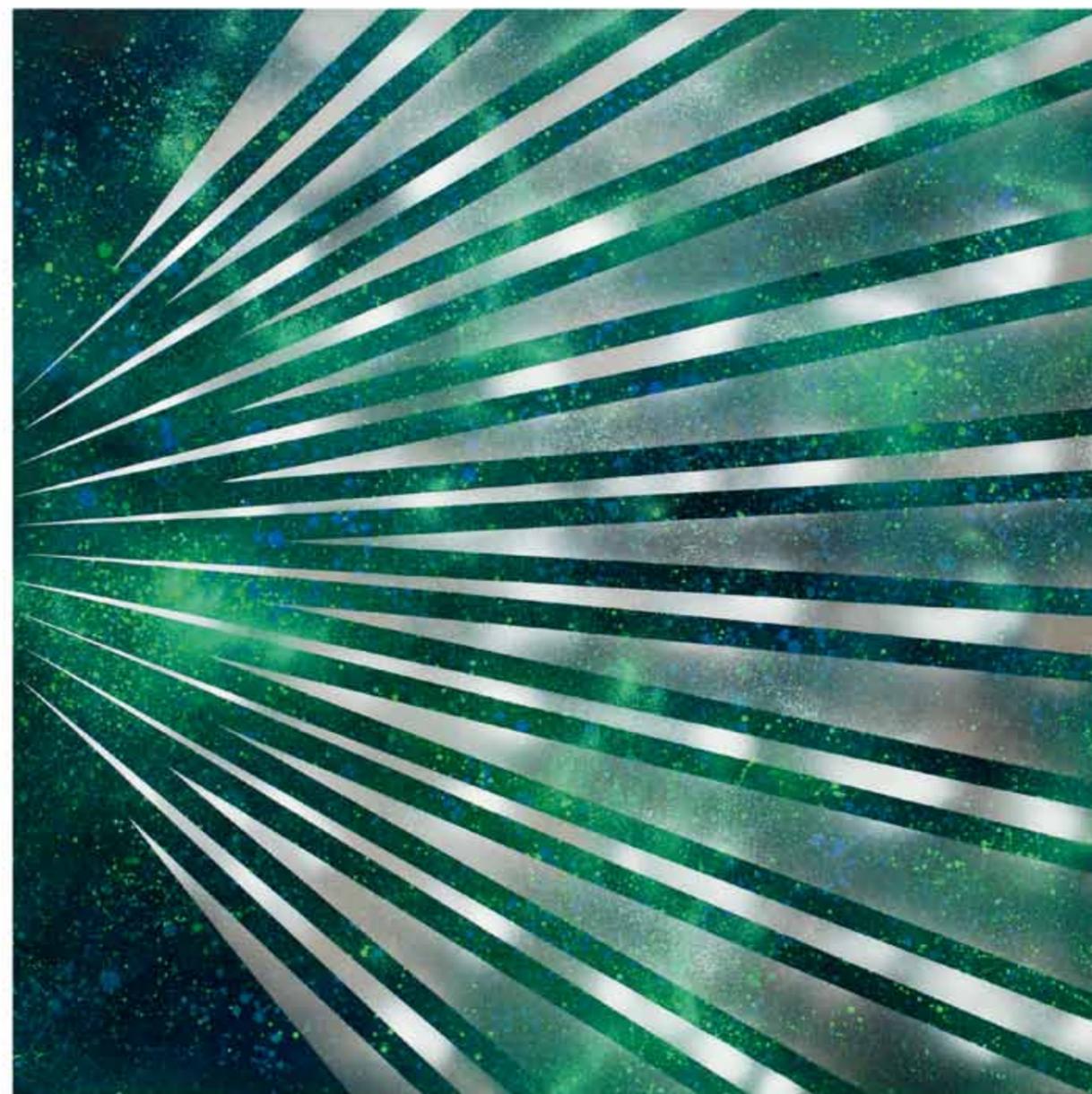
Just as in quantum physics, where there are no stable or truly closed structures and where everything is constantly reacting, Medardo Rosso reproduces a human being whose image and matter fuse with the environment in a frenetic exchange. It is hardly coincidence that

he once said “*Ce qui importe pour moi en art, c’est de faire oublier la matière*” (“What matters to me, in art, is to make matter forgotten”). Indeed, his sculptures are constituted by “non finite” forms, which seem to suggest the presence of the world that surrounds them. Just like these sculptures, human beings today are nourished by a ubiquitous technology that collides with the spatiotemporal dimension of their bodies. It is in this sense that the very idea of existence comes into play, and with it, the idea of limit, space, sphere, ego, to the point of generating a multiple series of geographies and inhabitants of hybrid consistency.

Today – once again in parallel with Rosso’s research – there is a splitting of identity (real, digital, social) contained in every single person; a splitting that is projected toward polarization.

If reality is not something *a priori*, but is constructed as a product of human activity, in a dialectical process, then the identity or the image of man is itself the result of a process of interpretation of the world and of other human beings. It therefore requires continuous reconstruction and representation, in an attempt to identify the individual not with a closed form but with one in constant evolution and dialogue with all others. I believe that this process is forcefully present in the work of Medardo Rosso, and that it in some way recounts the appearance of the spirit and the very essence of humankind. In doing so, it brings everything back to a timeless dimension that is easily relatable to contemporary logics and systems but that actually bears an absolute urgency, and leads to the emergence of a new consciousness and self-consciousness of man.

In this sense, Medardo Rosso is a unique figure, bearer of a prophetic gaze.



Alberto Di Fabio

Dialogues

curated by Pier Paolo Pancotto

13 FEBRUARY - 7 APRIL 2013

Estorick Collection of modern italian art
39a Canonbury Square, London N1 2AN
www.estorickcollection.com
+44 (0)20 7704 9522

Une installation

commissaire Pier Paolo Pancotto

21 MARS - 15 JUIN 2013

 **Mairie du 4^{ème} arrondissement**
2, place Baudoyer, 75004 Paris
+33 (0)1 44547500

galleria collicaligreggi



UPCOMING SHOWS

Federico Baronello - March

Thomas Kratz - May

Nicola Pecoraro - October

George Henry Longly - December

FAIR PARTECIPATION MiArt 2013

SECTION 4 SOMETHING FORMULATED

Artists are invited to give editorial shape to a project they have embarked on but that isn't yet defined

ON DEATH (IN HALF-LIFE 2)

Words and images by
Oliver Payne

At the time of its release in 1998, *Half-Life* was a serious benchmark in gaming and its 2004 sequel, *Half-Life 2*, is still considered to be amongst the finest examples of its kind.

In the *Half-Life* games you play as Gordon Freeman. A silent, spectacled scientist. Not particularly typical for the protagonist of a first-person shooter game.

As Gordon Freeman, you spend a great deal of *Half-Life* killing things. As you progress through the game, the limp, lifeless bodies of your enemies fall and flail all around you. They plummet from guard towers and helplessly bang their dead limbs and heads against the banisters as they hurtle to their death as realistically as the hardware will allow.

Such realism is made possible in games of this type by using “rag doll” physics during player death sequences. This means the character we are controlling as well as the Non Player Characters (or NPCs) appear to move in an almost unsettlingly lifelike fashion. Particularly when they die.

Oliver Payne (1977) is a British artist based in Los Angeles. During the late 1990s he worked in collaboration with Nick Relph creating video and installation works. Since 2009 he has been working individually. His recent work centers on

ideas of subjectivity and context, drawing from disparate sources like Japanese videogame subcultures and camping gear brand fetish to reflect on our perception of “outside” reality.

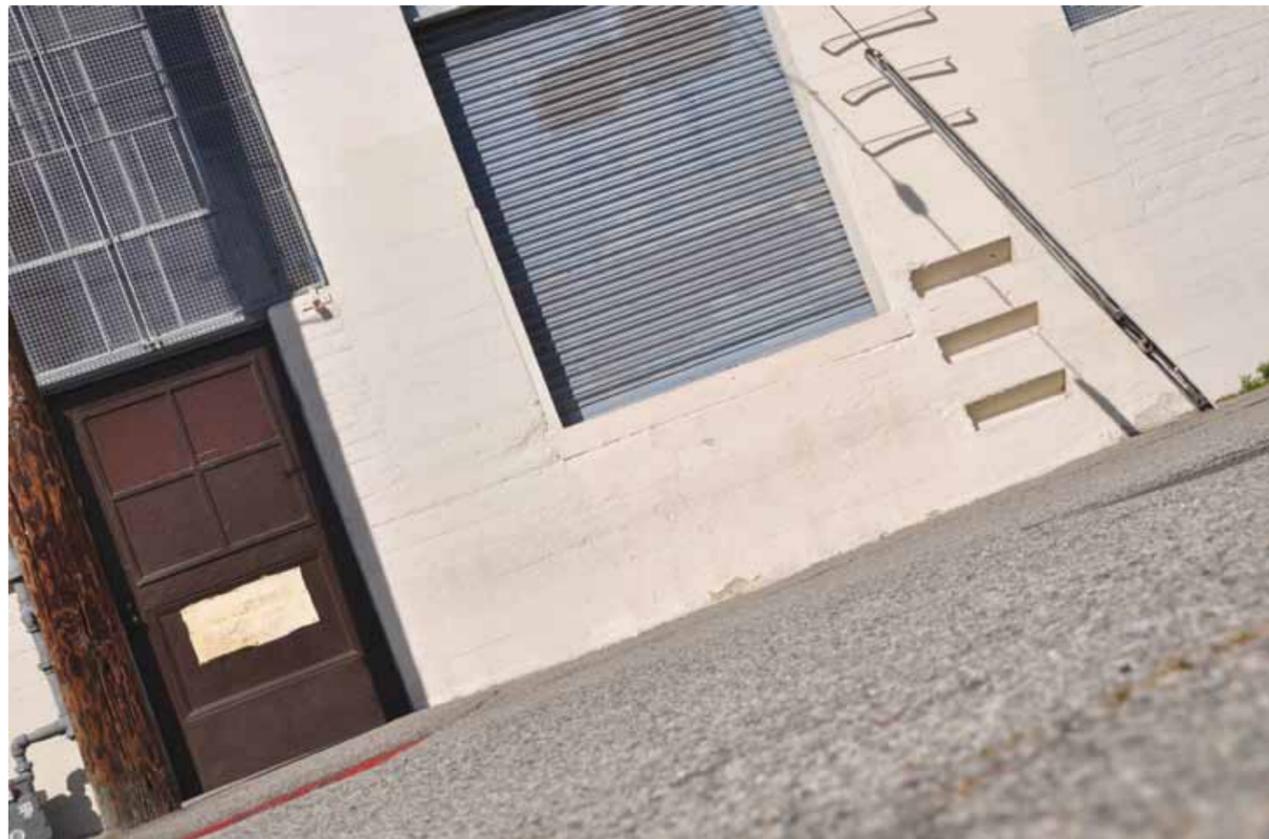
Strictly speaking, *Half-Life 2* actually uses a technique called Inverse Kinematics Post-Processing. This technique relies on playing a pre-set death animation and then using inverse kinematics to force the character into a possible position after the animation has been completed.

So, each time you fall to the floor – from a bullet to the back of the head or your skull being smashed by some falling debris – you briefly view your death from a third-person perspective, before quickly returning to your lifeless body to view the world from the eyes of your corpse.

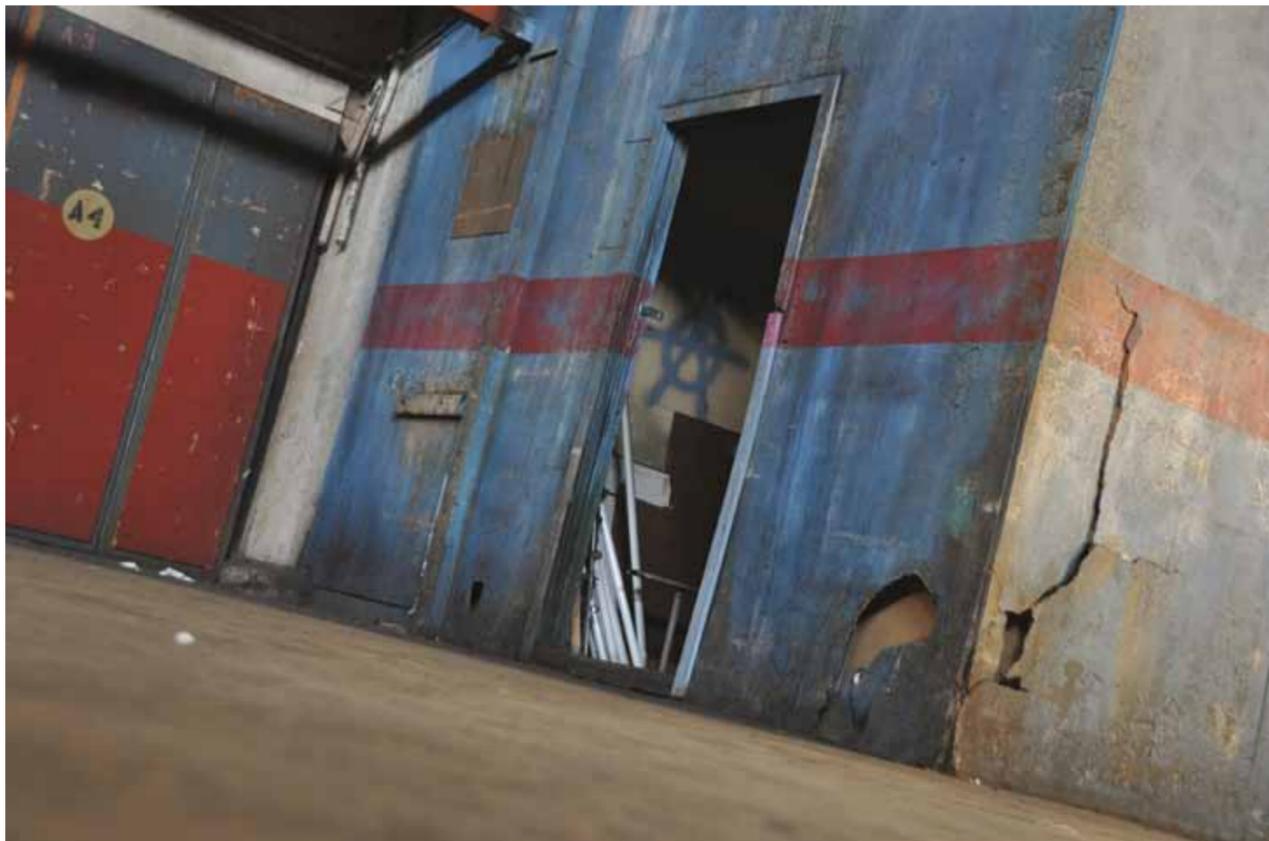
Every inch of these worlds has been textured, rendered, polished and lit to appear as realistic as the hardware can possibly manage. But while all this adds to the immersive experience that these games offer us, we are never really invited to take a moment and enjoy the scenery. We run from area to zone to mission to cutscene, all without taking a moment to admire a glorious sunset or marvel at a striking skyline.

Death allows us a glimpse of these amazingly realized worlds from a perspective we were never really intended to see. But, of course, we never choose where we die. And so we are doomed to view these worlds from behind a cabinet or under a desk or stuck behind the door by the fire escape staircase. Or, very often, we see nothing but the wide expanse of a clear blue sky above us.

As the world of *Half-Life 2* goes on without us, we can often see and hear the person who shot us walking away, and we are left to ponder the matter from our given perspective.











New Location

Via Francesco Negri 43/45, Rome
info@thegalleryapart.it | www.thegalleryapart.it
Tuesday-Saturday 3.00-7.00 p.m.

Dominik Lang
Missing Parts

curated by Lýdia Pribišová

March 15, 2013—May 11, 2013

SECTION 5
BRAND OLD

Texts from the past that are particularly meaningful today

TILTED ARC

This is a small selection of extracts from a long and bitter legal diatribe about a public artwork that took place in the United States in the early 1980s. Today, the relation between the function of art in public spaces and its real perception and reception in civic life continues to be as ambiguous and difficult to define as it was then. In the specific case recalled here, a contingent question brought to light several much broader issues relevant to the relationship between art, society, State, everyday life, and work. Which is why we have decided to publish this cut-up of the trial transcripts, a large portion of which were collected in the book *Richard Serra's Tilted Arc* (Van Abbemuseum, 1988). As always in this section of the magazine, the material has been reprinted for purely documentary purposes.

Tilted Arc was a site-specific sculpture originally commissioned by the United States General Services Administration Arts-in-Architecture program for the Foley Federal Plaza in front of the Jacob Javits Federal Building in New York. It was conceived by the artist Richard Serra and constructed in 1981. However, after much debate it was removed in 1989 following a notorious lawsuit.

The trial involving *Tilted Arc* is cited as the most notorious public sculpture controversy in the history of art law.

A public hearing was held on the subject of the sculpture in March 1985, with 122 people testifying in favor of keeping the piece, and 58 in favor of removing it. Notable speakers arguing in favor of the sculpture included Philip Glass, Keith Haring, and Claes Oldenburg. Artists, art historians, and even a psychiatrist testified for the sculpture to remain in its location. Local workers argued for removal: one person stated: "Every time I pass this so-called sculpture I just can't believe it...The General Services Administration, or whoever approved this, this goes beyond the realm of stupidity. This goes into even worse than insanity. I think an insane person would say, 'How crazy can you be to pay \$175,000 for that rusted metal wall?' You would have to be insane – more than insane." A jury of five voted 4-1 to remove the sculpture. The decision was appealed by Serra, leading to several years of litigation in the courts, but the sculpture was dismantled and scrapped by federal workers on the night of March 15, 1989. The removal of *Tilted Arc's* ability to disrupt and disturb the commuters of the Federal plaza meant, for Serra, the destruction of the meaning of the work and consequently the destruction of the work itself. The next year saw enactment of the Visual Artists Rights Act (VARA). VARA of 1990, an amendment to the Copyright Act of 1976, provides "moral rights" to the artist so that they have rights to attribution and integrity when it comes to paintings, drawings, and sculpture. *Tilted Arc* was stored in three sections stacked in a government parking lot in Brooklyn upon removal from the plaza. In 1999 they were moved to a storage space in Maryland. It is Serra's wish that it will never be displayed anywhere other than its original location, therefore, although the work is safe in storage, it will likely never again be erected. Serra claims that the case exemplifies the U.S. legal system's preference towards property rights over freedom of expression.



Richard Serra

My name is Richard Serra, and I am an American sculptor, an American artist.

I am going to open my talk by giving some background information about what I do, why I do it, how I build my sculpture, what site-specific sculpture means and why site-specificity and permanence are inseparable.

I don't make portable objects, I don't make works that can be relocated or site adjusted. I make works that deal with environmental components of given places. Scale, size, and location of my site-specific works are determined by the topography of the site, whether it is urban, landscape or an architecture enclosure. My works become part of and are built into the structure of a site, and often restructure, both conceptually and perceptually, the organization of the site.

My sculptures are not objects meant for a viewer to stop, look and stare at. The historical concept of placing sculpture on a pedestal was to establish a separation between the sculpture and the viewer. I am interested in a behavioral space in which the viewer interacts with the sculpture in its context.

The Sculpture and its Context:

When I started working on the project for Federal Plaza, I made extensive studies of it. The plaza was essentially used only as a place of transit through which people passed from street to building. Therefore, *Tilted Arc* was built for the people who walk and cross the plaza, for the moving observer. *Tilted Arc* was constructed so as to engage the public in a dialogue that would enhance, both perceptually and conceptually, its relation to the entire plaza. The sculpture involved the viewer rationally and emotionally. A multitude of readings is possible.

The viewer becomes aware of himself and of his movement through the plaza. As he moves, the sculpture changes.

Space becomes the sum of successive perceptions of the place. The viewer becomes the subject. One's identity as a person is closely connected with the experience of space and place.

In order to achieve this effect, it was necessary to sink and tie the Arc into the concrete and steel structure of the plaza. It had to be built into the plaza.

I built *Tilted Arc* for the Federal Plaza not only because permanency is intrinsic to my site-specific works, but because I was asked by the GSA to build

a permanent work. I studied the Federal Plaza carefully and noted that half the plaza was given to a non-working fountain; and it was my concern not to interfere with this space.

It is bogus and false to say, as Mr. Diamond has, that "it is impossible for the public and the federal community to use the plaza". Also, the experience of art is in itself a social function. It is curious to me that people who are so concerned with function can't even put water in their fountain.

I went through a two-and-a-half year process of preparing my proposal. I was told that I had to pass a review board in New York and a jury in Washington, D.C. I said, "Look, what if this project does not get on? What assurances do I have that I will pass the final jury?" Donald Thalacker, the Director of the Art-in-Architecture Program, said to me, "Richard, don't worry about that. You get one chance in your life time to build one permanent work for one Federal building. There is one permanent Oldenburg, one permanent Segal, one permanent Stella, and one permanent Calder, and this is your one opportunity to build a permanent work for a federal site in America." I said, "ok."

I did not make a dime on this project. The inducement was permanency.

When the government invited me to propose a sculpture for the plaza, it sought and asked for a "site-specific" sculpture. A site-specific sculpture is one which is conceived and created in relation to the particular conditions of a specific site, and only to those conditions. To remove *Tilted Arc*, therefore, is to destroy it.

The Program and Process:

It has also been suggested that the "public" did not choose to install the works in the first place. In fact, the choice of artist, approval of the sculpture, and decision to install it permanently in the plaza was made by a public entity, the GSA. Its determination proceeded on the basis of national standards, carefully formulated procedures, and a jury system to ensure impartiality and the selection of art of lasting value. The selection of the sculpture therefore was made by, and on behalf of, the public.

The Process:

A summary of the selection process which led to installation of my sculpture, *Tilted Arc*, is necessary for a clear understanding of the issues. At the request of GSA, the National Endowment for the Arts designated a panel of experts to nominate artists.

After a thorough screening of the nominees, the GSA Director invited me to submit a proposal. I was assured that consideration of my proposal would involve objective, non-reversible procedures, and agreed to participate in the process.

In 1981 the GSA permanently installed the sculpture. The officially stated purpose of this hearing is to further assess local reactions to the sculpture and particularly its effect on the plaza.

This issue is whether a national decision, formulated through procedures designed to ensure impartiality and excellence, can be reversed after the fact in order to rescind the government's commitment and contract.

The Presidential Citation:

Tilted Arc was selected and installed as part of GSA's Art-in-Architecture program. On January 30, 1985, this program was one of the few selected to receive one of the first Presidential awards for design excellence. In presenting the award, President Reagan observed: "The Federal Government is the nation's single largest builder, printer and user of design services; what we build, print or cause to be manufactured for Federal use directly affects every citizen. We must ensure that these investments are cost-effective, well planned and reflect the standard of excellence which we all expect from our government." At a time of cost-effective consciousness, it would cost the government \$50,000 to destroy my work.

What This Hearing Signifies:

The program would have no meaning unless it effected, as well as signified and symbolized, freedom of creative expression. This implies that once the artist is selected, through objective procedures, the artist's work must be uncensored, respected and tolerated, although deemed abhorrent, or perceived as challenging, or experienced as threatening. To realize this when art is funded or governmentally supported, it is essential to institute guarantees which ensure the independence of any panel or jury which selects artists or works of art. This implies the competence and impartiality of such a jury or panel. It also means selections arrived at through pre-existing rules and policies. These are the basic elements of due process – particularly needed when government affects areas of free expression. To enable artists to function and work freely, and to avoid governmental or institutional, or donor-sponsored dictates of art, artists ought first to be selected objectively and impartially; and then their

artistic expression ought to be insulated from censorship, suppression and destruction.

Douglas Crimp

My name is Douglas Crimp. I am someone who has followed sufficiently the development of contemporary sculpture to know that a wall indeed can be a work of sculpture.

I am an art critic and editor of the cultural journal *October*, but I want to speak here not as a professional but simply as a member of the public, and specifically as a member of the community who live and work in the vicinity of *Tilted Arc*.

But my experience evidently differs from that of many other people who live and work near *Tilted Arc*, and I cannot easily dismiss this difference of opinion. Nor can I easily change this difference of opinion. What I *can* do is say how I think this difference of opinion is being used. For I believe that this hearing is a calculated manipulation of the public of *Tilted Arc* in which we are asked to line up as enemies: on the one side those who love it, and on the other those who hate it and wish to destroy it. This hearing does not attempt to build a commonality of interest in art in the public realm. Although *Tilted Arc* was commissioned by a program devoted to placing art in public spaces, that program seems now to be utterly uninterested in building a public understanding of the art it has commissioned. This is not a hearing about the social function that art might have in our lives; rather, it is a hearing convened by a government administrator who seems to believe that art and social function are antithetical, that art has no social function.

What makes me feel so manipulated is that I am forced to argue for art as against some other social function. I am asked to line up on the side of sculpture, against, say, those who are on the side of concert, or perhaps picnic tables. But of course all of these things have social functions, and one could name many more. It is a measure of the meagre nature of our public social life that the public is asked to fight it out, in a travesty of democratic procedure, over the crumbs of social experience. I believe that we have been polarized here in order that we not notice the real issue: the fact that our social experience is deliberately and drastically limited by our public officials.

Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen

Oldenburg:

I am Claes Oldenburg, a sculptor, and this is my partner, Coosje van Bruggen, an art historian and writer, who has worked with me on large-scale projects starting with the Bat-column in Chicago in 1977, which was also a GSA commission. In our opinion, this hearing and the moves surrounding it violate the contract between Richard Serra and the government by setting up a vigilante-type group without legal status to try and overturn a legal process concluded three years earlier by an appointed committee of specialists whose decisions were exhaustively reviewed before approval – all in a proper way described by public law. It is well known to everyone that, since the work in question is contextual, relocation is impossible and removal amounts to destruction. If this parochial revolution is allowed to influence the procedure of the GSA Art-in-Architecture program, the program will decay into insignificance. Better artists will no longer trust the government and will avoid the program. Needless to say, contracts are not the only binders in these compacts – the artist depends a great deal on the unwritten good faith and cooperation of the government representatives.

We think that, as far as symbolism goes, the *Tilted Arc* has more integrity than the allegorical works, academic figures of justice or old cannons or cannonballs used to adorn most courthouses. In fact the problem with the *Tilted Arc* is that it's *too* honest.

Rosalind Krauss

I am Rosalind Krauss, professor of art history at the City University of New York, and an art critic. As I understand it, this hearing has been convened to discuss the various uses – the term I think is “alternate uses” – to which Federal Plaza might be put. This is to imply that the use to which it is largely committed at present is a non-use. However, I wish to contest this notion. For I think it is important when speaking of alternative uses, to consider the existing one, and to begin with the simple fact that the presence of Richard Serra's *Tilted Arc* invests a major portion of its site with a use we must call aesthetic. This aesthetic use is open to every person who enters and leaves the buildings of this complex, and it is open to each and every one of them every day.

Given this premise, I think it is important to understand the specific operations of this use as it is brought into being by *Tilted Arc*. And this means that we should try to grasp something of *Tilted Arc*'s meaning as a work of art, as an extraordinary work of modern sculpture.

Let us start with the premise that sculpture has always taken as its subject the representation of the human body. Bodies sitting, riding horseback, raising flags, extending blessings – it has been the task of sculpture to produce these bodies. During the modernist art of this century these bodies took on an increasingly abstract and geometricized form, a simplification which nonetheless carried on the idea that bodies occupy the space around us and that we experience these bodies from the outside, looking at them in order to master them, to take their measure, to calculate their mass and form. In contrast to this the sculpture that evolved in this country in the 1960s and '70s, a sculptural movement called Minimalism of which Richard Serra is a preeminent figure, this sculpture was conceived in relation to a different premise.

Bodies were still to be represented by sculpture, but bodies now, in their aspect as inhabited, the human body not as it is understood from without, but as it is lived from within. In order to carry out this aesthetic intention, these sculptors understood that the body-as-lived would necessarily involve them in an abstract level of representation.

For the spectator of *Tilted Arc*, this sculpture is constantly mapping a kind of projectile of the gaze that starts at one end of Federal Plaza and maps the path across the plaza that spectators will take. In this sweep which is simultaneously visual and corporeal, *Tilted Arc* describes the body's relation to forward motion. Like vision, its sweep exists simultaneously here and there – here where I am sited and there when I already imagine myself to be. In the beauty of its doing this, *Tilted Arc* establishes itself as a great work of art.

Clara Weyergraf-Serra

I am Clara Weyergraf-Serra. I am married to Richard Serra and, as his wife, have witnessed his involvement with the General Services Administration from 1979 up to today. It has not been a thrilling experience. I am sick and tired of worrying about one or another government bureaucrat: first being anxious about whether they would accept Richard's proposal for the Federal Plaza, now being anxious about whether they will



destroy the sculpture; first worrying about juries and review boards, now worrying over prejudiced regional administrators. I was always against artists accepting government commissions. I had reservations about the Federal Plaza – not Richard. Richard felt honored the GSA approached him and offered him a site in New York. I always thought that art was being used as a sign to advertise liberalism – a sign which would be ripped down when liberalism went out of political fashion. This sign is being torn into pieces right now. When in 1981 *Tilted Arc* was finally installed, I put my doubts to rest. Even when Judge Re started to suffer from psychological oppression and blamed it on sculpture and, instead of presenting his case to a psychiatrist, took it to Washington, I thought I could ignore his psychological problems. My doubts have come back and, during the last four weeks, turned into outright furor. In spite of my general mistrust in government – which can be sufficiently explained with my being German and having to cope with the fascist past of my country – I cannot believe the manipulations and malicious tricks which have been used by governmental officials to achieve the goal of tearing down a work of art. To perform this show trial is in itself an act of lawlessness. Inquisition-like procedures are being instituted under the guise of democracy. Where is “direct democracy” used other than to get rid of art? A petition is circulating in the Federal Building asking those who work to vote on the artistic merit of *Tilted Arc*. Are we really back to a situation where the “healthy instincts” of the people are going to decide upon what is art and what isn’t? Book burning, I thought, was part of German history. The smell of burning books is in the air right here, right now. Ironically enough, a lot of those whose books were burned immigrated to this country. Richard and I have been seriously thinking about leaving America if *Tilted Arc* is destroyed. Is that what this government wants – to reverse this kind of cultural immigration? To then be able to turn America into one big Disneyland?

Benjamin Buchloh

My name is Benjamin Buchloh. I am an assistant professor of art history at the State University of New York. As an art historian and critic, I would not want to be so presumptuous to argue in legal terms here, even though it seems obvious that we face a blatant attempt at breaking a contract.

As an art historian, it is not in the field of my competence to judge the tastes of these people, and I believe that everybody should have the right to detest contemporary art – especially art like that of Richard Serra that addresses the conditions of alienation that make people detest art in the first place. While judgment and political action confronts us with a totally different set of questions.

Only once in the history of the twentieth century was the domain of art and culture officially removed from the competence of its producers and the professional judgment of its academic and administrative supporters, and it was handed over to the spontaneous “practice of the collective prejudice.” That was the moment when the fascist demagogues of the German Nazi Party encouraged the populists to destroy the culture of which the rule of bourgeois capitalism had deprived them all along. At that time the public acquisitions and collections by progressive museum directors and art historians were at first denounced as fraud and deceit of the public, and subsequently sold, and they entered international collections such as that of the Museum of Modern Art in New York.

The works that were removed at that time by the quacks and by the vigilantes on behalf of the so-called public included, among others, Picasso, Brancusi, Schwitters, Tatlin and Lissitzky. In many respects these were the antecedents of the work of Richard Serra, whose work, as most art historians and critics throughout the world by now unanimously agree, places him in that line of the most complex definition of sculptor and makes him simply the most important sculptor of the post World War period. Yes, his work is even more relevant to American history than that of David Smith.

The pathology of prejudice seems to be consistent throughout history. What the German Fascists declared to be the element of deviance and dirt, of madness, hubris, venereal disease, and the art of the avant-garde and its threat to a non-existent pure culture of the past of the Aryan race, re-emerges now as the threat of crime and terror hiding behind Serra’s rusty wall, and the mounds of garbage and the tribes of rats that the sculpture attracts. If this pathology of prejudice becomes policy you might as well start purging the contents of the Museum of Modern Art. Its contents, just as Serra’s work, could easily attract the scorn and prosecution of a mobilized mass of prejudice that has not allowed itself, or has not been allowed by our institutions, to learn to become competent.

Emile de Antonio

My name is Emile de Antonio. By way of introduction, I was the only film director on Mr. Nixon’s enemies list. May I ask you, Mr. Diamond, if you are an appointee of President Reagan? May I ask you that?

Diamond: Just, please, testify.

de Antonio: Can you answer the question?

Diamond: No questions. The panel is not answering questions.

de Antonio: You are above answering questions?

Diamond: Please testify.

de Antonio: God has spoken.

Tilted Arc and the GSA: trust is the bond between people and a government. Our present government in this present hearing is as trustworthy as the Soviet Union – no more, no less. Freedom is not a Madison Avenue package. Presidents may be. Freedom exists or doesn’t exist only when it is tested. It is now being tested by Mr. Diamond and the GSA. Mr. Reagan has with great enjoyment and advantage quoted President Roosevelt, who helped bring public art to America. Mr. Diamond’s proposed destruction of *Tilted Arc* is far removed from FDR. New art, particularly good new art, lives at the edge of human experience and feeling. It is a challenge to old ways of seeing and living. This is why Stalin destroyed a great Soviet art, and it is why the French middle class sneered at Cézanne; it is why Hitler destroyed decadent art, and it is why the yahoos of the GSA propose to move *Tilted Arc*. There is only one more point. It has nothing to do with art. The contract between Richard Serra and the GSA. The GSA bureaucrats propose to demolish law, the word and the intention, as well as sculpture. This is wholly in keeping with the present acts of this administration everywhere, including Nicaragua and space.

Annette Michelson

My name is Annette Michelson and I have been in a position to follow the entire projectory of Serra’s work, for my own work as a critic of the arts goes back some twenty-five years. I have followed the entire projectory of Serra’s work from his initial exhibitions in this city in the late ‘60s.

He is a premier representative of his generation, a generation which turned in the 1960s to the production of large scale, publicly oriented and publicly challenging works. In his background Serra is excep-

tional in that he is a product of the working class, and I would want to present as more than interesting a statement published in the number ten issue of *October*, fall of ‘79, by Serra: “As a kid I worked in steel mills. I worked when I was 17, 18, 19 and 24,25. And my work could have something to do, on a very personal level, with the fact that my father was a factory worker all his life. So I began to think about his relationship to his work in order to understand what that had meant, to understand what a worker’s life is about. If you ask me why I decided at one point in my life to investigate the fact that people’s, working people’s efforts were going into building my work, well, when you go to a steel supplier in America, you don’t trace the product back to its origins, to where that steel was poured in Akron. You simply accept the fact that labor has afforded you a product that you as a sculptor can then remanipulate and offer to another class for another kind of consumption. And I had an interest in following the product from its inception, through the making, pouring, and forming of the material, steel, and in observing the workers’ relation to all those facts. The source of the need is very hard to define. I didn’t think of making a political point of it. It just seemed to me that all the luxuries or commodities that we have are produced by workers.” What I wish to point out in the very brief time allotted to me is the conjunction in Serra of a real concern for the notion of his work as related to that of working men in this country, as emerging from it, and his concern also that people working and living in sight of their work be confronted with an art which challenges that, which does not necessarily confirm their beliefs or impose a second class or third rate quality on them, but that the working man and the office worker be presented with that same kind of challenge that the middle class and upper calls art patrons have found so interesting.

Frank Stella

Good afternoon. Thank you for allowing me to speak. In the matter under discussion the government and the artist Richard Serra have acted in good faith and have executed their responsibilities in exemplary fashion. The objections to their efforts are without compelling merit. The objections are singular, peculiar and idiosyncratic.

To destroy a work of art and simultaneously, in that effort, incur greater public expense by moving it, would disturb the status quo of no gain. Further-

more, the precedent set can only have wasteful and unnecessary consequences. There is no reason to encourage harassment of a union of government and artists working toward a public good.

This dispute should not be allowed to disrupt a successful working relationship between government agencies and its citizen artists. Finally, no public dispute should force the gratuitous destruction of any benign, civilizing effort.

William Rubin

My name is William Rubin and I am Director of the Department of Painting and Sculpture at the Museum of Modern Art.

The observations that follow must be understood as personal.

Richard Serra's *Tilted Arc* is a powerful work of great artistic merit. Like many creations of modern art since its beginnings in the nineteenth century, *Tilted Arc* is also a challenging work that obliges us to question received values in general, and the nature of art and art's relation to the public in particular. It was chosen carefully by art professionals and others who have the responsibility to make such choices. Now, as I understand it, a number of people working at Federal Plaza are petitioning for its removal, which, since it is a site-specific work, effectively means destruction. Their objections to the work involve negative judgments about it as art, as well as complaints that it obstructs free movement in the plaza. This last would, of course, be equally true of fountains, gardens, and other forms of enhancing and articulating architectural space. About a hundred years ago the Impressionist and Post-Impressionist artists Monet, Gauguin, Cézanne, for example – artists whose works are today prized universally – were being reviled as ridiculous by the public and the established press. At that time the Eiffel Tower was being conceived and constructed, only to be greeted by much the same ridicule. Leading architects of the day, as well as writers and philosophers, to say nothing of the man on the street, condemned it, the tower, as visual obscenity.

I tell this story because it illustrates a truth that seems to me very relevant in the present situation: namely, that truly challenging works of art require a period of time before their artistic language can be understood by a broader public.

I do not mean to say that an owner of a work of art, be it architecture, sculpture or painting, can never ever, under any circumstances, contemplate the removal-cum-destruction which is at issue here, but that it is such a grave decision, and should certainly not even be contemplated until the work and its public can pass through a period of time required for the artistic language of the work to become familiar, so that this larger public can at least have a more informed opinion.

I therefore propose that consideration of this issue be deferred for a period of at least ten years. I am convinced that, a decade from now, many of *Tilted Arc*'s critics will have very different opinions. In any event, any question of destroying this sculpture could then be approached in a calmer, more philosophical, and certainly more informed and equitable spirit.

Roberta Smith

My name is Roberta Smith. I am an art critic. I have written for *Art in America*, *Artforum*, and the *Village Voice*. I speak here today as a citizen of New York City, a member of the art world, and also as a resident of downtown Manhattan who lives and works within five minutes of Richard Serra's *Tilted Arc*. The *Tilted Arc* is a work of art I want to defend in terms of civic pride, aesthetic quality and local illumination. New York is a town in which many good and often great buildings have been torn down to be replaced by ugly ones.

This is a confrontational, aggressive piece in a confrontational, aggressive town, in a part of the city where confrontations in court are particularly the order of the day. Serra wanted a piece you could not ignore but that you had to look at and think about every time you came near it. It is not wide entertainment and it is not an escape from reality, but it does ask you to examine its own reality, its scale, its material, its tilted sweep, and so the other things around it; and it is, as Serra has said, open to a multitude of readings.

It is not an easy work. It is disconcerting, but it takes years of schooling before you can read the classics of literature, and many of them are extremely disconcerting too. I ask you gentlemen – and it should be pointed out that these are all gentlemen on this panel, there are no women represented here – to look and think and work again, and to think not only about the plight of this piece, but also about the plight of culture in this country.



A nostro avviso nell'arte contemporanea tutti si prendono troppo sul serio parlando di cose futili. Nostra personale posizione sarà sdrammatizzare parlando di cose serie.

La CONTROCARRETTA DELLA SPERANZA
salperà dal porto di Scauri sabato 14 settembre 2013, alle ore 10,00

www.ccds2013.tumblr.com

5 marzo • 20 aprile
Crossroad #1

Elzo
•
108

26 aprile • 22 giugno
Crossroad #2

Andreas Senoner
•
Nicola Vinci

via Verrone 8, Palazzo Verrone - 70121 Bari
www.doppelgaenger.it +393928203006

SECTION 6 RUINS OF EXHIBITIONS

A quasi-scientific presentation of seminal exhibitions from the past, through primary evidence such as original texts, images, clippings, scans, transcriptions

X QUADRIENNALE NAZIONALE D'ARTE AESTHETIC RESEARCH FROM 1960 TO 1970

22 May – 30 June 1973

Executive committee:
Filiberto Menna (coordinator),
Alberto Boatto, Costantino
Dardi, Giuseppe Gatt, Fabio
Mauri, Italo Mussa

Contents:
1 Quadriennale press release
1 Ansa press release
13 documentary photographs
3 press review articles

Notes:

The Rome Quadriennale was established in 1927 with the aim of promoting and supporting Italian contemporary art. The exhibition took place every four years, in Rome, and consistently centered on the national artistic production, characterizing itself as an institution complementary to the Venice Biennale, whose outlook had instead always been international. The X Quadriennale Nazionale d'Arte, which opened in 1972, introduced various changes with respect to previous editions. Open submissions were excluded, and only invited artists participated in the exhibition. The sales office was suspended, and more space given to educational activities. The post-1968 political climate also led to the elimination of prizes. Yet despite these attempts to modernize the Quadriennale, the attitude toward it circulating in the art world remained rather critical. Several rival initiatives emerged, such as the *Prospettive 5* show and an announced “anti-quadriennale.” But the most evident variation with respect to earlier editions was the articulation of the exhibition itself. It was no longer a single event, but rather a program of five shows spread over the years 1972 to 1977. The third, titled *La ricerca estetica dal 1960 al 1970* (“Aesthetic Research from 1960 to 1970”), effectively captured – according to the critics – the upheavals of the preceding decade: Neo-Dada, Pop Art, programmed art, environments, happenings, Arte Povera, behaviorism. The exhibition was designed by Costantino Dardi, in collaboration with Giancarlo Leoncilli and Ariella Zattera.

ROME – TUESDAY 22, 9.30 PM, at the Palazzo delle Esposizioni in via Nazionale. Opening of Section III of the 10th Quadriennale d'Arte, dedicated to the theme “Aesthetic Research from 1960 to 1970.” The exhibition will remain open for forty-five days.

This third section comprises works by: Valerio ADAMI, Giovanni ANCeschi, Vincenzo AGNETTI, Carlo ALFANO, Getulio ALVIANI, Franco ANGELI, Giovanni ANSELMO, Rodolfo ARICO', Enrico BAJ, Nanni BALESTRINI, Gianfranco BARUCHELLO, Vasco BENDINI, Alberto BIASI, Alighiero BOETTI, Davide BORIANI, Pier Paolo CALZOLARI, Enrico CASTELLANI, Mario CEROLI, Giuseppe CHIARI, Ennio CHIGGIO, Claudio CINTOLI, Gianni COLOMBO, Toni COSTA, Gino DE DOMINICIS, Lucio DEL PEZZO, Gabriele DE VECCHI, Bruno DI BELLO, Luciano FABRO, Tano FESTA, Giosetta FIORONI, Nato FRASCA', Domenico GNOLI, Alberto GRIFI, Laura GRISI, Jannis KOUNELLIS, Edoardo LANDI, Ketty LA ROCCA, Francesco LO SAVIO, Renato MAMBOR, Piero MANZONI, Enzo MARI, Manfredi MASSIRONI, Eliseo MATTIACCI, Fabio MAURI, Mario MERZ, Marisa MERZ, Maurizio MOCHETTI, Aldo MONDINO, Giulio PAOLINI, Pino PASCALI, Luca PATELLA, Giuseppe PENONE, Gianni PIACENTINO, Vettor PISANI, Michelangelo PISTOLETTO, Concetto POZZATI, Emilio PRINI, Bepi ROMAGNONI, Mimmo ROTELLA, Salvatore SCARPITTA, Paolo SCHEGGI, Mario SCHIFANO, Cesare TACCHI, Giuseppe UNCINI, Grazia VARISCO, Nanda VIGO, Gilberto ZORIO.

The works exhibited are approximately 400, including ten “environments,” and thirty “actions.” On the evening of the 22nd, Chiari, Kounellis, De Dominicis, Mattiacci and Pisani will execute their per-

formances.

In order to keep the visitors of the Quadriennale informed, and above all to offer the public an audiovisual synthesis of the exhibition, Guido Cosulich and F. C. Crispolti will produce an internal *videogiornale* (video news report), which will be broadcast daily.

Rome, May 21 (ANSA)

In summary, the program is divided into six main sections, corresponding to an equal number of periods. The group of artists that came to critical attention in 1960 reaffirms the value of semiotic investigation. To this group belong, among others, Piero Manzoni, whose white canvas works lead painting back to its principal elements, and Mario Schifano. On the other hand, the presence of Gianni Colombo, Gabriele De Vecchi, Davide Boriani, all representatives of Gruppo T (the equivalent, in a certain sense, of Gruppo 63 in literature), pays tribute to their attention to the analysis of perception (optical art, kinetic art). In the section spanning the years 1962 to 1964, we witness the discovery of an urban scene equivalent to that of the American Pop Art; a discovery that finds a valid exponent in Gianni Kounellis, as well as in Mimmo Rotella, renown for his “decollages,” and Michelangelo Pistoletto. Working between 1964 and 1966 are those artists who reconstruct the object in a fantastical manner. One of them is Pino Pascali, who passed away prematurely in an automobile accident in September 1968.

The attempt to involve the public in the work of art – parallel to a similar attempt in the realm of theater – is the prerogative of 1967, the year that witnessed the attempt to “erect environmental

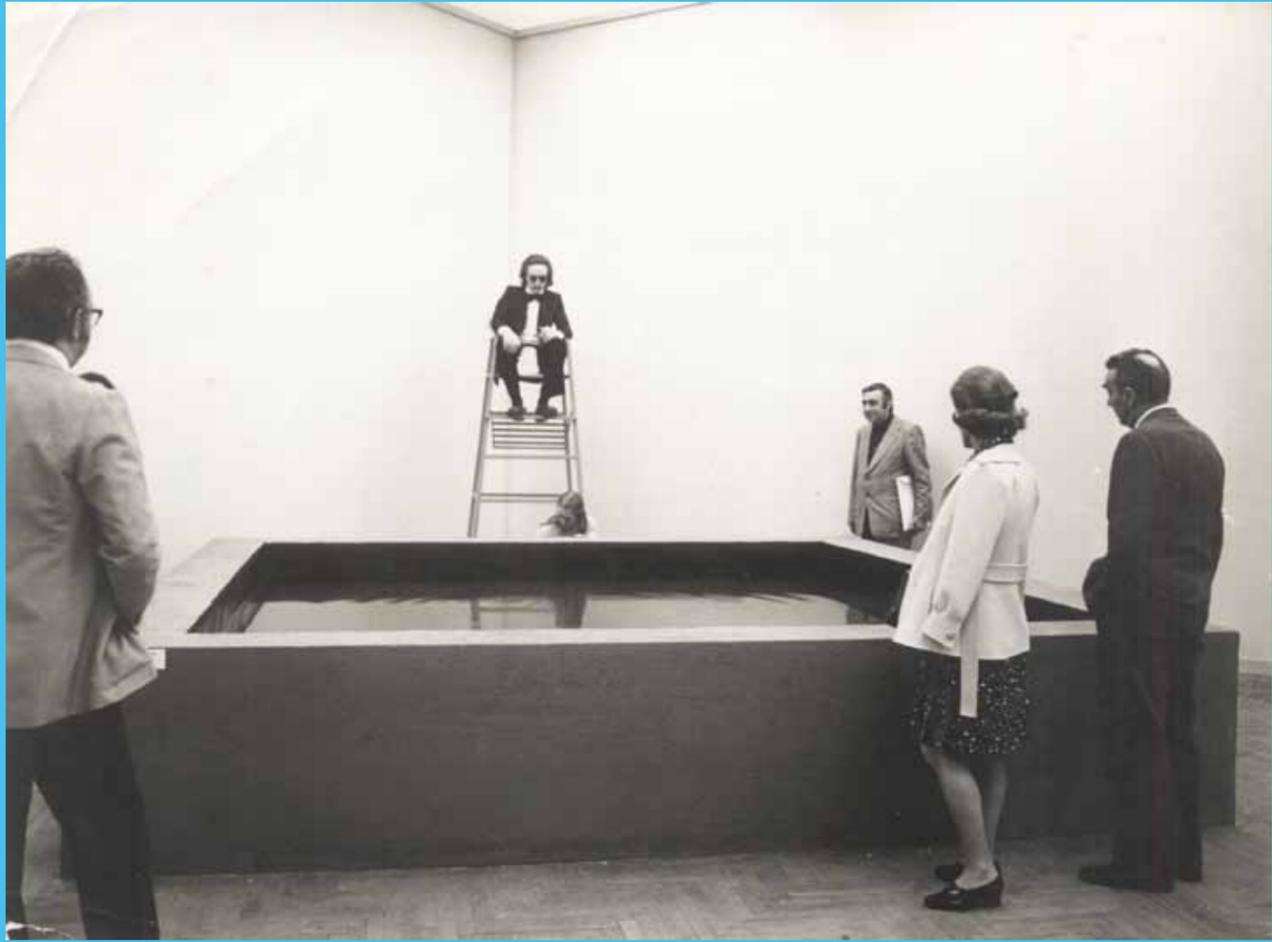
structures within other environments” (suffice it to mention Gianni Colombo’s “elastic space” and the “Cassa Sistina” by Mario Ceroli, neither of which will fail to command the public’s attention). The global – and not merely artistic – crisis that struck Europe in 1968 suggested alternative models of living to artists who until then had operated in the urban environment: Kounellis’s works in wool and carbon, created with primary natural elements like fire and water, testify to this shift.

The exhibition concludes with a final section dedicated to the translation of the efforts of the “artistic worker,” which spills over into ideology. Faithful to this tendency are Nanni Balestrini, Gianfranco Baruchello, Fabio Mauri.

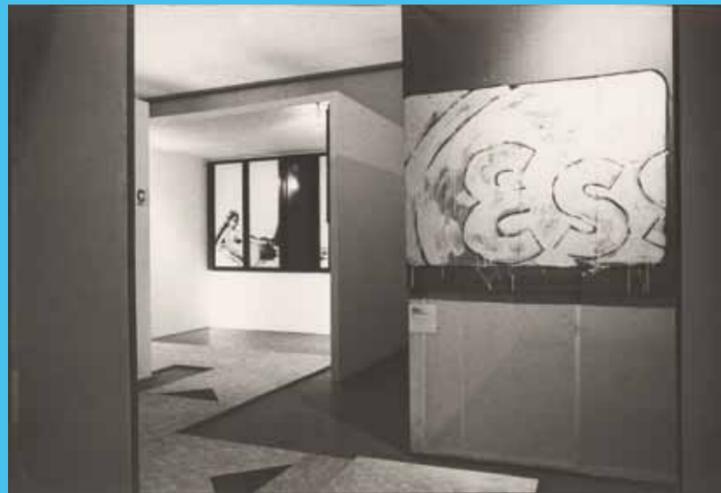
The presence of the artists in the various parts of the show aims to render the dialogue with the public “more real,” to induce it, and above all to individuate certain substantial affinities that link the various moments of this decade at the level of artistic creation.

As for the installation criteria, this is in line with the desire to “translate structures that interpret critical principals into a kind of spatial typology.” The most important linguistic marker, according to Menna, is the giant blow-up installed outside the building, which reproduces the latter’s façade with the goal of emphasizing the recent evolutions of taste and sensibility. Inside the gallery, a “public space” has been created in which visitors will be able to sit and discuss the exhibition among each other. There is a videotheque service and a series of performances has been organized for the opening evening.

Gino De Dominicis, *Tentativo di far formare dei quadrati invece che dei cerchi intorno a un sasso che cade nell'acqua*, 1969, action (photo Oscar Savio)



Mario Schifano, *Particolare del segno d'energia bianco*, 1962; *Tano Festa, Odalisco*, 1964 (photo Oscar Savio)



Vettor Pisani room (photo Oscar Savio)



Emilio Prini, *1° luglio 1973*, action, from the exhibition catalog *Italy Two: Art Around '70*, Museum of the Philadelphia Civic Center, 2 November-16 December, Philadelphia 1973



Pino Pascali room



Luciano Fabro, *Pavimento*, 1967

Michelangelo Pistoletto, *Muretto di stracci*,
Cinecittà, 1968; "L'Attico" environment, Rome
1968

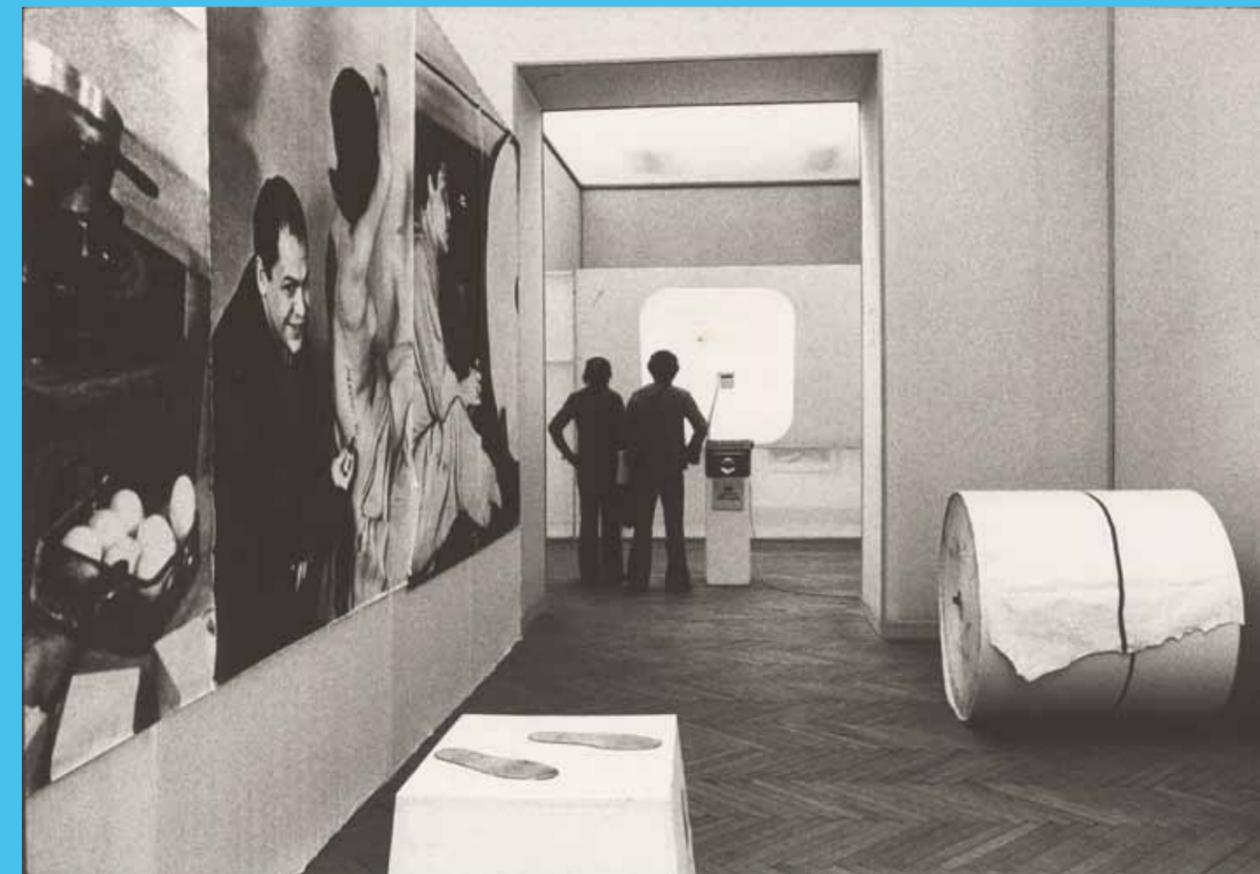


Emilio Prini, *Standard*, 1967





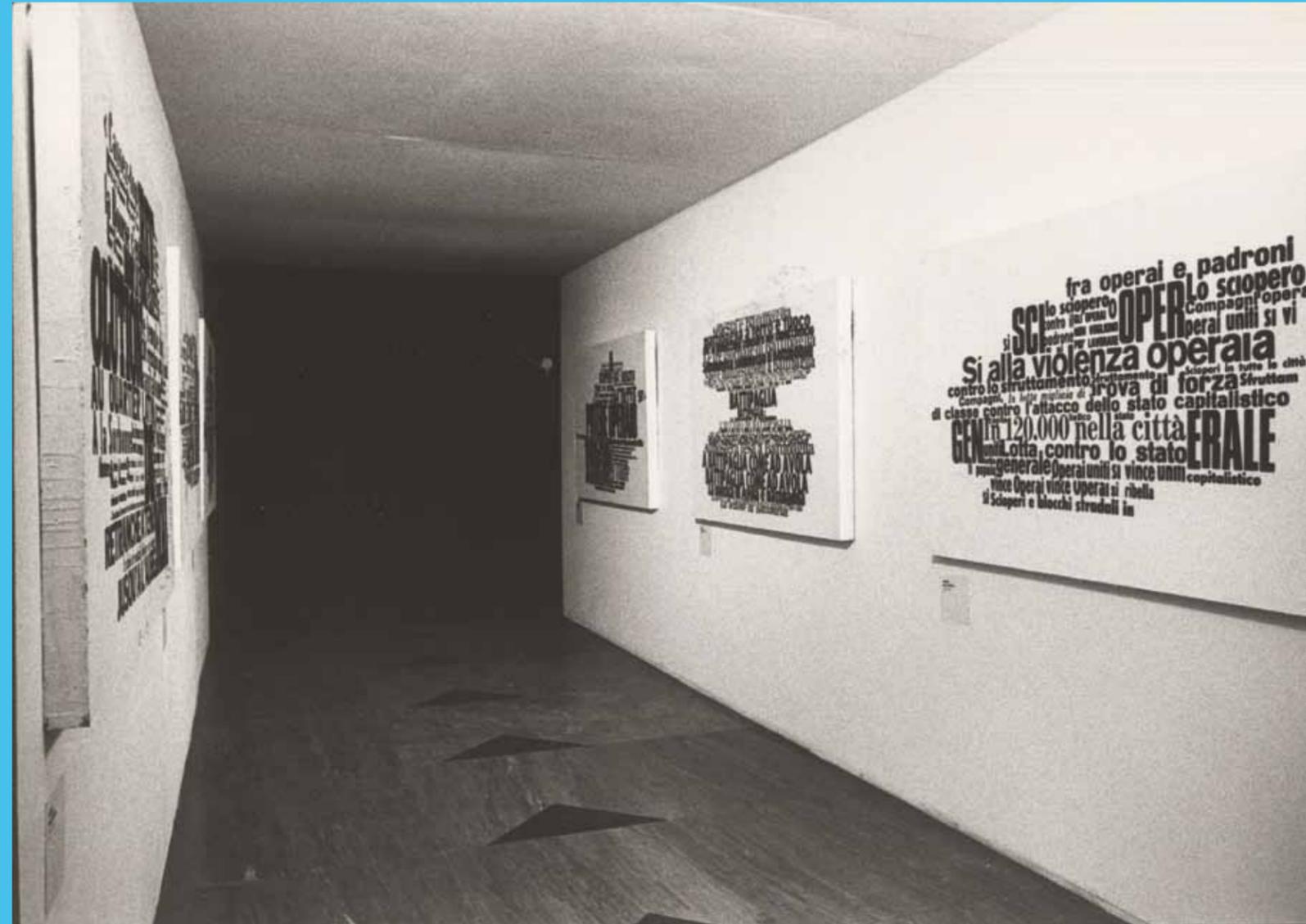
this page, above: Salvatore Scarpitta, *Ernie Triplett Special*; in the background, Mimmo Rotella, *La tigre*, 1962; below: Installation view (photo Oscar Savio)



Piero Manzoni: in the foreground, *Base per una scultura vivente*, 1961; on the right, *Linea*, 1959; on the left, images from the actions: "Manzoni mentre segna le uova," 1960; "Manzoni mentre firma la scultura vivente a Glucksburg," 1961; "Manzoni mentre segna la linea di 7200 metri a Hering," 1960 (photo Oscar Savio)



Costantino Dardi installation,
facade of Palazzo delle Esposizioni



Nanni Balestrini, *La révolution de mai*, 1968; *Charley*, 1968; *Potere operaio*, 1969; *Poliziaaa*, 1969; *Battipaglia*, 1969 *Sciopero generale*, 1969
(photo Oscar Savio)



Tommaso Trini, "Dieci anni di trasgressioni," ZOOM, Milan, June 1973 .

A review written by one of the most brilliant art critics of the time. Tommaso Trini defends the exhibition's intention to diffuse an avant-garde art practice that had abandoned painting to embrace a complex variety of expressive means.



Teresa Fazzari Silenzio, "Un sassofono contestatore alla X Quadriennale d'arte," Corriere rivista, vol. IV, n. 37, Buenos Aires, August 1973.

An amusing review of an Emilio Prini action, executed during a public meeting organized on the occasion of the exhibition closing. For the entire duration of the meeting, Prini drowned out the voices of the critics by playing a saxophone with full force.



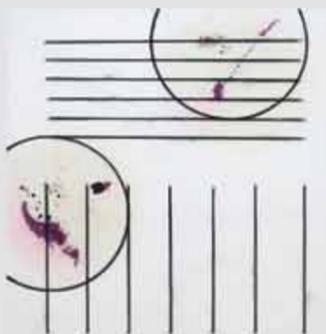
Claudia Giannini, "La non-arte alla Quadriennale di Roma," La Provincia, Como, 13 June 1973 .

A typical reaction from the conservative press, accusing the show and the works exhibited of being excessively complex and self-referential.

Toni Bonavita, "Il contamostre," Il Tempo, Rome, 30 May 1973.

A short article that tears the show to shreds, ridiculing the experimentation of the exhibited works.





UMBERTO **DI MARINO**

ART BRUSSELS

18 - 21 April 2013
Stand 3 D - 36

Place de Belgique, 1
BE - 1020 - Brussels

MARC BRESLIN

ANA MANSO

PEDRO NEVES MARQUES/ANDRÉ ROMÃO

MARCO RAPARELLI

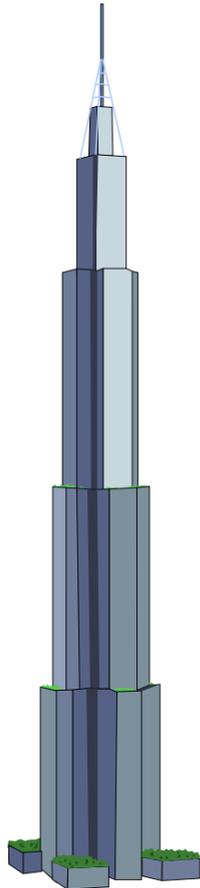
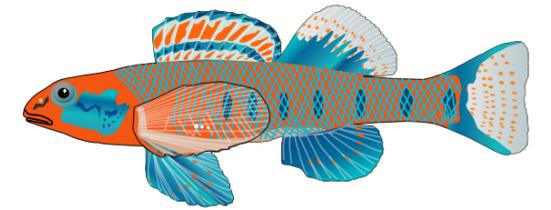
MARINELLA SENATORE

Via Alabardieri, 1 - P.zza dei Martiri - 80121 Napoli, Italy
info: +39 081 0609318 fax: +39 081 2142623
umberto.dimarino@fastwebnet.it | www.galleriaumbertodimarino.com

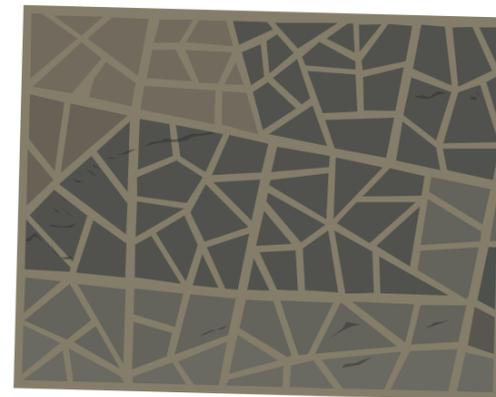
© MARINO

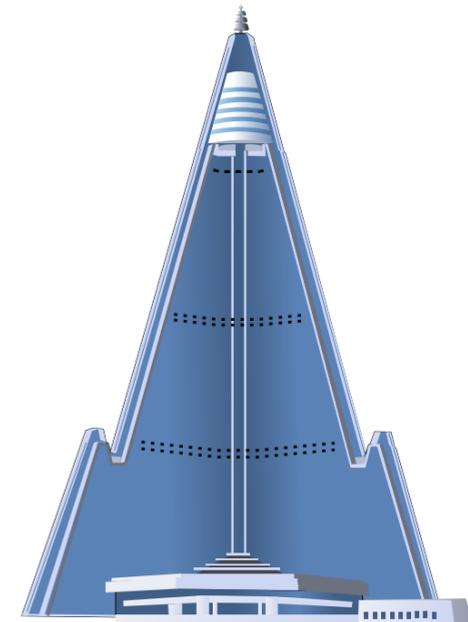
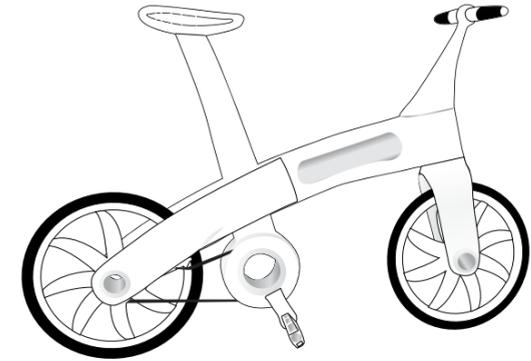
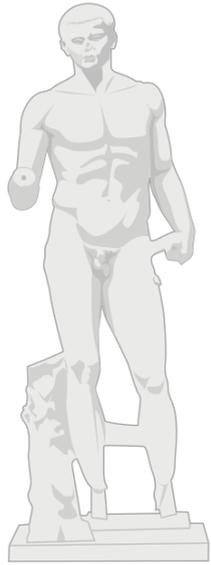
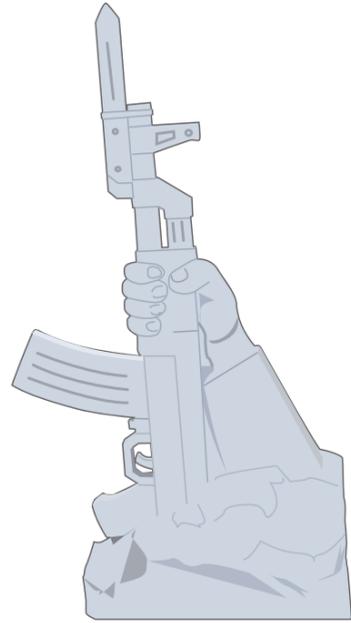
SECTION 7
ARTIST PROJECT

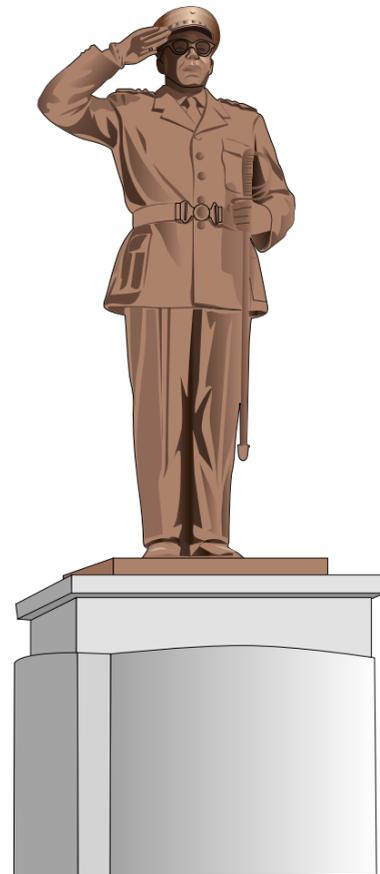
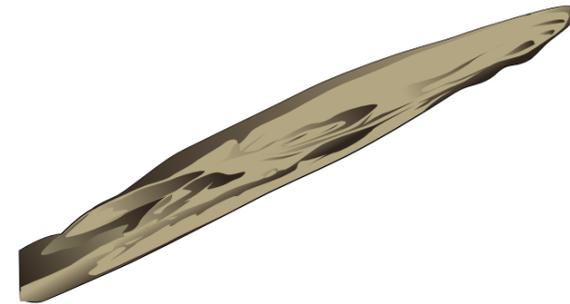
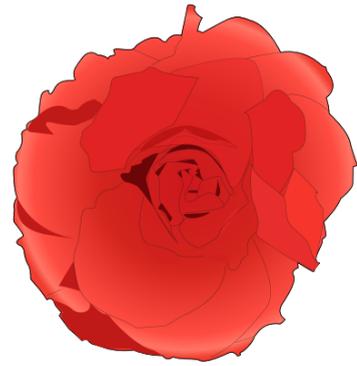
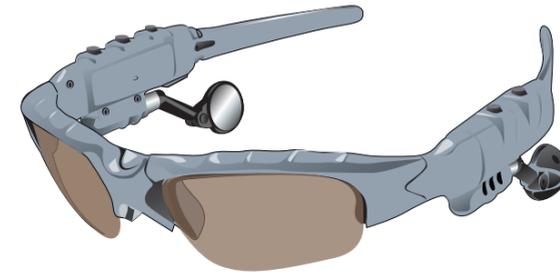
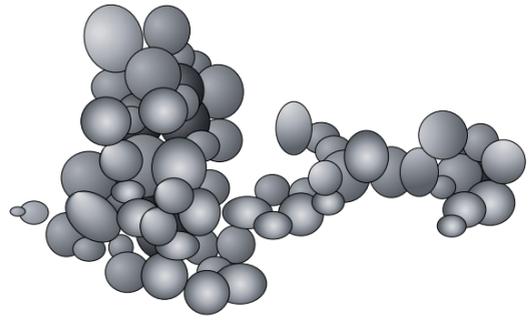
A project conceived for NERO n.31 by Oliver Laric



download
vectors
4
free
@
neromagazine.it/oliverlaricvectors.zip







Art | Basel

Hong Kong | May | 23-26 | 2013

Vernissage | May 22, 2013 | By invitation only

Art | Basel, Asian Art Fairs Ltd.
6/F Luk Kwok Centre, 72 Gloucester Road
Wan Chai, Hong Kong
artbasel.com

M
.CH

Deutsche Bank 

SECTION 8

WORDS FOR IMAGES

In an exploration of some of the possible relations between words and images, writers are asked to react to photos whose origins are obscure to them. The only guideline is that the text be somehow related to the images

COMMENTS

Words by
 Francesco Pacifico
 Images by
 Jerzy Lewczyński

Jerzy Lewczyński (1924) is one of Poland's greatest photographers. Together with Zdzisław Beksiński and Bronisław Schlabs, he co-founded the school known as "anti-photography." Their photos, presented at a "closed showing" in 1959, were deemed to be brutal and anti-aesthetic. He fathered the concept "archeology of photography," which made it possible to use the works of other artists, in a completely innovative way that still inspires numerous young artists. In his work, Lewczyński developed a unique and individual style, characterized by a deeply humanistic approach.

Francesco Pacifico (1977), is the author of the novels *Il caso Vittorio* (2003) and *Storia della mia purezza* (2010; English translation, *The Story of My Purity*, 2013). He has translated the work of numerous writers, including Kurt Vonnegut, Will Eisner, Dave Eggers, Rick Moody and Henry Miller. He is a regular contributor to Repubblica, Rolling Stone and Studio. He lives in Rome.

Jerzy Lewczyński, *Untitled*, 1958;
 courtesy Galeria Asymetria, Warsaw



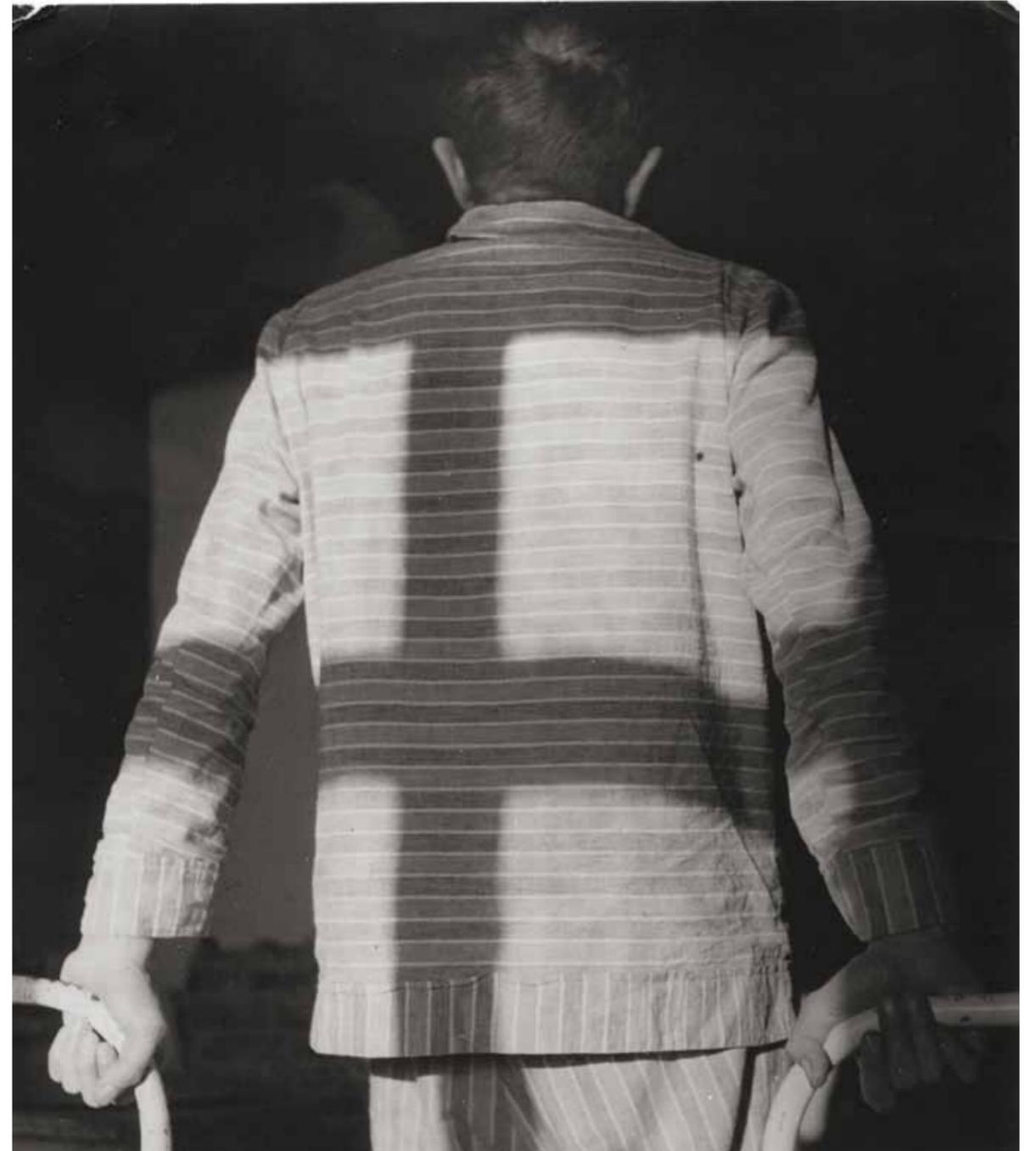
One day toward the end of the 90s, a friend of mine, a music academy student listening to I don't know who, Dvorak, maybe, said to another friend, a philosophy student: "Hear that? That's a baroque parody." The philosophy student and I could understand when Damon Albarn parodied Bowie ("He thought of cars," "Strange news from another star"), but when it came to the ironies and dissimulations of classical music, we were clueless. Which prompted my friend to ask me the following question while writing his doctoral dissertation: "You know when philosophers use Wagner to explain aesthetic problems? You think I can use the Specials?"

That's called cultural unease, and it comes in various guises, and I experienced a number of them. Just as I find it unbearable that the shoddiness of the style and the world and every paragraph of *The Notebook*, *The Proof*, *The Third Lie: Three Novels* isn't universally recognized (I have proof, I just have to put it in writing), inversely I find it unbearable to go to a photography show and not understand whether I should abandon myself to feeling and admit to being involved in what I'm seeing, or whether I should just ask my photography critic friend if it makes sense to invest my feelings like that.

You become frigid. You lose the ability to love.

The last time I felt exhilarated at a photography show, it was over some Porsches parked in front of white houses in Belgravia, photographed at night, the exposure turning their shells so bright you could see flecks of dust and tiny scratches (that's what I remember, at any rate). I abandoned myself to the Porsches and solitary sidewalks of Belgravia because they reminded me of line-drawing cars in elementary school, and the reason I could do that was because my critic friend authorized me, he explained what it was the photos had that wasn't so obvious, so smart-ass. Clinging to my expert friend, I allowed myself to be sentimental. (A really difficult moment arose with Crewdson's show in Rome: those abandoned cars, those violet, blue, claret tones, that freezing cold, those pitiful pantry scenes, those desolate intersections – I let myself go, but I kept expecting some more judicious person to show up any second and beat me for my love of the obvious.)

Now the expert friend is in Australia, and I'm looking at some barbed wire, a rusty lamppost, a few chimney stacks; a plucked chicken hanging upside down, an old woman with a foulard; some flower-insects resting on the rim of a glass of water, a bottle; some hands or gloves; the back of striped hospital pajamas, an eastern hospital, a mid-twentieth century hospital, a dangerous hospital, and the window-frames reflected onto the fabric.



Jerzy Lewczyński, *Untitled*, 1970;
courtesy Galeria Asymetria, Warsaw



Jerzy Lewczyński, *Korea*, 1956;
courtesy Galeria Asymetria, Warsaw



Jerzy Lewczyński, *Auschwitz*, 1959;
courtesy Galeria Asymetria, Warsaw

My first reaction is frigid: there's too much sentiment for me to offer mine as well: pajamas and hospital beds; glass bottle, dark, against a piece of cloth; the chicken and the old lady, and another reference to horror: the proverbial barbed wire. It's the feeling of not wanting to say anything without your lawyer present, of not wanting to take a stance.

The second reaction comes from the light above the four gloves. I won't comment on the gloves themselves: they don't open me up to anything, all I can think about is that the tip of each finger is like a breast, and any effort to give symbolic value to their dumb pose would make me feel like I was in bad faith, and conniving. The light, instead, strikes me because it distinctly recalls the way Ferriss drew the night sky in New York; the aura, covering the stars, artificial light that evaporates in the darkness without being dispersed. Ferriss was an expert drawer of skyscrapers at the beginning of the twentieth century, when Manhattan turned into an abstract project of vertical urbanization and launched itself toward the sky. Ferriss sketches the volumes of the skyscrapers in charcoal and he's good at dreaming the enormity of that indoor space suspended in midair, and the many things that can happen in it. The rest, that which doesn't happen indoors, consists in three things: the traffic at the bottom of the canyon of Avenues; the light that separates the buildings like a dental floss of energy; the light condensing above the city. The light he draws resembles the light wavering above the glove-skyscrapers.

And that is the only contact my memory and my formal capacity establish with these five photographs.

The rest is scandalous: why the barbed wire?, and what does that pink just barely animating the sky above the chimneys mean? And above all, why the plucked chicken? And why does the man in pajamas suddenly grip the bedpost, creating the first and only sensation of contact in the whole thing? Why does every photo seem like a different exercise in color, why do only the third and fourth look like they belong to the same artist? Why doesn't the light in the fifth, the one with the man in pajamas, have anything to do with the others? And, now that I've stretched the photographs across the computer screen and noticed that they're scanned, that the edges of the paper are frayed, I realize that, in my desperate incompetence, I still haven't asked myself who took these pictures. I'd taken it for granted that they were contemporary. But what if they're not? What if they come from a time when chicken, woman, bottle, bent flower, glove, pajama, hospital bed, still meant something?

Jerzy Lewczyński. *To my beloved wife*, 1956.
courtesy Galeria Asymetria, Warsaw



SECTION 9
OFFLINES



**THE ARMORY SHOW
CENTENNIAL EDITION
PIERS 92 & 94 NYC
MARCH 7-10 2013**

CELEBRATING THE 100TH ANNIVERSARY OF THE 1913 ARMORY SHOW

The Armory Show Focus Group (2012), Liz Magic Laser, an Armory Show Commission produced in association with David Guinan of Polemic Media. Featuring focus group moderator Ben Allen of Labrador Agency.



Projects and essays born and developed online,
transposed onto paper like a species of web fossil

Soft Brand Abstracts: Closer Than Ever Before

by Kari Altmann



This is a version in an ongoing and fluid edit. To refresh these pages and access the links go to www.karialtmann.com/texts/platform



Kari Altmann (1983) is an American wi-fi based artist. Her works range from individual creations across material realms to a collaborative culling of found, produced, and/or altered imagery in multiple Web-based projects. Altmann's digital pieces include morphing 3D liquid, future rebrands, and specimen-style arrangements that pose as extractions from mutated ecosystems of products and information. In her sculptural work, Altmann brings her digital sensibility into her hand-made objects to push the boundaries between the physical and the virtual.

Femtophotography, a new development in high speed imaging, is able to capture a transient and approximate 3D image of an object located around a corner from the camera.



Trend forecasting, too, seeks to find what's coming around the bend by making calculated guesses at the future evolution of consumers' aesthetic desires based on planned reactions and mutations to prior trends, as well as foreseen annual stimuli including economic and environmental factors. This process creates images of two new creatures, the future consumer and the future product, who are projected to be in a state of symbiosis with each other and endlessly advancing into different iterations.

Closer Than Ever Before: Soft Brand Abstracts is the synthesized result of content trolled in the same weeklong surfing session, presented as a pseudo report on its correlations. It takes its title from multiple sources, the first being the headline of a recent underwater expedition in New Zealand, Deeper Than Ever Before, that revealed previously unseen species of fish. These creatures, which exist outside the classifications and depth strata of commercial fish in the region, of course appear to have relatively bizarre body forms and colors with a "wet look" finish, which makes them a viral hit in linksharing communities like Tumblr, Facebook, etc.

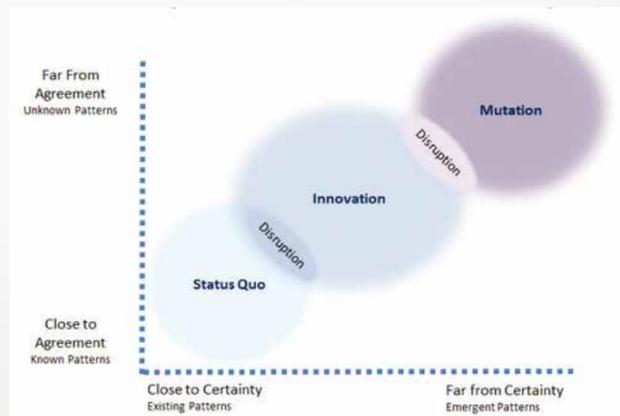


These same communities, and here I mostly refer to my own social networks within them, earn kudos and social capital (advancement) largely through sharing information and research in their daily streams, earning high reblog value on a kind of informational porn—a fetishized sensation that can be found in media or articles which activate an immediate surface lust through appearance and/or concept. Every contextual community has different socially molded values for what activates this lust. One can predict the types of content that will get the most or least hits among a certain research clique, and there are plenty of communal tropes. For example, in my R-U-In?S network, images of these fish will be surrounded by objects like modded motorcycles,

tradeshow products, recycling symbols, articles from E-Flux, etc. While many of these communal users also post content they've produced, it is usually more efficient to share content they have simply re-framed or represented. From this desire for conceptual speed, many basic mutational gestures are born, such as the use of generic effects on imagery in a way that alters their conceptual delivery without costing more than five minutes of time. Popular effects include basic Photoshop modulations like liquify, a style that also shows itself in the wavy captcha text images used to discern human vision from bot vision.



Other blogs are no stranger to this desire for instant and impactful web images, and can often be caught employing many of the same mutation techniques.



Graphics-making communities have other tropes, such as the “abstract render,” an assortment of 3D shapes and textures made in software like Cinema4D or Maya that purely aim to look as enticing as possible, while showing off the rendering power and virtual materials in any user’s arsenal. Like the fish in the prior example, these renders succeed in enticing the human eye by being a mix of alien and familiar; by being both a lure and an untouchable, unrealistic object, something that seems to come from elsewhere. This otherness hints at the power of larger forces than the self, a sensation that can temporarily skew reality and create an awareness of the temporal limits of one’s body and the normal flows of visual processing. Primal instincts to seek out nutrients and biological value are aroused, and the eye takes careful time assessing the vitality and use value of the material presented to it, searching for the communicative logic it is used to recognizing. During this stunned wait time, this capture moment, an image has a chance to make a new connection. When viewed in a specific user’s framework, the connection eventually becomes to the user themselves, to encourage following them over time and to advertise their future output. These rendered forms also tend to reference biological and sci-fi/fantasy tropes, partially because

of the inherent abilities and options in the software. They are often posted with rendering times tallied: 5 hours, 20 minutes, etc., though as many graphics artists can tell you, this is relatively fast, and the process of making these abstract demos is not incredibly laborious—high “fav” payoff for minimal effort. The act of exploring the material essence of these softwares, too, largely depends on following lures—pushing each tool and effect in different directions based on instinct. Many abstract renders are posted as resources to be used in “your own projects.”



Abstract C4D by ValorGFX

One step away from the abstract render is the act of posting your arsenal of materials as a resource, which usually includes a demo image of similarly blobobject-like shapes rendered in multiple options to show off the essential properties of each. These downloads are usually clustered into diversified groups to maximize hits.



This same type of software is what is often used to make proposals for architecture, in which we see many of the same forms and textures repeated in the race between cities to seem “world class.” Here, too, what’s being shown off is rendering ability, belonging both to the firm and the culture that commissioned it. “Abstract” architecture is proof that your city is on the map, a power player on the world stage, and these rendered shapes act as formal signifiers of abundant resources. Printing these forms to real life as highly conceptualized buildings takes a million times more labor and supplies, despite their appearance of having floated in from elsewhere. The force

of otherhood here could be said to posit the state, or even the global state, as a “super” natural environment.



Shininess especially seems to demonstrate value and entice lust. There are many answers as to why humans are so drawn to shininess, glossiness, and wetness. An online search of several platforms, including a blog on achromatic phenomena, a Flickr discussion group, etc., gathers these community answers:

“It harkens back to pre-historic days when early humans roamed the earth focusing their basic needs—food and shelter. Imagine the first moment when they leaned over a pool of water and saw their own likeness...what a magical moment. This is the same reason that we lust after a shiny car today. It’s modern day magic because we can see the reflection of our moving world in the lateral sides of a brand new BMW.”

*“In shiny things, you can see beyond the surface.
You are drawn to another dimension right through the plane.”*

“shiny=energy like the energy of the sun, reminiscent of life force and therefore very attractive to us human beings shine=health like healthy hair—the opposite is dull, lifeless, shiny imparts a sense of clean, new or well taken care of”

*“I think it is because they keep changing so hard to form an image of them.
Endlessly interesting because never constant.”*

“Because things who shine might be valuable metals. Keeping them gives a chance of inventing a weapon.”



Shininess in nature often imparts a sense of rarity or ecological power, and wetness is usually a sign of some kind of vital interface. The wet look is a well established sexual fetish, partially because the act of seeing wet (or seemingly wet) things also invokes the feeling of being wet, or of contact with wet surfaces that gently cling. This clinging is often associated with a caring or bonding embrace.



The other title inspiration comes as a BASF color trend report from Japan for vehicles in 2011-2013 titled Come Closer. In it, top vehicle colors are predicted by global region, with each palette reflecting the cultural condition of that area’s population. As stated in their introduction, the “Come Closer” theme “reaffirms the importance of human ties and coexistence with nature,” suggesting that contemporary vehicle consumers are trying to get closer to their environments and reflect them through the color of automotive paint. This paint is often the topcoat, the fetish finish, to motorcycles and cars. It’s the wet interface between two creatures, or two environments.

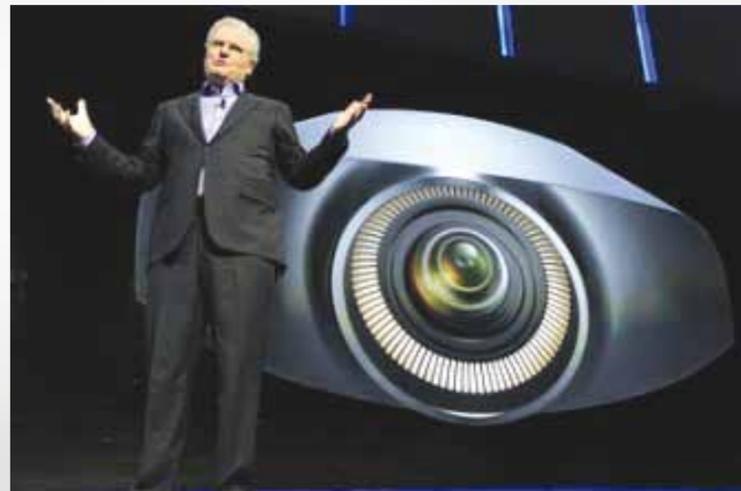


“Intuitive Logic” colors in Asia Pacific

The term “abstract” has become loaded in the art world, but in the world of product development can still simply mean a plan or a notion for the future. The product abstract is an imaginative arena with its own set of possibilities and goals. New products, especially new technological devices, are still some of the most exciting art objects around, and the image of the future product usually serves as pure enticement, a trailer for what may or may not come. All the viewer really needs to recognize are a few features and a legitimate branded framework, the rest is filled in by hype.



Those writing and speaking about trends, too, aim for abstraction in a sense, that is they aim to feel out and pronounce the “next” of things before it has been rendered into familiarity by a thousand other platforms. By claiming and reporting on abstract vibes sooner, one forecaster gets ahead of the game. Our alleged desires are rendered through mutant visions and vocabulary until coolhunting gets dangerously close enough to get a better look. Here comes the long tail.



Similarly to the abstract render, product design often aims for a sensation of newness, of “alien” provenance and end-of-world nextness that still seems somehow within reach. New materials and interfaces are proposed in these images for hype value only. Contemporary products also tend to employ many of the same fetish textures and forms—glossy, biomorphic, etc. The effect aims to express this same creaturehood, the appearance of intelligence so advanced that it appears as a living, adapting process. Yet a lot of needless or redundant mutations also make their way into the fray. Many of these products will never be made, and simply act as a momentary lure into branded territory.



Soft branding refers to a corporate strategy in which various iterations of a brand may not include every element in the brand’s array of visual signifiers (brand canvas), but the essence of a corporation and its product are still somehow present. For instance, Starbucks employs soft branding to replicate the commercial art direction of smaller, local coffee establishments by creating spaces without many of its signature interior designs or logo, but with the same essential product and underlying franchise structure. This allows them to mimic, aggregate, and possibly destroy a more diverse pool of options with their own monopoly. The big fish replicates itself into smaller, varying fish which mimic the naturally diversified pool. By having more choices under their umbrella, and by almost bootlegging themselves and others, they gain more interfaces with customers who may have avoided them otherwise. No need to compete with, collaborate with, or buy out the competition when you can simply reproduce and rebrand it. The array of options available to the end consumer instead becomes a cluster of nodes of a single meta option which is mirroring the idea of diversification to you, not unlike the logic behind making a product in multiple, fruit-like colors. Soft branding works in other ways too, for instance many retail franchises that take on varying “local” characteristics through merchandise and interior design, but which are essentially still the same brand. Or it can refer to the act of subtle, contextually on-brand product placement inside other promotional vehicles like music videos or films.



It was largely present in the U.S. Pavilion in the World Expo 2010 in Shanghai, where corporations were relied on for funding in lieu of government or cultural groups. This led each media element to be an advertisement with or without making it directly clear. LCD screens

with cloud footage on them became tagged with American Airlines in the end and were indeed sponsored. Whether or not this sold any tickets on site is irrelevant, the point is to colonize and demarcate certain types of imagery with the association of a brand for a later payoff. These brand epics are lifelong, cinematic storylines.



We can imagine soft branding as a mobile, liquid camouflage that continually morphs into different enticing forms leading to the same end scenario, or as a type of traveling language—a meme that attaches to the contexts and visual surfaces around us, aggregating and reprogramming the act of recognizing toward a consumer lineage.



How to Hide Your Plasma by Kari Altmann, 2010

The disambiguation of a single term or image, a single sign, can now include a handful of brand definitions as more and more visual and verbal territory is claimed. It has come into vogue at the same time as the term soft power, referring to a country's prowess through the cultural technology of being viral. Soft power often refers to media and products—to a place's language, fashion, music, art, film, and "style." Soft power also operates as a vaguely double entendre, as the misappropriation of cultural output remains a contested topic in anthropological debates, but this misappropriation simultaneously acts as a sign of a culture's everpresent reach. When you've been bootlegged, misused, replicated, or ripped off, you also know you've reached a wide enough audience to be considered viral and active in a cultural exchange. You know you've successfully become part of the landscape. Many cultural exports work inside this camouflaged kind of submission-as-dominance, a game made endlessly more complex by the internet.



As all these traveling forms comingle, they also affect and infect each other. The constant pressure to be aware and innovate as well as be unique among an array of similar exports pushes ideas and identities together into genres and meta tropes but then urges them to fight and separate, to diversify among each other so that the supposed life force of the process urges on and expands.



These processes don't merely inform the visual and tactile mutation of end products, they also affect the brand vocabulary.



For as much as companies constantly strive for the sensation of mythical otherness, especially with an ecological twinge, marketing and research language comes up with counter adaptations to support and detail their production trajectories. Both structures create their own self-fulfilling prophecies, their own hashtags and self-reflexive fantasy image maps.



Bootlegs also begin to create newly disambiguated arrays with their own parasitic logic. While Sony tries to trademark an endless list of linguistic combinations, bootleg brands break the Sony territory itself into a diversified cluster of geographies, price points, and slightly scrambled brand impressions.



This new series of content also uses repetitive tagging, community-specific conceptual tropes, bootlegged logic, market jargon, and other self-reflexive framing methods to present hybrid lures into future territories for the 2011-2013 season.

This text first appeared on lunch-bytes.com, and was requested and commissioned for PLATFORM by the Hirshhorn Museum & Goethe Institute, curated by Melanie Bühler



GORNIAPOD

X-PERIA





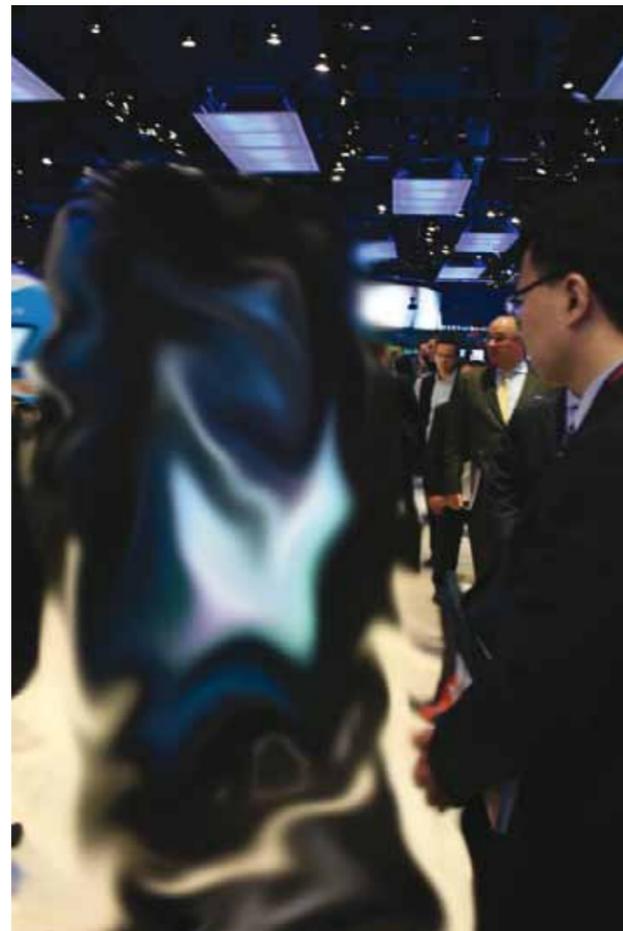
XIYANA GEL



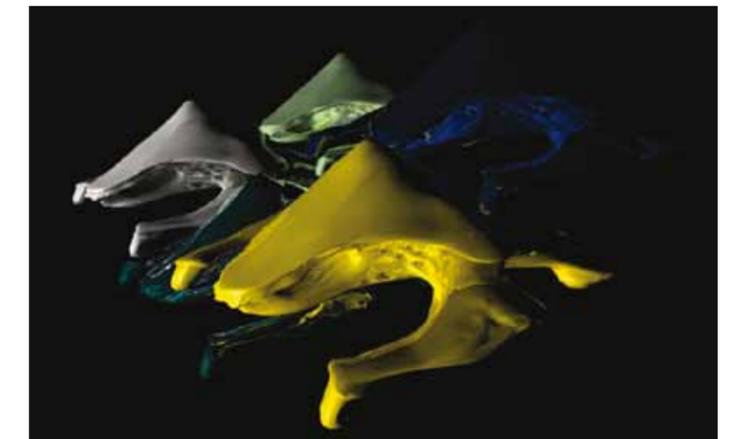
XORPIA



Intuitive Logic Europe



FLEXIA



North America "Unsure Believers"

mi

miart 2013 – international modern
and contemporary art fair
5-7 april 2013
www.miart.it



fieramilanocity
entrance viale scarampo,
gate 5, pav. 3, milan

art

SECTION 10
FELDMANN PICTURES

Artists share works they've kept hidden away until now. This section is inspired by Hans Peter Feldmann, who once, on the occasion of an exhibition, asked Fischli&Weiss to send him images of works that they had never intended to publicly show

Con il patrocinio di



Sponsor



MOROSO



GRUPPOZZORE

In collaborazione con

Media Partners

VOGUE

EUOMO

MOUSSE

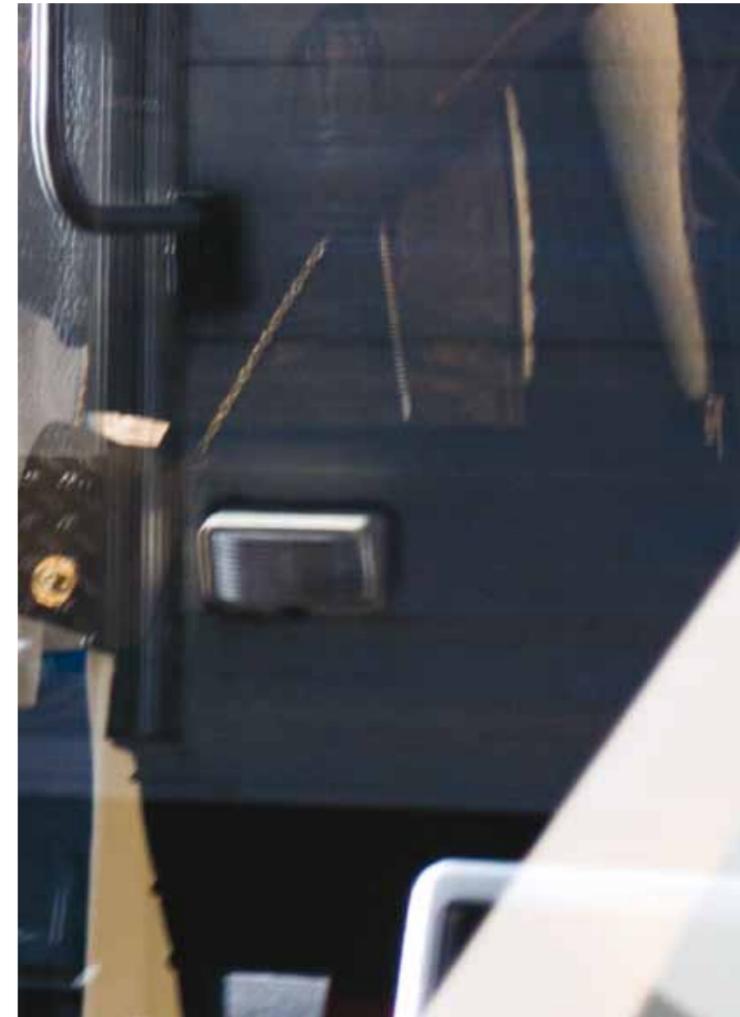
Studio



BY TOBIAS KASPAR

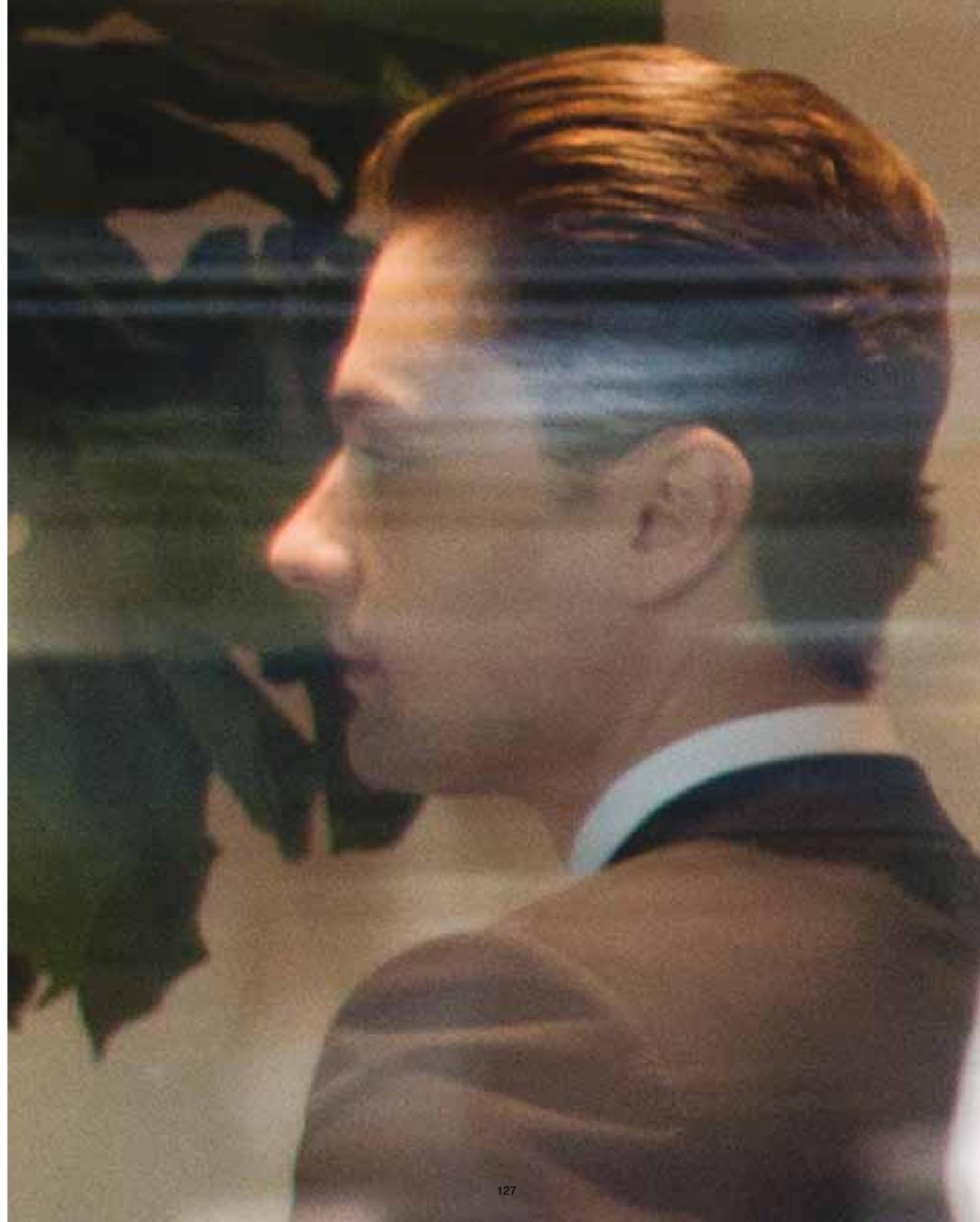
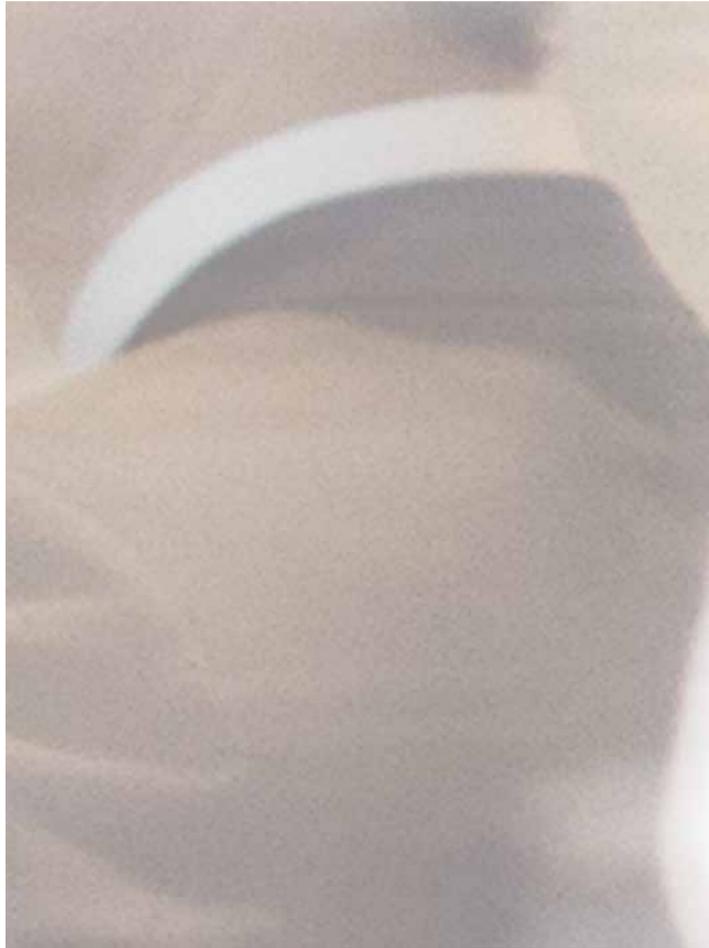
Tobias Kaspar (1984) is an artist based in Berlin. His artistic practice is defined by a strong interest in how image, text, form and content relate to each other, and his works constitute an ongoing investigation of the semantic connotations of images and objects. Many of his pieces encompass a dense set of references, ranging from contemporary lifestyles and pop culture to the artistic practices of Institutional Critique. Last year he created the 2012TK1JEANS Edition, a line of ready-to-wear blue jeans. He is currently working on a project that draws on Sofia Coppola's upcoming film *The Bling Ring* (2013) which will premiere this year at Cannes. Based on actual events, *The Bling Ring* depicts a group of fame-obsessed teenagers who use the Internet to track celebrities' whereabouts and rob their homes.

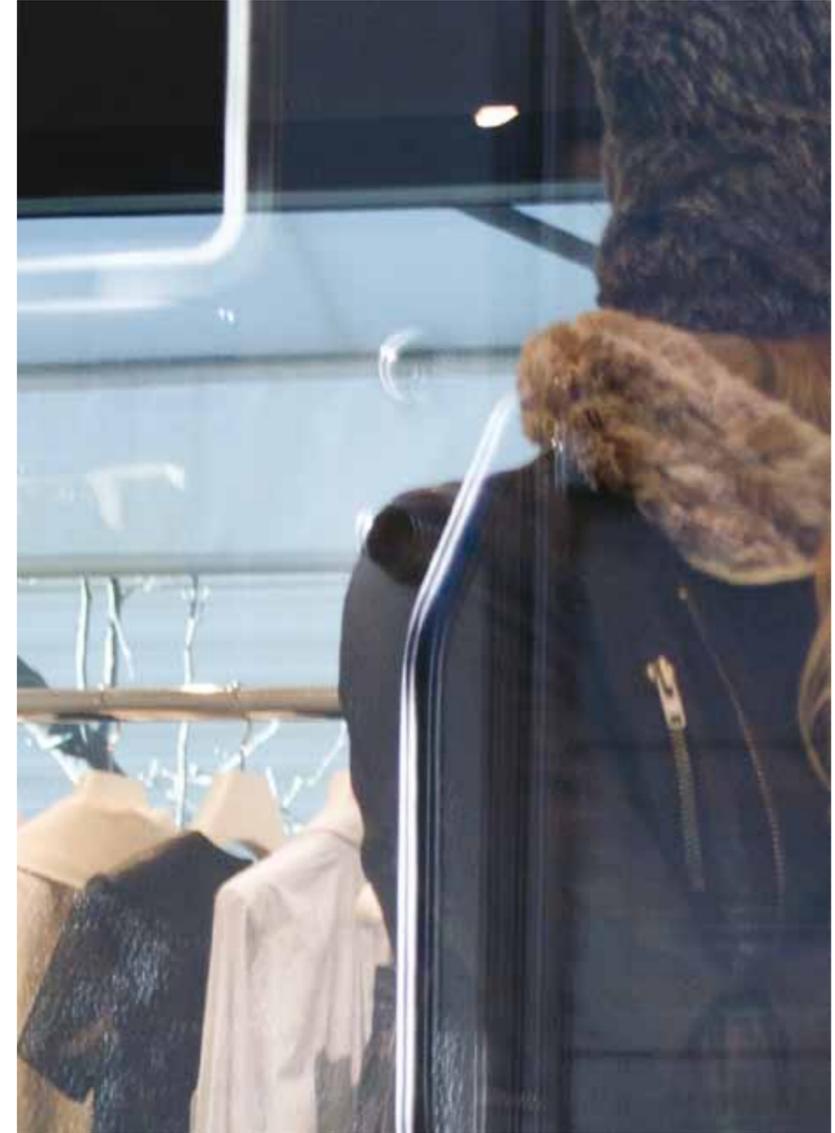
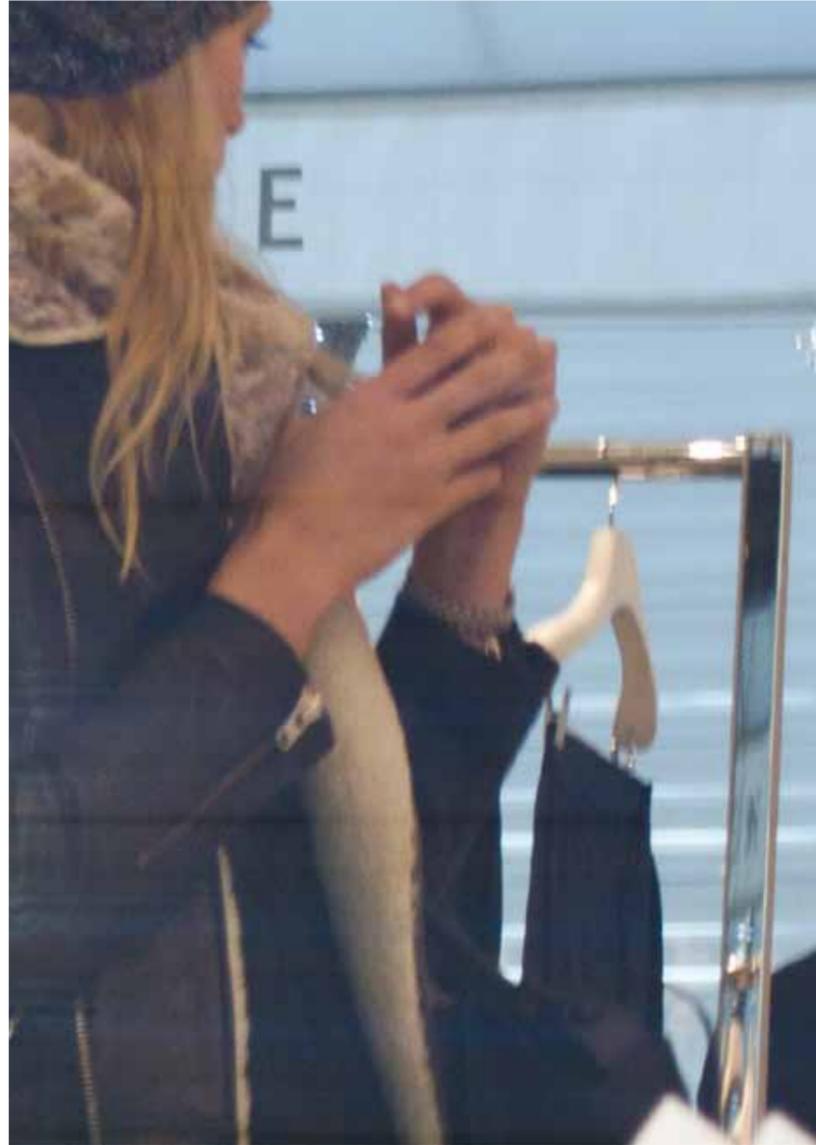
The images Kaspar selected for Feldmann Pictures are not part of this upcoming project, but they do share with it a similar imaginary, and an analogous enquiry into certain forms of desire, economies of visibility and practices of representation and marketing.















18 – 21 April
Contemporary Art Fair
www.artbrussels.be

SECTION 11
A NEW REPORTAGE

ART BRUSSELS

The photo reportage of yore relives through the direct experiences of artists, writers and musicians



Vi amai nella città dove per sole Strade*

Words
and images
by Matteo Nasini

Matteo Nasini (1976) is an artist based in Rome. Utilizing diverse media – sound, sculpture, video, photography, drawing, music and embroidery – he creates installations and performances in which the relation with the spectator is founded on the dialectic between the experiential and poetic levels of engagement. Most of his works – from the eolic sculptures to the photography series – manifest a strong connection with the places and contexts in which they take shape, in both symbolic and perceptual terms.

* This title is taken from the opening lines of a poem by Dino Campana. It can be roughly rendered in English as "I loved you in that city where on lone / Streets," but the original Italian contains an untranslatable ambiguity deriving from the placement of the word *sole* ("lone," but also "sun").



Via Italo Calvino

The streets of cities are full of names that I don't know: the names of the streets. Here are entire armies of statesmen, admirals, adventurers, politicians, in the shape of headstones, or flag-like on poles, which, after the actions, the fame and the efforts of a lifetime, serve only to remind you how to get to the hardware store.

When they decide whose name to give a street, is there an aesthetic criterion, or research into the link between the geographical context and the person? Often, the toponymists ambling through nameless streets group

historical figures together by genre: writers, philosophers, musicians. There are also agglomerations of city names. Sometimes, in the historical centers, the street names reflect the activities and events that took place there, like *via del Polverone* (Dust Cloud Street); or like *via delle Balene* (Whale Street) and *dei Salmoni* (Salmon Street) being close to the sea. But sometimes that's not the case, and so *via Coccia di Morto* (Dead Man's Sheath) takes you to *via delle Pinne* (Fin Street), and *via della Cellulosa* (Cellulose Street) leads to *via di Boccea*.

It's like a mountain of history passing by, compounded by itself, occupying all the space intended to take you someplace else.

By way of the names, space seems at times to develop outward chronologically. To find streets called after contemporary figures you must move toward the suburbs, tens of kilometers away from viale Mazzini and piazza Cavour.



Largo Dino Buzzati



Via Alberto Moravia

In Rome's modern neighborhoods, buildings come before streets. The streets aren't born from a human need to move from one place to another; they position themselves in the middle of nowhere in the form of great earthy clearings traversable only by cranes and excavators. When the new houses are ready, the streets get asphalted. They run all around the blocks, so that walking them always takes you back to the starting point. You advance in loops, never getting to another place without revisiting where you took off.

These places are like the first or last signposts of a city. In front of them, expanses of uncultivated fields – where U-shaped roads fold back toward the high-rises – delimit the confines between the ancient world and the modern. The world of the video entryphone and that of the doorbell. When you observe the fields from the street, they seem like absent spaces that have come to lack the basic necessities that allowed them to survive, and where nothing grows anymore. But it's only once you venture onto the fields and look back that you can fully see the wound the buildings have inflicted on the territory.

When a herd of sheep appears to cross the street, then immediately flows back into another field, these worlds look as if they are about to meet. The sheep move together, in a block, bells tinkling – if you're in a car or even on foot you have to stop and wait, it's a force of the past that eludes our time and next to which the traffic lights, one-way signs and zebra crossings suddenly appear worthless.

Many of the streets in the Laurentina neighborhood in the south of Rome are named after twentieth-century Italian writers, an example of gradually advancing toponymic grouping: from via Cristoforo Colombo you turn onto viale dell'Oceano Atlantico to then take viale Cesare Pavese, a little like the nameless protagonist's return from America in *The Moon and the Bonfires*.



Viale Filippo Tommaso Marinetti

There are many names missing here that strike me as important. Among them, Pier Paolo Pasolini, which is actually on the other, North, side of the city, along the via Trionfale, also suburban and isolated.

I walked to the top of via Salvatore Quasimodo, along the dirt road turned car park flanking its sides, up to the opening of a field covered with tall grass. On these border streets, it's as if the narratives of the twentieth-century Italian writers find correspondence, or validation, in the surrounding geography. There's the proximity to the suburban context found in many novels of the past century, but

there's also something deeper that points to a human conflict and to a change that never happened. That is, a change in man's place within this mechanism of housing expansion, in which space seems created precisely to negate and turn its back on everything that doesn't involve contemporary needs – needs born from an economic system that is enormously bigger than all of us, even though in the end it isn't.

Maybe that's just an impression prompted by the visual presence of the horizon, which, in the city, doesn't exist.



Via Salvatore Quasimodo

MEXICO CITY
CENTRO BANAMEX / HALL D

MAIN SECTION

NEW PROPOSALS Curated by Mirjam Varadinis
ZONA MACO SUR Curated by Juan Andrés Gaitán
ZONA MACO MODERN ART Curated by Daniel Garza-Usabiaga
ZONA MACO DESIGN Curated by Ana Elena Mallet

info@zonamaco.com
www.zonamaco.com

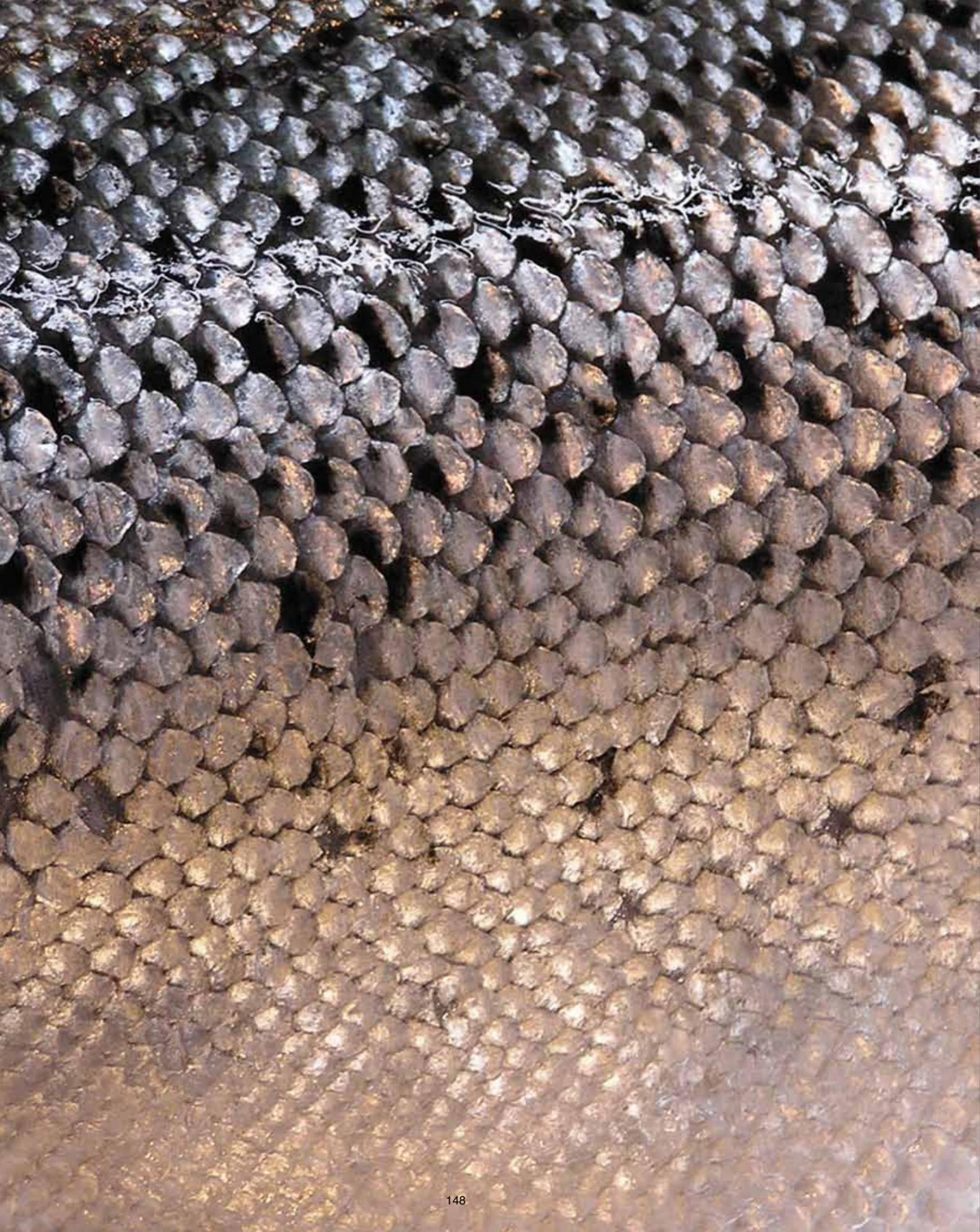
ZONA
MACO.
MÉXICO
ARTE
CONTEMPO
RÁNEO.
10 YEARS.
APRIL.
10TH-14TH.
2013.



SECTION 12
MUSTER

Sometimes in fashion, as in life, the details are more important than the whole. In this section Dutch-born designer and creative Julia Frommel (1978) selects and pairs images, extrapolating unexpected visual patterns.







xing presents

artwork: Invernizio

live

LIVE ARTS WEEK II

week

Bologna 16>21 april 2013

Tony Conrad USA Marcel Türkowsky/Elise Florenty D/F Nature Theater of Oklahoma USA Riccardo Benassi I
Mario Airò I Muna Mussie I/B Eszter Salamon/Christine De Smedt D/B Daniela Cattivelli I Goodiepal DK Anne Juren A/F
Junko J Mårten Spångberg S Rose Kallal/Joe DeNardo CDN/USA Sun Araw USA Lucio Capece AR/D Alix Eynaudi F/B
Helm GB Dracula Lewis/Out4Pizza I/USA Sara Manente I/B

www.liveartsweek.it ~ www.xing.it

X NERO

SECTION 13 THE EXTRA SCENE

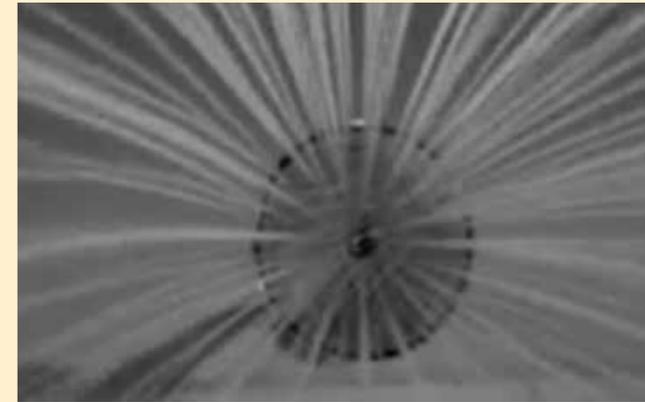
Interferences in the memory of famous movie scenes, by
artist and filmmaker Rà di Martino (1975)

PSYCHO

Drawings by Donato Sansone



001



002



003



004



005



006



007



014



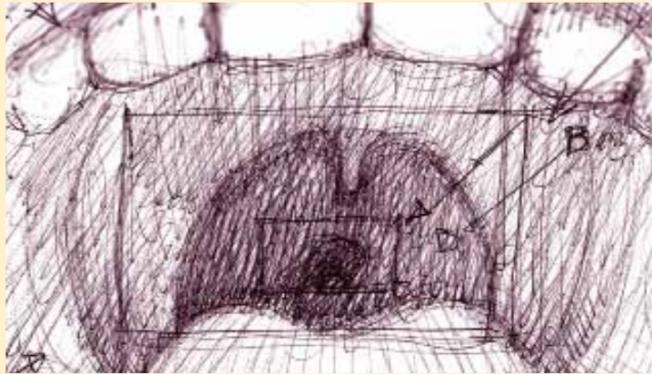
015



008



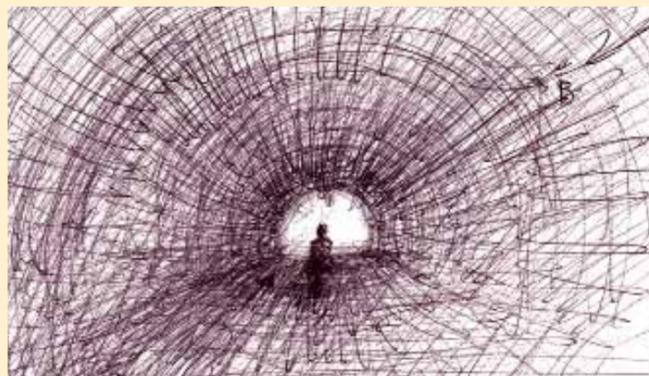
009



016



010



011



012



013



017



018



019



020



024



025



021



026



027



03

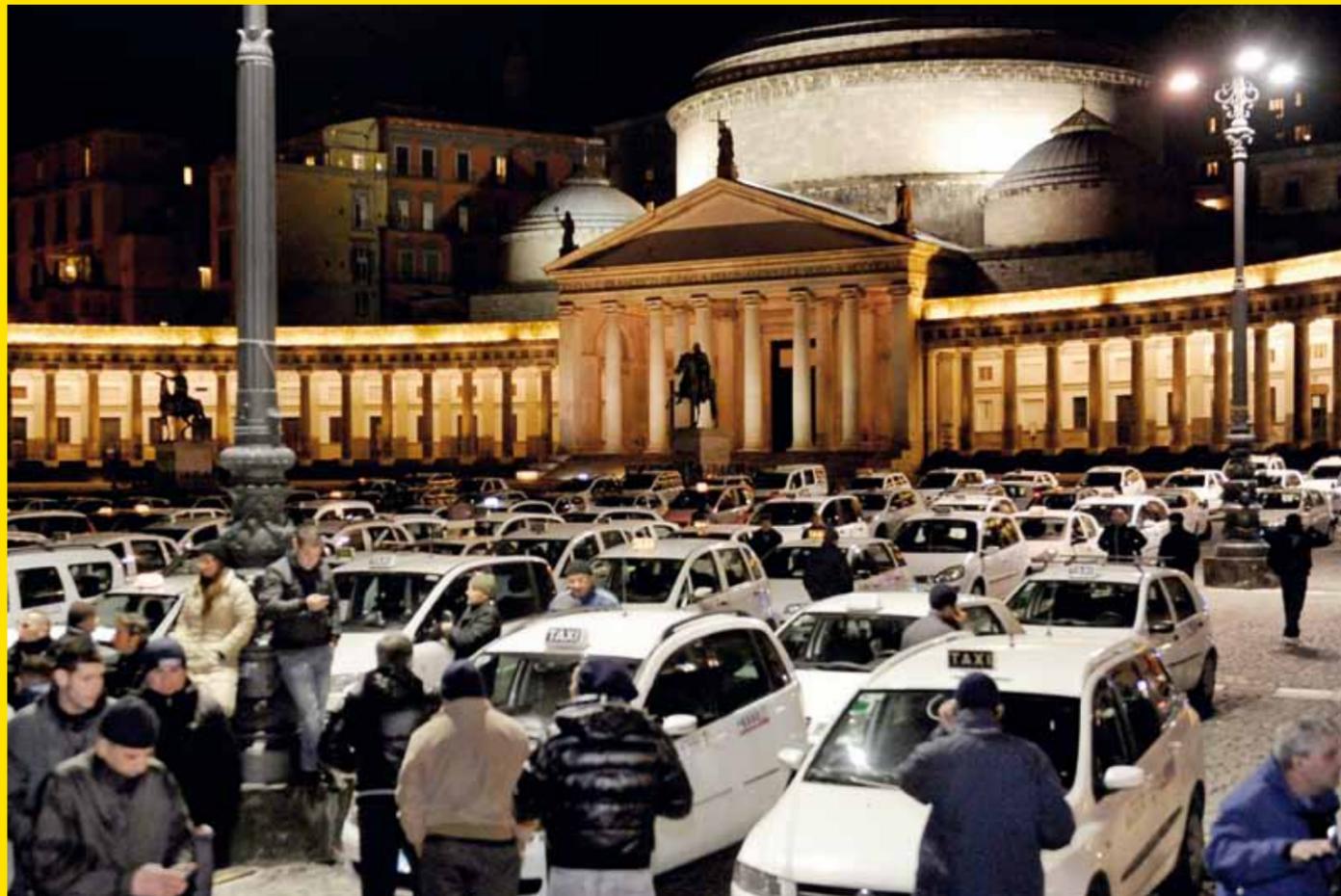


022



023

Il baco del calo del malo
Il beco del chelo del melo
Il bico del chilo del milo
Il boco del colo del molo
 ...



A project by Olaf Nicolai, 2011

**Piazza del Plebiscito,
Napoli**

www.pressagency.it/v2/verdi-e-federconsumatori-non-tolleriamo-altre-occupazioni.html
 - Jan 2012 CORRIERE DEL MEZZOGIORNO corrieredelmezzogiorno.corriere.it/fotogallery/campania/2012/01/tassisti_sciopero/tassisti-protesta-permanente-piazza-plebiscito-1902831240999.shtml#3

- Jan 2012 LA REPUBBLICA NAPOLI Stella Cervasio, *La rivolta dei taxi ...*, napoli.repubblica.it/cronaca/2012/02/01/foto/la_rivolta_dei_taxi_finisce_in_cartolina-29177622/1/
 - Feb 11, 2012 ARTFORUM International News Digest, February 11 artforum.com/news/mode=international&week=201206

Photo: Riccardo Siano

FREE PARKING

Grazie!

CHRONICLE

- Dec 13-16, 2011 Distribution of a postcard entitled "FREE PARKING", announcing that the Piazza del Plebiscito is soon to be turned into a free car park
 - Jan 11, 2012 Taxi drivers park their cars in the evening for a spontaneous protest in Piazza del Plebiscito
 - Jan 20, 2012 PRESSAGENCY.IT Verdi e Federconsumatori: "In questi giorni l'artista tedesco Olaf Nicolai sta inviando una cartolina in giro per il mondo con la foto della nostra piazza simbolo piena di macchine e su scritto 'free parking' (parcheggio libero). Per quanto ci riguarda non tolleremo altre occupazioni illegittime degli spazi comuni anche se la protesta dei tassisti procederà come annunciato."

NERO N.31 / VERSIONE ITALIANA

CONCEPITA COME UN COMPENDIO FATTO DI SEZIONI AUTONOME, NERO È UNA PUBBLICAZIONE CHE RACCOGLIE ALTRE PUBBLICAZIONI SERIALI: UN RACCONTO COMPOSTO DA DIVERSI CAPITOLI SENZA NESSO NARRATIVO, APPARTENENTI PERÒ AD UNO STESSO IMMAGINARIO. UN MODELLO EDITORIALE IN CUI AD OGNI SEZIONE CORRISPONDE UN PROGETTO PENSATO PER ATTIVARE PROCESSI INTERPRETATIVI O RIPENSARE LE MODALITÀ DI FRUIZIONE DEI CONTENUTI: PROGETTI COMMISSIONATI, PERCORSI AUTORIALI ED ESPERIMENTI PERSONALI. UN MODO DI PENSARE LA RIVISTA NON COME MEDIUM MA COME OGGETTO.

**SEZIONE 1
ROOM AVAILABLE**

IL NUMERO DI PAGINE È L'UNICA INDICAZIONE DATA AD UN CURATORE CHE PRESENTA, IN PIENA AUTONOMIA, UN PROGETTO PENSATO ED IMPAGINATO IN COLLABORAZIONE CON UN ARTISTA

INSIDE THE WHITE CAB
di Eva Fabbris e Davide Stucchi

Un tema centrale nella pratica di Davide Stucchi e nelle mie ricerche. Ad entrambi affascina la fotografabilità di un'opera, di una mostra; il punto di vista di chi documenta per immagini l'esperienza dello spettatore. Guardare ancora, più di una volta, per molto o poco tempo, sempre la stessa opera; guardare come la guardano gli altri; guardare dov'è e dov'è stata. Senza stancarsi di guardarla e di ricollocarla, perché non c'è una sua verità unica.
Mathilde, 1989 e *John McCracken* salgono nel taxi di Marco Basta per una corsa notturna. La carrozzeria dell'auto è bianca, come le pareti degli spazi espositivi immobili, univoci e celebrativi, attaccati dai saggi di Brian O'Doherty nel 1976. L'atmosfera dentro

l'auto è cupa come in un film di Michael Mann.

(immagini pp. 28-33)

Eva Fabbris (1979) vive e lavora tra Milano e Bruxelles. Presso l'Università di Trento sta terminando una tesi di dottorato sull'influenza dell'erotica rivoluzione duchampiana sulle teorie espositive statunitensi di fine anni Sessanta, nel rapporto tra opera, spettatore e spazio espositivo. È curatrice in residenza alla Galerie de l'erg di Bruxelles.

Davide Stucchi (1988) vive a Milano. Lavora sull'elaborazione di contesti, producendo e ri-presentando le sue opere in un flusso in cui prospettive e materiali si rinnovano di continuo, sotto lo sguardo dell'occhio tecnologico che le registra. Ha vinto il premio Dior As Seen By 2012 ed è candidato al premio Furla 2013.

**SEZIONE 2
ADAPTATION**

TRA LA CARTA ED INTERNET, INVERTENDO IL RUOLO DEI DUE MEDIA: UNA MOSTRA ONLINE COMMISSIONATA DA NERO VIENE PRESENTATA SULLA RIVISTA ATTRAVERSO IL SUO COMUNICATO STAMPA

CADAVERE QUOTIDIANO

Un lutto giornaliero.
un progetto online presentato da Francesco Pedraglio

DOMENICA: Francesco Pedraglio
 LUNEDÌ: Katrina Palmer
 MARTEDÌ: Paul Becker
 MERCOLEDÌ: Alex Cecchetti
 GIOVEDÌ: Jesper List Thomsen
 VENERDÌ: Ed Atkins
 SABATO: Siòn Parkinson
 DOMENICA: Heather Phillipson

DOMENICA:
 Oggi non ho fatto nulla. Anche ieri non ho fatto nulla. Il giorno prima ancora, ho ammazzato il tempo sdraiato su quel suo divano scomodo, rimandando l'impossibile in quella giornata inutile cercando di capire se la macchia sul soffitto fosse un'infiltrazione

o il risultato di una stuccatura malriuscita (una mappa... un volto?). E nonostante tutto mi sento in dovere di confessare che il mio *non fare nulla* è stato profondamente diverso dal suo... talmente diverso che di tanto in tanto mi chiedevo se il nulla potesse essere progressivamente classificato, quantificato, differenziato e persino valutato; un dubbio che, tra l'altro, mi ha portato a vivere un discreto stato di stress e ansia, da cui la decisione di tornare all'enigma della macchia sul soffitto e di dimenticare del tutto queste irrilevanti questioni. In ogni caso, le parole non devono per forza somigliare a ciò che indicano, giusto? E allora perché preoccuparsene... perché non abbandonare tutta questa storia della valutazione? Non posso però negare che, quando in teoria entrambi non stavamo facendo lo stesso nulla, lei è riuscita a scarabocchiare alcuni versi spaventosamente belli che vorrei tanto poter ripetere qui, per voi... ma non ne sono capace, dal momento che la mia incapacità deriva principalmente dalla pigrizia, dalla mia scarsa attenzione o - e qui sto mentendo a me stesso senza pudore - scaturisce dall'attrazione che provo per il marginale, da quell'emozione per il marginale che impedisce un'immersione approfondita in qualsiasi argomento reale e costruttivo. Comunque... adesso nulla di tutto ciò ha importanza. Tutto sommato, non fare nulla è ciò che ho fatto dal giorno della sua morte, e ho pensato che fosse giusto raccontare tutto di questa mia consuetudine perché, alla fine, potrei anche farci l'abitudine e trasformare questo spreco nel proposito di tutta una vita, in un obiettivo che riempie d'orgoglio. Non fare nulla... essere completamente passivo. D'altra parte, potrei anche sbagliarmi, perché il giorno prima di ieri ho passato Dio solo sa quante ore a pulire la sua soffitta e, Gesù Cristo, vi chiedo... quanta roba può accumulare una sola anima nell'arco di tempo relativamente breve di una vita? E per quale motivo? Davvero... quanti rottami inutili... come le palle di polvere cadute dalle tasche dei suoi pantaloni. Riesco quasi a vederla! Riesco a vedere quella sua lunga faccia secca farsi piccola e contorcersi come un animale quando le sue dita si

tuffano in quella cavità di vestiario fin troppo familiare, scavando un tunnel nel tessuto logoro nella speranza di sperata di ripescare, immagino, qualche monetina. E invece... ecco quel laniccio sudicio sudicio, quel laniccio sudicio, quel lanoso groviglio fatto di scontrini stracciati, incarti di cioccolatini, biglietti del bus, filtri di sigarette e chissà cos'altro. Disintegrato, ridotto in frantumi dai cicli di risciacquo e centrifuga del “programma economico” della sua lavatrice scelto con tanta cura... lo stesso sudiciume che poi le si sarebbe infilato sotto le unghie o sarebbe stato semplicemente gettato via, avrebbe levitato a mezz'aria e scoperto d'un tratto di doversela vedere con la gravità... una gravità tanto pesante quanto le responsabilità delle nostre azioni!

Be', lasciate che ve lo dica... nel grande disegno delle cose, nulla di tutto ciò la salverà dalla sicura dimenticanza! Nulla... nemmeno un pezzetto... nemmeno i suoi bellissimi versi scarabocchiate su quelle montagne di fogli raggrinziti che ho infilato alla rinfusa in sacchetti blu semitrasparenti perché il netturbino passi a prenderseli. Roba, roba e ancora roba... davvero? Era questo il suo piano? La sua originale strategia di vita?

Non imboccherò la stessa strada, nemmeno per idea!

Ho deciso di fare una lista... semplice, snella, agile. Una lista di cose da capire, per cui portare il lutto, in modo da dimenticare tutto questo e continuare a non fare nulla, disteso qui, con gli occhi fissi sul soffitto. Lo farò un'ultima volta ancora prima che qualcuno debba portare il lutto per la mia morte, prima di gettare me e tutto ciò che possiedo fuori dalla finestra come io sto facendo ora con lei.

Immaginate un periodo di tempo limitato e la morte di così tanti oggetti, uno al giorno... ogni giorno un cadavere diverso, un cadavere giornaliero, un vero cadavere quotidiano! Un'oziosità, un superfluo sistema di valori, un arto inutile, una persona morta. Sto parlando dell'astrazione o sottrazione definitiva in forma di necrologi, elegie, elogi funebri, epitaffi per il defunto giornaliero, per le scadenze, le cessazioni, le sparizioni, le decapitazioni e

le defenestrazioni di idee, emozioni, oggetti, immagini e movimenti. E allora mettiamo in moto questa macchina infernale! Ora, LUNEDÌ...

Francesco Pedraglio (1981) è artista, scrittore e co-fondatore di FormContent. Attraverso storie brevi, performance e installazioni, il suo lavoro riflette sui meccanismi dello storytelling. Ha realizzato performance presso Transmission Gallery, Kunsthalle Basel, Hayward Gallery, Auto Italia South East, The National Portrait Gallery, ICA, Wysing Arts Centre, Galerie Kamm, Hollybush Gardens. Nata su iniziativa di Paul Becker, Alex Cecchetti e Pedraglio stesso, una versione estesa di “Cadavere Quotidiano” sarà pubblicata nella primavera del 2013 con più di 30 contributi.

SEZIONE 3 HERE BEFORE

DIALOGHI AD UNA VOCE SOLA
TRA ARTISTI DI DIVERSE
GENERAZIONI, NEI QUALI IL PIÙ GIOVANE
TESTIMONIA L'INFLUENZA
DEL PIÙ VECCHIO

DIMENTICARE LA MATERIA di Patrick Tuttofuoco

“...quando hai avuto per la prima volta la percezione di voler fare l'artista?”

È una domanda che spesso ti viene posta e alla quale ho sempre trovato difficile rispondere... ma pensando a Medardo Rosso credo d'aver trovato la mia risposta.

Era il quarto anno di liceo artistico e io, con immensa fortuna, frequentavo il corso di storia dell'arte di Paola Mola. Stava parlando del lavoro di Medardo Rosso, per esattezza dell'*Ecce Puer*. Mentre la ascoltavo descrivere il rapporto che intercorreva tra quella forma e l'ambiente circostante, per la prima volta in modo consapevole mi emozionai pensando ad un'opera d'arte. Ebbi allora, per la prima volta, il barlume di quanto potesse essere luminosa l'esperienza di un artista.

Da lì in poi ho sempre sentito un profondo legame nei confronti del lavoro

di questo scultore formidabile, costantemente sperimentatore, da sempre erroneamente associato all'esperienza della Scapigliatura milanese, ma in verità estremamente seminale per le generazioni future, avendo raggiunto visioni contemporanee di incredibile forza. È proprio la sua eccezionale attualità che mi sorprende ancora; ci sono elementi del suo lavoro ancora oggi paradigmatici per la comprensione dell'immagine dell'uomo.

Osservando la forma del suo lavoro ho sempre avuto la sensazione che tutte le cose e le persone fossero un campo d'energia vibrante, in incessante movimento, e che il movimento di uno potesse influenzare e aumentare il movimento degli altri, producendo la visione di ciò che definiamo “mondo.” Nel lavoro di Medardo Rosso, quello che percepiamo come materia fisica e reale è energia vibrante: è in verità una non-forma capace di riflettere tutto e tutti. Quella che ne viene fuori è un'immagine dell'essere umano non più conclusa o chiusa in se stessa (come potrebbe essere un ritratto frontale di un individuo), ma capace di restituire questa immensa connessione con gli altri, in osmosi con l'ambiente circostante.

È fondamentale quindi lo spostamento tra interno ed esterno dell'individuo, il rapporto tra la sua identità e ciò che diventa, frammentandosi, espandendosi e smaterializzandosi nell'immagine collettiva. Una “costruzione aperta” dove l'essere non è mai visto come singolo distinto dagli altri, ma sempre come parte complementare di un organismo più grande; porzione dialettica in un processo di conoscenza di ciò che è il mondo e di conseguenza di quello che siamo noi stessi in quanto prodotto e riflesso di questo stesso mondo.

Ho sempre visto le sue opere come un accesso o un passaggio da attraversare per poter comprendere ed interpretare in maniera più completa la moltitudine di segnali che costituiscono la nostra immagine della realtà. Quello a cui faccio riferimento è un processo di ricerca e comprensione degli elementi utili a ricostruire un'immagine che sia

il più possibile vicina a quella che percepiamo giorno per giorno e quindi in costante movimento.

Diventa ancora più forte il legame del suo lavoro con la nostra realtà contemporanea, se si associano queste riflessioni scaturite dalla forma delle sue opere con i processi d'interrelazione tra l'identità del singolo e quella globale, dove la tecnologia ha un ruolo di acceleratore nelle logiche di smaterializzazione e trasformazione, rimodellando il concetto stesso d'identità che sempre di più assume uno stato mutevole e aperto.

Proprio come nella fisica quantistica, dove non esistono strutture stabili e realmente chiuse, ma dove tutto interagisce costantemente, Medardo Rosso riproduce un essere umano la cui immagine e materia si fonde con l'ambiente in uno scambio frenetico. Non a caso affermò: “Ce qui importe pour moi en art, c'est de faire oublier la matière” (“A me, nell'arte, interessa soprattutto di far dimenticare la materia”). Infatti le sue sculture sono costituite da forme “non finite,” che sembrano suggerire la presenza del mondo da cui sono circondate.

Ed esattamente come nella forma delle sue sculture, gli esseri umani oggi si nutrono di un'ubiquità tecnologica che entra in rotta di collisione con la dimensione spaziotemporale dei loro corpi. In questo senso è l'idea stessa di esistenza ad essere in gioco e con essa quella di limite, di spazio, di sfera, di ego, al punto di generare una serie molteplice di geografie e abitanti di consistenza ibrida.

Ancora una volta, parallelamente alla ricerca di Rosso, oggi è lo slittamento dell'identità, reale, digitale, sociale, contenuta in ogni singola persona che viene proiettata verso la polarizzazione.

Se la realtà non è qualcosa a priori, ma viene costruita come prodotto dell'attività umana seguendo un processo dialettico, anche l'identità o l'immagine dell'uomo stesso è il risultato di un processo d'interpretazione del mondo e degli altri esseri umani. Necessita quindi di una continua ricostruzione e rappresentazione nel tentativo di non

identificare l'individuo con una forma conclusa ma in costante evoluzione e dialogo con il tutto. Credo che questo processo sia fortissimo nelle opere di Medardo Rosso, e che in qualche modo racconti della comparsa dello spirito e dell'essenza stessa degli esseri umani, riportando tutto in una dimensione senza tempo che può facilmente relazionarsi alle logiche e ai sistemi contemporanei, ma che in verità ha un'urgenza assoluta che fa emergere una nuova coscienza e consapevolezza dell'uomo.

In questo senso Medardo Rosso è una figura unica, portatrice di uno sguardo profetico.

Patrick Tuttofuoco (1974) vive e lavora a Berlino. La sua pratica si concentra sullo stretto rapporto che lega gli individui e l'ambiente che li circonda, esplorando concetti di comunità e integrazione sociale. Il suo lavoro crea strutture fittizie, assemblaggi architettonici, film e animazioni stimolati dall'ambiente urbano concepito come luogo in perenne trasformazione. Ha realizzato numerose personali e collettive a livello internazionale.

SEZIONE 4 SOMETHING FORMULATED

CHIEDIAMO AD UN ARTISTA DI
DARE VESTE EDITORIALE AD UN
PROGETTO LA CUI FORMA NON È
ANCORA DEFINITA

ON DEATH (IN HALF-LIFE 2) testo e foto di Oliver Payne

All'epoca della sua uscita nel 1998, *Half-Life* era un vero punto di riferimento nel mondo dei videogiochi, e il suo seguito del 2004, *Half-Life 2*, è a tutt'oggi considerato tra i migliori *sparatutto* mai realizzati.

In *Half-Life* il giocatore diventa Gordon Freeman, uno scienziato taciturno con gli occhiali: una scelta atipica per il protagonista di uno *sparatutto* in prima persona.

Nei panni di Gordon Freeman, il giocatore di *Half-Life* passa la maggior

parte del tempo ad ammazzare cose. Procedendo nel gioco, i corpi inermi e senza vita degli avversari si contorcono e cadono a terra. Trovano la morte precipitando da torri di guardia, sbattendo arti e teste inerti contro le ringhiere, nel modo più realistico consentito dall'hardware.

Questo tipo di realismo nei videogame è reso possibile dall'utilizzo di fisica ragdoll nelle scene di morte. Questo fa sì che il personaggio che dirigiamo e i personaggi non giocanti (anche detti NPC) si muovano in modo tanto realistico da risultare quasi inquietante. Soprattutto quando muoiono, appunto.

A livello tecnico, *Half-Life 2* sfrutta una tecnica chiamata Cinematica inversa post-processata, che consiste nell'utilizzare un'animazione di morte standard per poi sistemare il personaggio, grazie alla cinematica inversa, in una posizione credibile una volta che l'animazione è completata.

Di conseguenza, ogni volta che il giocatore crolla a terra – per un proiettile alla nuca o con il cranio sfondato da macerie cadute dal cielo –, per un istante osserva la sua stessa morte dalla prospettiva di una terza persona, per poi tornare rapidamente nel corpo senza vita del suo personaggio e guardare il mondo attraverso i suoi occhi.

Ogni centimetro di questi mondi è stato strutturato, renderizzato, perfezionato e illuminato in modo da apparire il più realistico possibile compatibilmente con le possibilità offerte dall'hardware. Ma se da una parte tutto ciò contribuisce a rendere estremamente coinvolgente l'esperienza che questi videogiochi offrono, dall'altra il giocatore non è mai invitato a fare una pausa per godersi il panorama. Si corre da un ambiente all'altro e da una missione all'altra, passando per varie *cutscenes*, senza mai prendersi un attimo per osservare uno splendido tramonto o ammirare una skyline mozzafiato.

La morte ci concede un rapido scorcio di questi universi così ben congegnati,

ma da una prospettiva che in teoria non avremmo dovuto adottare. Ma, naturalmente, non ci è dato scegliere dove morire.

Così, siamo destinati a vedere questi mondi da dietro un armadio, da sotto una scrivania o incastrati dietro la porta della scala antincendio. Molto spesso, però, tutto ciò che riusciamo a vedere è solo un'ampia porzione del cielo azzurro sopra di noi.

Il mondo di *Half-Life 2* va avanti senza di noi; spesso vediamo e sentiamo il nostro assassino allontanarsi, e siamo lasciati a riflettere sull'accaduto dalla prospettiva che ci è stata imposta.

(immagini pp. 48-55)

Oliver Payne (1977) è un artista inglese che vive a Los Angeles. Nei tardi anni '90 ha lavorato in collaborazione con Nich Relf, creando video e installazioni. Dal 2009 lavora da solo. Nei suoi lavori più recenti si è occupato delle nozioni di soggettività e contesto, traendo ispirazione da fonti molto diverse, come la sottocultura dei videogame giapponesi e il feticismo per i brand di attrezzature da campeggio, nel tentativo di riflettere sulla nostra percezione della realtà "esterna".

SEZIONE 5 BRAND OLD

TESTI DEL PASSATO ANCORA
OGGI PARTICOLARMENTE SIGNIFICATIVI

TILTED ARC

Questa è una breve raccolta di alcuni estratti relativi alla lunga e aspra diatriba legale che ebbe luogo nei primi anni '80 a New York, e che aveva come oggetto un'opera d'arte pubblica. Come allora, ancora oggi la relazione tra la funzione dell'arte negli spazi pubblici e la sua reale percezione e ricezione nella vita civile risulta ambigua e di difficile definizione. In questo caso, una questione contingente fu in grado di sollevare questioni ben più ampie sulle contraddizioni che esistono nel rapporto che intercorre tra arte, società, Stato, quotidianità e

lavoro. Per questo motivo riportiamo alcuni brevi estratti dal processo, raccolti nel libro *Richard Serra's Tilted Arc* (Van Abbemuseum, 1988), che raccoglieva gran parte delle dichiarazioni a sostegno dell'opera in questione e che riproduciamo in minima parte su queste pagine per puri scopi documentativi, come sempre facciamo in questa sezione del magazine.

Il *Tilted Arc* è una scultura site-specific commissionata dalla General Services Administration degli Stati Uniti per il programma Arts-in-Architecture. Progettata dall'artista Richard Serra e costruita nel 1981, sorgeva nella Foley Federal Plaza di New York, di fronte al Jacob Javits Federal Building. Nel 1989, dopo un acceso dibattito e una celebre causa, è stata rimossa. Il processo legato a questa vicenda è considerato la più famosa controversia nel settore dell'arte pubblica. Nel marzo del 1985 è stata fissata un'udienza pubblica per discutere la questione: 122 persone si sono dichiarate in favore della scultura, mentre 58 si sono espresse per la sua rimozione. Tra le celebrità favorevoli all'opera c'erano Philip Glass, Keith Haring e Claes Oldenburg. Artisti, storici dell'arte e addirittura uno psichiatra hanno affermato che la scultura dovesse rimanere al proprio posto. Ma chi lavorava nei pressi della piazza ha insistito per la sua rimozione. Una di queste persone ha dichiarato: "Ogni volta che guardo questa cosiddetta scultura rimango senza parole... I funzionari della General Services Administration, o chiunque ne sia responsabile, devono essere davvero stupidi. Non li definirei pazzi, perché persino un pazzo direbbe che è una pazzia spendere 175.000 dollari per un muro di metallo arrugginito. Bisogna essere più che squilibrati per fare una cosa del genere." Una giuria composta da cinque elementi ha votato 4 a 1 in favore della rimozione della scultura. Serra è ricorso in appello, dando così l'avvio a una causa durata anni, ma il 15 marzo 1989 l'opera è stata smantellata e fatta a pezzi da impiegati federali. Per Serra, la rimozione del *Tilted Arc* e della sua capacità di sconvolgere e turbare i pendolari, ha significato la distruzione del significato dell'opera e

quindi la distruzione dell'opera stessa. L'anno seguente è stato promulgato il Visual Artists Rights Act (VARA), un emendamento del Copyright Act del 1976, che assicura "diritti morali" agli artisti, che possono quindi reclamare il diritto all'integrità e all'attribuzione rispetto a dipinti, disegni e sculture. Dopo essere stato rimosso dalla piazza il *Tilted Arc*, diviso in tre sezioni, è stato spostato in un parcheggio di proprietà governativa a Brooklyn. Nel 1999 è stato trasferito in un magazzino nel Maryland. Serra non vuole che l'opera venga esposta in un luogo diverso da quello originario e quindi la scultura, benché al sicuro, non verrà probabilmente mai più ricomposta. Secondo Serra, questa vicenda è un esempio perfetto della tendenza del sistema legale americano a privilegiare i diritti di proprietà a scapito della libertà di espressione.

(immagini pp. 60-61)

Richard Serra

Mi chiamo Richard Serra e sono uno scultore e un artista americano. Comincerò il mio intervento fornendo alcune informazioni su ciò che faccio e perché, sul modo in cui costruisco le mie sculture, cosa si intende con "scultura site-specific" e perché i concetti di site-specific e permanenza sono indissolubili.

Io non creo oggetti trasferibili, non realizzo opere che possano essere spostate o adattate ad altri luoghi. Le mie opere sono legate alle caratteristiche ambientali di determinati luoghi. Dimensioni, grandezza e posizione delle mie opere site-specific sono determinati dalla topografia di un dato luogo, sia esso urbano, naturale o architettonico. Le mie creazioni diventano parte integrante della struttura di un certo sito, sono costruite al suo interno, e spesso ne ridefiniscono l'organizzazione, a livello concettuale e percettivo. Le mie sculture non sono pensate per essere osservate dallo spettatore. Il concetto storico di posizionare un'opera su un piedistallo era funzionale alla creazione di una distanza tra la scultura e lo spettatore. Ciò che mi interessa è invece uno spazio comportamentale in cui lo spettatore può interagire con

la scultura nel suo contesto.

La scultura e il suo contesto:

Quando ho iniziato a lavorare al progetto per Federal Plaza, l'ho studiata a fondo. La piazza veniva usata essenzialmente come luogo di transito, attraverso cui le persone si spostavano dalla strada all'interno di palazzi. Il *Tilted Arc* è stato quindi progettato per le persone che attraversavano la piazza, per lo spettatore in movimento. Il *Tilted Arc* è stato progettato per dare vita a un dialogo che coinvolgesse lo spettatore, un dialogo che potenziasse il suo rapporto con la piazza stessa, a livello percettivo e concettuale. La scultura coinvolgeva lo spettatore razionalmente ed emotivamente. Molte sono le interpretazioni possibili.

Lo spettatore diventa consapevole di se stesso e del proprio movimento attraverso la piazza. A ogni suo spostamento, la scultura cambia.

Lo spazio diventa il risultato di diverse percezioni del luogo, lo spettatore diventa il soggetto. L'identità di ciascun individuo è strettamente connessa all'esperienza che fa di spazio e luogo.

Per raggiungere questo scopo, era necessario ancorare l'*Arc* nella struttura di cemento e acciaio della piazza. Doveva essere costruito dentro la piazza. Ho realizzato il *Tilted Arc* per Federal Plaza non solo perché la permanenza è un dato intrinseco alle mie opere site-specific, ma anche perché la GSA mi aveva chiesto di costruire un'opera permanente. Studiando a fondo Federal Plaza, mi sono accorto che per metà era occupata da una fontana non più in funzione, e ho cercato di non interferire con quello spazio.

È falso ed erroneo affermare, come ha fatto Mr Diamond, che "la piazza è inutilizzabile da parte dei cittadini e dei dipendenti federali." Inoltre, l'esperienza artistica porta in sé una funzione sociale. Mi sembra bizzarro che individui tanto preoccupati dalla "funzione" non siano riusciti a mettere dell'acqua in una fontana.

La preparazione del progetto ha ri-

chiesto due anni e mezzo. Mi è stato detto che avrei dovuto superare il vaglio di una commissione a New York e quello di una giuria a Washington. Ho obiettato: "E se il progetto non venisse approvato? Chi mi dice che passerò la selezione finale?" Donald Thalacker, il direttore dell'Art-in-Architecture Program, mi ha risposto: "Non ti preoccupare, Richard. L'occasione di realizzare un'opera permanente per il Federal Building si presenta una volta nella vita. Abbiamo un'opera permanente di Oldenburg, una di Segal, una di Stella e una di Calder: questa è la tua opportunità di costruire un'opera permanente per un luogo federale in America." Io ho accettato. Non ho ricavato un centesimo da questo progetto. Il compenso era la permanenza.

Quando il governo mi ha invitato a proporre una scultura per la piazza, mi ha chiesto un'opera "site-specific." Una scultura di questo tipo viene concepita e realizzata esclusivamente in base alle particolari caratteristiche di un luogo specifico. Rimuovere il *Tilted Arc* significa distruggerlo.

Il programma e i criteri:

Qualcuno ha suggerito che non è stato il "pubblico" a decidere di installare l'opera. In effetti, la scelta dell'artista, l'approvazione della scultura e la decisione di installarla in modo permanente nella piazza sono state effettuate da un ente pubblico, la GSA. Questa decisione è stata presa seguendo standard nazionali e criteri attentamente formulati, e una giuria ha assicurato l'imparzialità e la selezione di arte dal valore durevole. La scelta della scultura è stata quindi effettuata dal, e per conto del, pubblico.

La procedura:

Per capire a fondo la questione, è necessario un riassunto della procedura di selezione che ha condotto all'installazione della mia scultura, *Tilted Arc*. Su richiesta della GSA, il National Endowment for the Arts ha istituito una commissione di esperti, che ha scelto diversi artisti. Dopo un'accurata selezione, il direttore della GSA mi ha invitato a fare una proposta. Mi è stato assicurato che la mia proposta sareb-

be stata valutata in base a criteri oggettivi e non reversibili, e ho accettato di partecipare.

Nel 1981, la GSA ha installato la scultura in modo permanente. Lo scopo dell'udienza di oggi è quello di valutare le reazioni alla scultura e, soprattutto, il suo impatto sulla piazza.

Bisogna stabilire se una decisione nazionale, formulata attraverso criteri che garantiscono imparzialità ed eccellenza, possa essere rovesciata per annullare l'impegno e il contratto del governo.

La citazione presidenziale:

Il *Tilted Arc* è stato selezionato e installato nell'ambito del programma Art-in-Architecture della GSA. Il 30 gennaio 1985, il suddetto programma è stato uno dei pochi candidati a ricevere uno dei primi premi presidenziali per l'eccellenza nel campo del design. Presentando il premio, il presidente Reagan ha osservato: "Il Governo Federale è il maggior committente e consumatore dei servizi di design; ciò che facciamo realizzare per un uso federale riguarda ogni singolo cittadino. Dobbiamo assicurarci che questi investimenti siano produttivi, ben programmati e che riflettano lo standard di eccellenza che noi tutti ci aspettiamo dal nostro governo." In un'epoca di consapevolezza produttiva, il governo avrebbe speso 50.000 dollari per distruggere la mia opera.

Il significato di questa udienza:

Il programma sarebbe privo di significato se non promulgasse e simboleggiasse la libertà d'espressione creativa. Ciò significa che, una volta scelto l'artista in base a criteri oggettivi, la sua opera non dovrà essere censurata, ma rispettata e tollerata, anche qualora venisse giudicata ripugnante, provocatoria o minacciosa. Affinché ciò si realizzi nei casi in cui l'arte è sovvenzionata o finanziata dal governo, è fondamentale fornire delle garanzie che assicurino l'indipendenza di qualsiasi commissione o giuria incaricata di scegliere artisti od opere. Questo richiede che tale commissione o giuria sia competente e imparziale e, inoltre,

che le selezioni siano guidate da regole e norme preesistenti. Questi sono gli elementi fondamentali di tale processo, necessari soprattutto quando il governo si occupa di libera espressione. Per evitare le ingerenze di governo, istituzioni o mecenati, e per permettere agli artisti di lavorare liberamente, questi dovrebbero essere selezionati in modo oggettivo e imparziale; e la loro espressione artistica dovrebbe essere tutelata dalla censura, dalla repressione e dalla distruzione.

Douglas Crimp

Mi chiamo Douglas Crimp. Ho seguito lo sviluppo della scultura contemporanea abbastanza da sapere che anche un muro può essere una scultura. Sono un critico d'arte e lavoro come editor della rivista culturale *October*, ma oggi parlo non in veste di professionista ma come membro del pubblico, più precisamente come membro della comunità che vive e lavora nei pressi del *Tilted Arc*.

È chiaro tuttavia che la mia esperienza diverge da quella di tante altre persone che vivono e lavorano nei pressi del *Tilted Arc*, e non posso liquidare facilmente questa divergenza di opinione, né posso facilmente cambiarla. Quello che invece *posso* fare è parlare del modo in cui questa divergenza di opinione è, a mio avviso, utilizzata. Ritengo che questa udienza sia una manipolazione premeditata del pubblico del *Tilted Arc* in cui siamo chiamati a schierarci come nemici: da una parte coloro che lo apprezzano, e dall'altra coloro che lo disprezzano e vorrebbero distruggerlo. Lo scopo di questa udienza non è cercare di costruire un terreno d'incontro per quanto riguarda l'arte nel settore pubblico. Benché il *Tilted Arc* sia stato commissionato da un programma dedito all'inserimento dell'arte nei luoghi pubblici, quello stesso programma sembra del tutto indifferente alla costruzione di una pubblica comprensione dell'arte che ha commissionato. Quest'udienza non riguarda la funzione sociale che l'arte potrebbe svolgere nelle nostre vite; si tratta invece di un'udienza richiesta da un funzionario governativo che sembra credere che l'arte e la funzione sociale

siano concetti antitetici, che l'arte non abbia nessuna funzione sociale. Mi sento manipolato perché sono costretto a difendere l'arte a scapito di una qualche funzione sociale. Mi viene chiesto di schierarmi dalla parte della scultura, in opposizione a coloro che sono a favore dei concerti, o magari dei tavolini da pic-nic. Ma tutte queste cose – e se ne potrebbero citare molte altre – svolgono una funzione sociale. Il fatto che il pubblico sia chiamato a dibattere la questione in oggetto su ciò che resta dell'esperienza sociale, in una parodia di un processo democratico, ci dà la misura della natura meschina della nostra vita pubblica. Ci hanno divisi affinché non ci accorgessimo del vero problema: ovvero che la nostra esperienza sociale è drasticamente e deliberatamente limitata dai funzionari pubblici.

Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen

Sono Claes Oldenburg, uno scultore, e lei è la mia compagna, Coosje van Bruggen, storica dell'arte e scrittrice, che ha lavorato con me a progetti su larga scala fin dai tempi della *Batcolumn* di Chicago, realizzata nel 1977 su commissione della GSA. Riteniamo che questa udienza e ciò che la circonda violino il contratto tra Richard Serra e il governo. Attraverso l'organizzazione di un gruppo in stile *vigilantes* privo di status legale, infatti, è in atto il tentativo di rovesciare una decisione presa tre anni fa da una commissione di specialisti; decisione che è stata minuziosamente vagliata prima di essere approvata, seguendo alla lettera le norme del diritto pubblico. Noi tutti sappiamo che, siccome l'opera in questione è di tipo contestuale, un trasferimento è impossibile, e che rimuoverla equivale a distruggerla. Se si permette a questa rivoluzione provinciale di influenzare i procedimenti del programma Art-in-Architecture della GSA, il programma perderà ogni significato. Gli artisti perderanno la fiducia nel governo ed eviteranno il suddetto programma. È superfluo aggiungere che i contratti non sono l'unico legante di questi accordi: un artista fa grande affidamento sulla tacita buona fede e sulla cooperazione dei funzionari di governo.

Noi riteniamo che, per quanto riguarda il simbolismo, il *Tilted Arc* abbia maggiore integrità delle opere allegoriche, dei personaggi accademici, dei vecchi cannoni o delle palle di cannone che un tempo decoravano molti tribunali. Il *Tilted Arc* è *troppo* onesto: questo è il vero problema.

Rosalind Krauss

Sono Rosalind Krauss, critica d'arte e professoressa di storia dell'arte presso la City University of New York. Se ho capito bene, questa udienza è stata fissata per discutere dei diversi utilizzi – credo che si sia parlato di “utilizzi alternativi” – cui si potrebbe destinare Federal Plaza. Ciò suggerisce che l'utilizzo attuale cui è destinato sia di fatto un non-utilizzo, ma, comunque sia, vorrei contestare questa idea. Quando si parla di utilizzi alternativi, ritengo sia importante considerare quello in atto; la presenza del *Tilted Arc* di Richard Serra conferisce a gran parte della piazza un utilizzo che definiamo estetico.

L'utilizzo estetico si offre quotidianamente a chiunque entri o esca dai palazzi di questo complesso. Detto ciò, credo sia importante capire le specificità di questo utilizzo in relazione al modo in cui si manifesta nell'opera in questione. Il che significa che dovremmo cercare di cogliere qualcosa del significato del *Tilted Arc* in quanto opera d'arte, in quanto straordinario esempio di scultura moderna.

Cominciamo premettendo che la scultura ha sempre scelto come soggetto la rappresentazione del corpo umano. Corpi seduti, a cavallo, che sventolano bandiere, che distribuiscono benedizioni – compito della scultura è stato proprio quello di produrre questi corpi. Nell'arte modernista del nostro secolo, questi corpi hanno assunto forme sempre più astratte e geometriche; era una semplificazione, che però portava avanti l'idea che i corpi occupano lo spazio che ci circonda e che noi li esperiamo dall'esterno, osservandoli per dominarli, per prenderne le misure, per studiarne il culo e la forma. In opposizione a questa tendenza, tra gli anni '60 e '70 in America si è sviluppata una corrente scultorea detta

minimalismo, di cui Richard Serra è una figura di spicco, che prendeva le mosse da premesse diverse. Il corpo continua a essere rappresentato dalla scultura, ma non viene più considerato da una prospettiva esterna, ma bensì vissuto dall'interno. Per realizzare il loro intento estetico, questi scultori hanno capito che il corpo vissuto comporta necessariamente un livello di rappresentazione astratta.

Il *Tilted Arc* trasforma lo sguardo del suo osservatore in una sorta di proiettile, la cui traiettoria unisce le due estremità di Federal Plaza, anticipando il percorso dell'osservatore stesso. In questa distesa visiva e insieme fisica, l'opera descrive il rapporto del corpo con il movimento in avanti. Come la vista, la sua distesa esiste al contempo qui e là: qui è dove mi trovo, là dove già immagino di trovarmi. Nella bellezza di questo atto, il *Tilted Arc* si dimostra una grande opera d'arte.

(immagine p. 65)

Clara Weyergraf-Serra

Sono Clara Weyergraf-Serra. Sono sposata con Richard Serra e, in qualità di sua moglie, ho assistito al suo coinvolgimento con la General Services Administration dal 1979 a oggi. Non è stata un'esperienza emozionante. Sono stanca di dovermi preoccupare di questo o quel burocrate governativo: prima mi chiedevo se avrebbero accettato la proposta di Richard per Federal Plaza, ora invece mi domando se distruggeranno la scultura; prima pensavo a commissioni e giurie, ora a prevenuti amministratori regionali. Sono sempre stata contraria al fatto che gli artisti accettassero incarichi da parte del governo. Ero *io* ad avere delle riserve su Federal Plaza, non Richard. Lui considerava un onore che la GSA gli avesse offerto uno spazio a New York. Ho sempre pensato che l'arte venisse usata come un simbolo per pubblicizzare il liberalismo – un simbolo che sarebbe stato spazzato via non appena il liberalismo fosse passato di moda. Un simbolo che viene fatto a pezzi proprio in questo istante. Quando il *Tilted Arc* è stato finalmente installato nel 1981, mi sono tranquil-

lizzata. Anche quando il giudice Re ha cominciato a soffrire di oppressione psicologica e ha incolpato la scultura e, anziché andare da uno psichiatra, ha portato il caso a Washington, credevo di poter ignorare i suoi problemi psicologici. Nelle ultime quattro settimane, i miei dubbi sono tornati a farsi sentire, sempre più insistenti. Nonostante la mia personale sfiducia nel governo – che può essere ampiamente spiegata dal fatto che sono tedesca e devo affrontare il passato fascista del mio Paese –, non riesco a credere alle manipolazioni e ai malvagi trucchetti perpetrati dai funzionari del governo per demolire un'opera d'arte.

Già il solo fatto di mettere in scena questo processo-farsa dimostra l'assenza della legge. Procedimenti degni dell'Inquisizione vengono spacciati per democrazia. Perché la “democrazia diretta” viene utilizzata solo per sbarazzarsi dell'arte? Tra i dipendenti del Federal Bulding sta circolando una petizione che richiede di esprimersi sul valore artistico del *Tilted Arc*. Vogliamo davvero permettere che siano i “sani istinti” della gente a decidere cos'è arte o cosa non lo è? Credevo che la pratica di bruciare i libri facesse parte della storia tedesca, ma sento odore di libri bruciati proprio qui, adesso. Ironia della sorte, molti degli autori dei libri bruciati sono immigrati in questo Paese. Richard e io stiamo seriamente valutando l'ipotesi di abbandonare l'America nel caso in cui il *Tilted Arc* venisse distrutto. È questo che vuole il governo? Invertire questo tipo di migrazione culturale per trasformare l'America in un'enorme Disneyland?

Benjamin Buchloh

Mi chiamo Benjamin Buchloh. Sono un insegnante di storia dell'arte presso la State University of New York. In qualità di storico e critico dell'arte, non mi arrogo la presunzione di parlare in termini legali, anche se mi sembra ovvio che ci troviamo di fronte a un evidente tentativo di infrangere le norme di un contratto.

In qualità di storico dell'arte, non mi compete giudicare i gusti di queste persone, e credo che tutti abbiano il

diritto di odiare l'arte contemporanea, soprattutto un'arte come quella di Richard Serra, che affronta quella forma di alienazione che porta la gente a odiare l'arte in primo luogo. Sebbene il giudizio e l'azione politica ci mettano di fronte a una serie di quesiti profondamente diversi.

Nella storia del Ventesimo secolo è accaduto una sola volta che i campi di arte e cultura venissero sottratti alla competenza dei loro creatori e al giudizio professionale dei loro sostenitori accademici e amministrativi, per essere ceduti alla spontanea “pratica del pregiudizio collettivo.” È successo quando i demagoghi fascisti del partito nazista tedesco hanno incoraggiato i populistici a distruggere quella cultura di cui erano stati privati dal governo della borghesia capitalista. A quell'epoca, le acquisizioni e le collezioni pubbliche dei direttori progressisti dei musei e degli storici dell'arte venivano denunciate come frode ai danni del pubblico, e poi vendute, entrando a far parte di collezioni internazionali come quella del Museo d'arte moderna di New York.

Tra le opere che ciarlatani e *vigilantes* requisirono per conto del cosiddetto pubblico figuravano anche quelle di Picasso, Brancusi, Schwitters, Tatlin e Lissitzky. Sotto molti aspetti, questi sono stati i predecessori di Richard Serra. La maggior parte degli storici e dei critici dell'arte di tutto il mondo è ormai concorde nel collocarlo tra gli scultori di più complessa definizione, e riconosce che la sua opera lo rende semplicemente il più importante scultore del dopoguerra. Ebbene sì: nella storia americana, la sua opera conta di più di quella di David Smith.

La patologia del pregiudizio sembra essere una costante della storia. Quello che i fascisti tedeschi consideravano perverso, deviato, arrogante, folle, all'origine delle malattie veneree, così come la minaccia dell'avanguardia artistica nei confronti della tradizione culturale ariana – tanto pura quanto inesistente –, tutto ciò riemerge ora sotto forma della minaccia di crimine e terrorismo che si annida dietro il muro arrugginito di Serra, come la spazzatura e i ratti che esso attira.

Se la patologia del pregiudizio si dovesse trasformare in norma, allora dovrete epurare il contenuto del Museo d'arte moderna. Il suo contenuto, proprio come l'opera di Serra, potrebbe infatti attrarre senza sforzo lo sdegno e la condanna di una mobilitazione di massa spinta dal pregiudizio che non si è permessa, o a cui le istituzioni non hanno permesso, di imparare a essere competente.

Emile de Antonio

Mi chiamo Emile de Antonio. Per presentarmi, dirò che sono stato l'unico regista sulla lista dei nemici di Mr Nixon. Posso chiederle, Mr Diamond, se lei è una persona nominata dal presidente Reagan? Posso chiederglielo?

Diamond: La prego di attenersi alla sua testimonianza.

de Antonio: Può rispondere alla domanda?

Diamond: Non sono ammesse domande. La commissione non risponde a nessuna domanda.

de Antonio: Vi ritenete al di sopra delle domande?

Diamond: La prego di attenersi alla sua testimonianza.

de Antonio: Dio ha parlato.

Il *Tilted Arc* e la GSA: la fiducia è il legame che unisce il popolo e un governo. Il nostro governo attuale, nella presente udienza, è affidabile quanto l'Unione Sovietica, né più, né meno. La libertà non è un pacchetto pubblicitario di Madison Avenue, mentre i presidenti possono esserlo. La libertà esiste o meno solo quando è messa alla prova. A metterla alla prova, ora, sono Mr Diamond e la GSA.

Mr Reagan ha citato, con grande diletto e vantaggio personale, il presidente Roosevelt, che ha contribuito a portare l'arte pubblica in America. La distruzione del *Tilted Arc* proposta da Mr Diamond è molto lontana da Franklin Delano Roosevelt.

La nuova arte, e in particolare la nuova arte valida, vive ai margini dell'esperienza e del sentire umani. È una sfida agli antichi modi di vedere e di vivere. È per questo che Stalin ha distrutto la grande arte sovietica, ed è per questo che la classe media francese si faceva beffe di Cézanne; è per questo che

Hitler ha distrutto l'arte decadentista, ed è per questo che i bruti della GSA propongono di spostare il *Tilted Arc*. C'è anche un'altra questione, che non ha nulla a vedere con l'arte: il contratto stipulato tra Richard Serra e la GSA. I burocrati della GSA propongono di demolire la legge, la parola e l'intenzione, così come la scultura. Tutto questo è perfettamente in linea con le azioni di questa amministrazione, dal Nicaragua allo spazio.

Annette Michelson

Mi chiamo Annette Michelson, e mi sono trovata in una posizione che mi ha permesso di seguire l'intera progettazione dell'opera di Serra, poiché lavoro come critico d'arte da circa venticinque anni.

Ho seguito l'intera progettazione dell'opera di Serra dalle sue prime mostre in questa città, alla fine degli anni '60.

Serra è uno dei principali rappresentanti della sua generazione, una generazione che negli anni '60 si è dedicata alla produzione di opere su larga scala, rivolte al pubblico e volte a sfidare il pubblico. Il background di Serra è eccezionale in quanto è un prodotto della classe operaia, e vorrei presentare come più che interessante un intervento dello stesso Serra pubblicato sul decimo numero di *October*, nell'autunno del '79:

“Da ragazzo lavoravo nei centri siderurgici. L'ho fatto a 17, 18, 19 e 24, 25 anni. E la mia opera ha forse qualcosa a che fare, a un livello estremamente personale, col fatto che mio padre è stato un operaio per tutta la vita. Ho cominciato a riflettere sul rapporto che aveva col suo lavoro, per capire che cosa avesse significato, per capire come sia la vita di un operaio. Se volete sapere perché a un certo punto ho deciso di studiare il modo in cui gli sforzi della classe operaia influivano sulla mia opera, be'... Quando andate da un fornitore di acciaio americano, non risalite alle origini del prodotto, fino al punto esatto da cui quell'acciaio è stato estratto. Accettate semplicemente il fatto che la manodopera vi abbia fornito una materia prima che voi, in quanto scultori, potete rimodellare e

offrire a un'altra classe, per un altro tipo di consumo. Io ero interessato a seguire il prodotto dal principio, attraverso la creazione, l'estrazione e la formazione del materiale, l'acciaio, e a osservare la relazione tra gli operai e questo processo. È davvero difficile definire la fonte di questo bisogno. Non pensavo di farne una questione politica. Mi sembrava solo che tutti i lussi e i beni di cui disponiamo fossero prodotti dagli operai.”

Nel breve tempo a mia disposizione, vorrei sottolineare che Serra è genuinamente interessato sia alla concezione della sua opera in quanto legata a quella degli operai di questo Paese – poiché l'una emerge dall'altra –, sia a offrire alle persone che vivono e lavorano nei pressi della sua opera un confronto con un tipo di arte stimolante, la cui eco rappresenti una sfida e non necessariamente la conferma di ciò in cui credono. Serra vuole che all'operaio e al funzionario venga presentata lo stesso tipo di sfida che i mecenati dell'arte della classe media e dell'alta società hanno giudicato tanto interessante.

Frank Stella

Buon pomeriggio, vi ringrazio per avermi concesso la parola. Nella questione oggi dibattuta, il governo e l'artista Richard Serra hanno agito in buona fede e adempiuto in modo esemplare alle loro responsabilità. Le obiezioni ai loro sforzi sono prive di valore convincente. Le obiezioni sono singolari, bizzarre e idiosincratice.

Distruggere un'opera d'arte e, al contempo, richiedere un'ingente spesa pubblica per spostarla, significherebbe turbare inutilmente lo status quo. Inoltre, la creazione di un precedente avrebbe di certo conseguenze dispendiose e inutili. Non c'è ragione di incoraggiare le molestie contro un'unione di governo e artisti che lavora per un bene pubblico.

Questo diverbio non dovrebbe distruggere una collaborazione riuscita tra le agenzie governative e i suoi cittadini artisti. Infine, nessun diverbio pubblico dovrebbe costringere alla distruzione gratuita di uno sforzo benevolo e civilizzante.

William Rubin

Mi chiamo William Rubin e sono il direttore della Sezione di pittura e scultura del Museo d'arte moderna.

Le osservazioni che seguiranno sono da considerarsi strettamente personali.

Il *Tilted Arc* di Richard Serra è un'opera potente, di grande valore artistico. Come molte creazioni dell'arte moderna, il *Tilted Arc* è un'opera anche provocatoria che ci obbliga a interrogarci sui valori generalmente accettati, sulla natura dell'arte e sul rapporto che l'arte intrattiene col pubblico. L'opera è stata vagliata con cura da professionisti dell'arte e da altre figure deputate a prendere questo tipo di decisioni. Se ho capito bene, diverse persone che lavorano nei pressi della Federal Plaza si stanno battendo per la sua rimozione, il che equivale, trattandosi di un'opera site-specific, alla sua effettiva distruzione. Le loro obiezioni implicano un giudizio negativo in merito al ruolo artistico della scultura, e forti lamenti nei confronti di un'opera che impedisce la libera circolazione all'interno della piazza. Quest'ultima osservazione, tuttavia, sarebbe ugualmente valida nel caso di fontane, giardini e altre forme di spazi architettonici studiati per abbellire ciò che li circonda.

Più o meno un secolo fa gli artisti impressionisti e post-impressionisti Manet, Gauguin e Cézanne – artisti le cui opere sono oggi universalmente considerate di indubbio valore – venivano derisi dal pubblico e dalla stampa specializzata. La Torre Eiffel, a quell'epoca in fase di progettazione e costruzione, sarebbe stata accolta con la medesima derisione. I massimi architetti del tempo, così come scrittori e filosofi, per non parlare della gente comune, la condannarono a oscenità visiva.

Racconto questa storia perché porta in sé una verità che mi sembra estremamente rilevante in questa situazione: ovvero che il linguaggio artistico di un'opera d'arte realmente provocatoria richiede un certo periodo di tempo prima di poter essere compreso da un pubblico più ampio.

Con questo non voglio dire che il proprietario di un'opera d'arte, sia essa un monumento, una scultura o un dipinto, non possa mai, in nessuna circostanza, prendere in considerazione la rimozione-distruzione di cui stiamo discutendo oggi; voglio dire che si tratta di una decisione importante, che non dovrebbe essere presa prima che sia trascorso l'arco di tempo necessario affinché il linguaggio artistico dell'opera diventi familiare, in modo che questo pubblico più ampio possa farsi quantomeno un'opinione consapevole.

La mia proposta è quindi che la deliberazione sia rimandata per un periodo di almeno dieci anni. Sono sicuro che, tra un decennio, molti dei detrattori del *Tilted Arc* la penseranno in modo radicalmente diverso.

In ogni caso, la possibilità di distruggere questa scultura sarebbe affrontata con uno spirito più pacato, più filosofico e di certo più informato ed equo.

Roberta Smith

Mi chiamo Roberta Smith e sono un critico d'arte. Ho scritto per *Art in America*, *Artforum* e *Village Voice*. Oggi sono qui in veste di cittadina di New York City, di membro del mondo dell'arte e di residente di Manhattan che vive e lavora a cinque minuti di distanza dal *Tilted Arc* di Richard Serra. Il *Tilted Arc* è un'opera d'arte che intendo difendere in termini di orgoglio civico, di qualità estetica e illuminazione locale. New York è una città in cui molti palazzi belli, se non splendidi, sono stati abbattuti per fare posto a palazzi orrendi.

Si tratta di una creazione provocatoria e aggressiva in una città provocatoria e aggressiva, posizionata in una zona della città in cui gli scontri in tribunale sono all'ordine del giorno. Serra voleva un'opera che non si potesse ignorare, da osservare e su cui riflettere ogni volta che ci si passava accanto. Non è un'opera di intrattenimento né una fuga dalla realtà, ma chiede allo spettatore di esaminare la sua realtà, la sua dimensione, il suo materiale, il suo andamento inclinato, e ciò che la circonda; e, come ha detto Serra stesso,

si presta a moltissime interpretazioni.

Non è un'opera semplice. È sconvolgente, ma ci vogliono anni di studi prima di poter leggere i classici della letteratura, e molti di essi sono altrettanto sconvolgenti. Vi chiedo, signori – e vorrei sottolineare che questa commissione è composta da soli uomini, che nessuna donna è rappresentata – di guardare, riflettere e lavorare di nuovo, e di pensare non solo alla difficoltà di quest'opera, ma anche alla difficoltà della cultura di questo Paese.

SEZIONE 6 RUINS OF EXHIBITIONS

UNA PRESENTAZIONE QUASISCIENTIFICA DI IMPORTANTI MOSTRE DEL PASSATO, ATTRAVERSO FONTI PRIMARIE COME TESTI ORIGINALI, IMMAGINI, RITAGLI DI GIORNALE, SCANSIONI E TRASCRIZIONI

*X QUADRIENNALE NAZIONALE D'ARTE
LA RICERCA ESTETICA DAL 1960 AL
1970*

22 Maggio – 30 Giugno 1973

Comitato di attuazione:
Filiberto Menna (coordinatore), Alberto Boatto, Costantino Dardi, Giuseppe Gatt, Fabio Mauri, Italo Mussa.

Contenuti:
1 Comunicato stampa Quadriennale
1 Comunicato stampa Ansa
13 Foto documentative
3 articoli dalla rassegna stampa

Note:
La X Quadriennale Nazionale d'Arte presenta diverse novità rispetto alle precedenti edizioni. Viene abolito il meccanismo di accettazione delle opere: alla mostra partecipano solo gli artisti invitati. Viene soppresso l'ufficio vendite. Si decide di dare più spazio agli apparati didattici. Il clima del '68 porta all'eliminazione anche dei premi. Nonostante i tentativi di modernizzazione della rassegna, serpeggia nel mondo dell'arte un atteggiamento critico nei suoi confronti. Si concretizzano

alcune iniziative espositive contrapposte, come la mostra “Prospettive 5” e una annunciata “anti-quadriennale.” Ma la variante più evidente riguarda l’articolazione della mostra. Non più un unico appuntamento, ma un programma di cinque mostre dal 1972 al 1977. La terza mostra “La ricerca estetica dal 1960 al 1970” a giudizio della critica riesce effettivamente a captare i fermenti del decennio appena trascorso: neodada, pop art, arte programmata, environment, happening, arte povera, comportamentismo. Il progetto di allestimento è di Costantino Dardi, con la collaborazione di Giancarlo Leoncilli e Ariella Zattera.

COMUNICATO STAMPA QUADRIENNALE:

ROMA – MARTEDI 22 alle ore 21.30 si inaugura nel Palazzo delle Esposizioni, in via Nazionale, la III.a Sezione della X.a Quadriennale d’Arte dedicata alla “Ricerca Estetica dal 1960 al 1970.” La mostra rimarrà aperta quarantacinque giorni.

In questa terza sessione espongono: Valerio ADAMI, Giovanni ANCESCHI, Vincenzo AGNETTI, Carlo ALFANO, Getulio ALVIANI, Franco ANGELI, Giovanni ANSELMO, Rodolfo ARICO’, Enrico BAJ, Nanni BALESTRINI, Gianfranco BARUCHELLO, Vasco BENDINI, Alberto BIASI, Alighiero BOETTI, Davide BORIANI, Pier Paolo CALZOLARI, Enrico CASTELLANI, Mario CEROLI, Giuseppe CHIARI, Ennio CHIGGIO, Claudio CINTOLI, Gianni COLOMBO, Toni COSTA, Gino DE DOMINICIS, Lucio DEL PEZZO, Gabriele DE VECCHI, Bruno DI BELLO, Luciano FABRO, Tano FESTA, Giosetta FIORONI, Nato FRASCA, Domenico GNOLI, Alberto GRIFI, Laura GRISI, Jannis KOUNELLIS, Edoardo LANDI, Ketty LA ROCCA, Francesco LO SAVIO, Renato MAMBOR, Piero MANZONI, Enzo MARI, Manfredo MASSIRONI, Eliseo MATTIACCI, Fabio MAURI, Mario MERZ, Marisa MERZ, Maurizio MOCHETTI, Aldo MONDINO, Giulio PAOLINI, Pino PASCALI, Luca PATELLA, Giuseppe PENONE, Gianni PIACENTINO, Vettor PISANI, Michelangelo PISTOLETTO, Concetto POZZATI, Emilio PRINI, Bepi ROMAGNONI, Mimmo ROTELLA, Salvatore

SCARPITTA, Paolo SCHEGGI, Mario SCHIFANO, Cesare TACCHI, Giuseppe UNCINI, Grazia VARISCO, Nanda VIGO, Gilberto ZORIO.

Le opere esposte sono circa 400; dieci sono gli “ambienti” degli artisti, trenta le “azioni.”

La sera del 22, Chiari, Kounellis, De Dominicis, Mattiacci, Pisani, eseguiranno le loro “performances.”

Per meglio informare i visitatori della Quadriennale, e soprattutto per offrire al pubblico una sintesi audiovisiva della mostra, Guido Cosulich e F.C. Crispolti cureranno un VIDEOGIORNALE interno, che verrà trasmesso ogni giorno.

COMUNICATO STAMPA ANSA: ROMA, 21 MAGGIO

Per sommi capi, la rassegna è articolata in sei sezioni principali corrispondenti ad altrettanti periodi: il gruppo di artisti che si imposero all’attenzione della critica nel 1960, a distanza di tempo, riaffermano il valore della verifica relativa agli strumenti linguistici. Del gruppo fanno parte, tra gli altri, Piero Manzoni che su tela bianca riconduce la pittura al suo elemento principale e Mario Schifano. La presenza, invece, di Gianni Colombo, Gabriele De Vecchi, Davide Boriani, rappresentanti del Gruppo T (equivalente, in un certo senso, del Gruppo 63 in letteratura), è giustificata dall’attenzione rivolta all’analisi della percezione (arte ottica, arte cinetica). Nella sezione, comprendente gli anni tra il 1962 e il 1964, affiora la scoperta della scena urbana equivalente alla Pop Art americana; scoperta che ha in Gianni Kounellis un valido esponente, seguito da Mimmo Rotella, noto per i suoi “decollages” e da Michelangelo Pistoletto. Tra il 1964 e il 1966 operano, così come viene ricordato, quegli artisti che ricostruiscono l’oggetto in maniera fantastica. Uno di essi è il pugliese Pino Pascali, morto prematuramente in un incidente automobilistico nel settembre del 1968.

Il tentativo di coinvolgere il pubblico nell’opera d’arte – parallelo a quello fatto nel campo teatrale – è la prerogativa del 1967, anno in cui si cerca di “erigere strutture ambientali nell’interno di un altro ambiente” (basti pensare

allo “spazio elastico” di Gianni Colombo e alla “Cassa Sistina” di Mario Ceroli, che non mancheranno di richiamare la curiosità del pubblico). La crisi globale, non soltanto artistica, dalla quale viene coinvolta l’Europa nel 1968 suggerisce all’artista, che fino a quel momento aveva operato nell’ambito della città, modelli di vita alternativa: testimonianza di questa esistenza sono le opere di Kounellis in lana e carbone, comunque create con gli elementi primari della natura come l’acqua e il fuoco.

La mostra si conclude, dedicando l’ultimo settore alla traduzione dell’impegno dell’ “operatore artistico,” che sconfinava nell’ideologia. Fedeli a questo impegno, nonché espositori della terza sezione della Quadriennale, sono Nanni Balestrini, Gianfranco Baruchello, Fabio Mauri.

La presenza degli autori nei vari settori della mostra ha lo scopo di rendere “più vero” un discorso con il pubblico, per indurlo, oltretutto a rilevare talune affinità sostanziali che legano i vari momenti di questo decennio sul piano della creazione artistica.

Quanto al criterio dell’allestimento esso si identifica col desiderio di “tradurre in una specie di tipologia spaziale strutture che interpretino principi critici.” La più importante indicazione linguistica, secondo Menna, è rappresentata dalla gigantografia sistemata all’esterno del palazzo, riprodotte la facciata di questo allo scopo di mettere l’accento sul cammino percorso sotto il profilo del gusto e della sensibilità. Nell’interno della galleria è stato creato uno “spazio pubblico” nel quale i visitatori potranno sedere e discutere tra di loro. Per la sera dell’inaugurazione sono previsti un servizio di videoteca e una serie di “performances” da parte di alcuni espositori.

(immagini pp. 74-83)

SEZIONE 7 ARTIST PROJECT

UN PROGETTO DI OLIVER LARIC PER LE PAGINE DI NERO N.31

UNTITLED (pp. 86-91)

SEZIONE 8 WORDS FOR IMAGES

PER ESPLORARE ALCUNE DELLE POSSIBILI RELAZIONI TRA PAROLE ED IMMAGINI, UNO SCRITTORE È MESSO DI FRONTE A DELLE FOTO DI CUI IGNORA L’ORIGINE. L’UNICA RICHIESTA È CHE IL TESTO SIA IN QUALCHE MODO LEGATO AD ESSE

COMMENTI

Testo di Francesco Pacifico

Immagini di Jerzy Lewczyński

(immagini pp. 95, 97, 98, 99, 101)

Un giorno della fine degli anni Novanta un amico studente del conservatorio ascoltando non so chi, Dvorak, forse, non so, disse a un altro amico, studente di filosofia: “Senti? Qui sta facendo la parodia del barocco.” Io e lo studente di filosofia capivamo quando Damon Albarn faceva la parodia di Bowie (“He thought of cars,” “Strange news from another star”), ma delle ironie e dei travestimenti della classica non sapevamo nulla. Il che spinse il mio amico, durante la tesi di dottorato, a pormi il seguente problema: “Sai quando i filosofi usano Wagner per spiegare i problemi estetici? Secondo te posso usare gli Specials?”

Questo è il disagio culturale, e ha molte incarnazioni, e io ne ho vissute molte. Come trovo insopportabile che non si noti universalmente quanto è raffazzonato lo stile e il mondo e ogni paragrafo di *Trilogia della città di K.* (ho le prove, devo solo metterle per iscritto), invertendo i ruoli trovo insopportabile andare a una mostra di fotografia e non capire se devo abbandonarmi al sentimento e dichiarare a me stesso di essere coinvolto da ciò che vedo, o se devo invece direttamente chiedere all’amico critico di fotografia se ha senso investire i miei sentimenti nell’operazione.

Si diventa frigidità. Si perde la capacità di amare.

L’ultima volta che mi sono esaltato a una mostra di fotografia è stato per delle Porsche parcheggiate fuori dalle case bianche di Belgravia, fotografate la notte, le scocche tanto luminose, per

l’esposizione, che si vedevano granelli di polvere e graffietti (così ricordo, per lo meno). Mi sono abbandonato alle Porsche e ai solitari marciapiedi di Belgravia perché mi ricordavano quando alle elementari disegnavo profili di automobili, e l’ho potuto fare perché l’amico critico mi autorizzava a farlo, mi spiegava cosa c’era di non ovvio, di non paraculo, nelle foto che stavo guardando. Aggrappato all’amico esperto, mi permettevo di essere sentimentale. (Un momento davvero difficile fu la mostra romana di Crewdson: quelle macchine abbandonate, quei toni viola, blu, bordeaux, quel gelo, quelle scene penose in tinello, quegli incroci desolati – mi lasciai andare, ma aspettavo da un momento all’altro che una persona più accorta venisse a picchiarmi per il mio amore dell’ovvio).

Ora l’amico esperto è in Australia e io ho di fronte del filo spinato, un lampione arrugginito, delle ciminie; un pollo spennato appeso a testa in giù, una vecchia col foulard; dei fiori-insetti appoggiati al bordo di un bicchiere d’acqua, una bottiglia; delle mani o dei guanti; la schiena di un pigiama a righe da ospedale, da ospedale dell’est, da ospedale di metà novecento, da ospedale pericoloso, e i riquadri della finestra riflessi sulla stoffa.

La mia prima reazione è frigida: c’è troppo sentimento per regalargli anche il mio: pigiama e letti di ospedale; bottiglia di vetro, scura, con dietro un telo; il pollo e la vecchia, e di nuovo un riferimento all’orrore: il caratteristico filo spinato. La sensazione è di poter parlare solo in presenza del mio avvocato, di non voler prendere posizione.

La seconda reazione me la procura la luce sopra i quattro guanti. I guanti in sé non li commento: non mi aprono a niente, riesco solo a pensare che la punta di ogni dito è un seno, e qualunque sforzo di dare valore simbolico alla loro posa tonta e al tempo stesso blasé mi farebbe sentire in malafede, e connivente. La luce, invece, mi colpisce perché ricorda molto la maniera in cui Ferriss disegna il cielo di New York la notte, l’aura, che copre le stelle, della luce artificiale che

evapora nell’oscurità senza disperdersi. Ferriss era esperto nel disegno dei grattacieli all’inizio del Novecento, quando Manhattan diventò un progetto astratto di urbanizzazione verticale e cominciò a slanciarsi verso il cielo. Ferriss disegna i volumi dei grattacieli a carboncino ed è bravo a far sognare l’enormità dello spazio interno sospeso nel vuoto, e la quantità di cose che vi possono succedere. Il resto, ciò che non avviene all’interno, è tre cose: il traffico in fondo ai canyon delle Avenue; la luce che tiene separati i palazzi come filo interdentale di energia; la luce che si condensa sopra la città. La luce disegnata è simile a quella che aleggia sopra i guanti-grattacieli.

E questo è l’unico contatto che la mia memoria e la mia capacità formale creano con queste cinque fotografie. Il resto è scandalo: perché il filo spinato?, e cosa vuol dire quel rosa che anima appena appena il cielo sopra i comignoli? E soprattutto perché il pollo spennato? E perché all’improvviso l’uomo in pigiama stringe le spalliere del letto creando la prima e unica sensazione di contatto di tutto l’insieme? Perché ogni foto sembra un diverso esercizio con i colori, perché solo la terza e la quarta sembrano dello stesso autore? Perché la luce nella quinta, la foto dell’uomo in pigiama, non c’entra niente con le altre?

E poi, ora che allargando le fotografie sullo schermo del computer noto che sono scansionate, che la carta sugli angoli è rovinata, scopro di non essermi ancora chiesto, nella mia disperata incompetenza, di quando siano queste foto. Avevo dato per scontato che fossero contemporanee. E se non lo fossero? Se fossero foto di un’epoca in cui pollo, donna, bottiglia, fiore piegato, guanto, pigiama, letto ospedaliero valevano ancora qualcosa?

Francesco Pacifico (1997) è nato a Roma, dove vive. Ha pubblicato i romanzi Il caso Vittorio (2003) e Storia della mia purezza (2010). Ha tradotto in italiano, tra gli altri, Kurt Vonnegut, Will Eisner, Dave Eggers, Rick Moody, Henry Miller. Scrive su diverse testate tra cui Repubblica, Rolling Stone, Studio.

SEZIONE 9 OFFLINES

PROGETTI E SAGGI NATI E SVILUPPATI ONLINE, TRASPOSTI SU CARTA, COME SE FOSSERO FOSSILI DEL WEB

SOFT BRAND ABSTRACTS: CLOSER THAN EVER BEFORE di Kari Altmann

La femtofotografia, un nuovo sviluppo nella cattura di immagini ad altissima velocità, è in grado di catturare l'immagine 3D fugace e approssimativa di un oggetto nascosto dietro un angolo rispetto alla macchina.

(immagine p. 105 – I)

Anche il *trend forecasting* cerca di capire cosa succederà attraverso congetture ponderate sull'evoluzione dei desideri estetici dei consumatori, basandosi su reazioni e mutazioni pianificate a partire da trend precedenti, ma tenendo anche conto degli stimoli annuali previsti, come fattori economici e ambientali. Questo processo genera l'immagine di due nuove creature: il consumatore futuro e il prodotto futuro, progettati per vivere uno stato di simbiosi reciproca e procedere continuamente su diverse frequenze.

Closer Than Ever Before: Soft Brand Abstracts è il risultato sintetizzato di contenuti trollati nel corso di una sessione di navigazione durata una settimana, presentata come una specie di resoconto sulle sue correlazioni. Il suo nome è il risultato combinato di due diverse fonti: la seconda parte, "Deeper Than Ever Before," rimanda a un'omonima e recente spedizione subacquea in Nuova Zelanda, che ha portato alla scoperta di specie ittiche sconosciute fino ad allora. Queste creature, che esistono al di fuori delle classificazioni e dei livelli di profondità che caratterizzano il mercato del pesce locale, hanno forme e colori relativamente bizzarri, con una finitura "effetto bagnato" che li ha resi un fenomeno virale nelle community basate sulla condivisione di link come Tumblr, Facebook, eccetera.

(immagine p. 105 – II)

Proprio queste community, e parlo soprattutto dei miei social network, guadagnano gloria e capitale sociale (progresso) per lo più grazie alla condivisione di informazioni e di ricerche nei loro stream quotidiani, ottenendo un alto valore di *reblogging* in una sorta di pornografia informativa – una sensazione feticizzata che si può ritrovare nei media o negli articoli che attivano un immediato desiderio superficiale attraverso l'aspetto e/o il concept. Ciascuna community contestuale ha diversi valori plasmati collettivamente che determinano che cosa attiva questo desiderio. È possibile prevedere quale tipo di contenuti riceverà maggiore o minore attenzione all'interno di una determinata cerchia di ricerca, e ci sono moltissimi topoi in comune. Per esempio, nel mio network R-U-In?S, le immagini di quei pesci saranno circondate da oggetti come moto modificate, prodotti da fiera campionaria, simboli del riciclaggio, articoli di e-flux eccetera. Molti degli utenti delle community postano anche contenuti prodotti autonomamente, ma in genere è più vantaggioso condividere contenuti che semplicemente ri-strutturati o ripresentati. Questo desiderio di velocità concettuale ha dato origine a moltissimi gesti trasformativi basilari, come l'uso di effetti generici per le immagini, capaci di alterarne la presentazione concettuale in meno di cinque minuti. Tra gli effetti più conosciuti ci sono i filtri elementari di Photoshop come "fluidifica," uno stile che si ritrova anche nei captcha utilizzati per distinguere un utente umano da un bot.

(immagine p. 106 – I)

Questo desiderio di immagini istantanee e d'impatto sul web è comune anche ad altri blog, che spesso utilizzano molte di queste tecniche di trasformazione.

(immagine p. 106 – II)

Le community che creano grafica hanno altri topoi, come l'"abstract render," una gamma di forme e texture 3D realizzate con software come Cinema4D o Maya, che puntano ad apparire il più attraenti possibile, mostrando la

potenza di rendering e i materiali virtuali nell'arsenale dell'utente. Come il pesce dell'esempio precedente, questi rendering riescono ad attrarre l'occhio umano grazie a un mix di sconosciuto e familiare; sono un richiamo ma al contempo un oggetto intoccabile e non realistico, qualcosa che sembra provenire da un altro luogo. Questa diversità rimanda al potere di forze superiori alle proprie, una sensazione che può distorcere temporaneamente la realtà e generare una consapevolezza dei limiti temporali del corpo e dei normali flussi dell'elaborazione visiva. L'istinto primitivo di cercare sostanze nutritive e valori biologici si risveglia, e l'occhio ha bisogno di tempo per stimare l'energia e il valore d'uso del materiale che gli viene presentato, cercando la logica comunicativa che è abituato a riconoscere. Nel corso di questo confuso tempo di attesa, in questo tempo di cattura, un'immagine ha la possibilità di creare una nuova connessione. Quando è percepita nella cornice di riferimento di uno specifico utente, la connessione finisce per stabilirsi con quest'ultimo, incoraggiandolo a seguirla nel tempo e a promuoverne l'esito futuro. Queste forme renderizzate rimandano anche a topoi biologici e fantascientifici, in parte per via delle capacità e delle opzioni strutturali del software. Spesso vengono postate indicando i tempi di rendering – cinque ore, venti minuti eccetera – e, anche se molti grafici possono confermare che si tratta di un tempo relativamente breve e che il processo di creazione di queste demo astratte non è poi così laborioso, lo sforzo minimo viene ripagato con molti "like." Anche l'esplorazione dell'essenza materiale di questi software dipende soprattutto da richiami successivi, che spingono ogni strumento in diverse direzioni basate sull'istinto. Molti rendering astratti sono postati come risorse da usare nei "vostri progetti."

(immagine p. 107 - I)

Un'alternativa al rendering astratto consiste nel postare il proprio arsenale di materiali come una risorsa, il che solitamente prevede un'immagine demo di forme simili a un *blobject*,

presentate in molteplici varianti per mostrare le sue proprietà fondamentali. I download di questo tipo vengono di solito suddivisi in diversi gruppi per massimizzarne il successo.

(immagine p. 107 - II)

Questo tipo di software è anche spesso usato per i progetti architettonici, nei quali compaiono molte delle stesse forme e texture ripetute nella gara tra le città per sembrare "internazionali." Anche in questo caso, ciò che viene mostrato è la capacità di rendering, propria sia dello studio sia della cultura che l'ha commissionato. L'architettura "astratta" è la prova che una determinata città si trova sulla scena mondiale, sulla scacchiera internazionale, e queste forme renderizzate fungono da indicatori formali dell'abbondanza di risorse. Portare queste forme nella vita reale sotto forma costruzioni altamente concettualizzate richiede manodopera e materiali un milione di volte superiori, nonostante sembrino essere sorte per incanto. Si potrebbe dire che qui la forza della diversità è utilizzata per presentare lo stato, o addirittura lo stato mondiale, come un ambiente "super" naturale.

(immagini p. 108 – I e II)

Sembra che sia soprattutto la lucentezza a dimostrare valore e a indurre desiderio. Esistono molte spiegazioni del perché gli umani siano così attratti da ciò che è lucido, da ciò che brilla e da ciò che è bagnato. Una ricerca online su diverse piattaforme, compresi un blog sui fenomeni acromatici, un gruppo di discussione su Flickr, eccetera ha fornito queste risposte:

"Risale alla preistoria, a quando i primi uomini vagavano sulla terra concentrandosi sui loro istinti primari: trovare cibo e riparo. Immaginate la prima volta in cui si sono protesi su una superficie d'acqua e hanno visto il loro aspetto... che momento magico. Per lo stesso motivo, noi oggi desideriamo un'auto scintillante. È una magia moderna, perché possiamo vedere il riflesso del nostro mondo in movimento sulla fiancata di una BMW nuova di zecca."

"Nelle cose che luccicano si riesce a vedere

oltre la superficie. Si è attratti in un'altra dimensione appena sotto il piano."

"Lucente=energia come l'energia del sole, ricorda la forza della vita ed è quindi molto affascinante per noi umani perché essere lucenti=salute, come capelli in salute – l'opposto è spento, senza vita; lucente trasmette un senso di pulito, nuovo o ben curato."

"Credo sia perché continuano a cambiare moltissimo per creare un'immagine di sé. È sempre interessante perché non è mai costante."

"Perché le cose che luccicano potrebbero essere dei metalli di valore. Tenerli dà la possibilità di inventare un'arma."

(immagine p. 108 – III)

In natura la lucentezza comunica spesso una sensazione di rarità o di potere ecologico, e il bagnato è solitamente sintomo di un qualche tipo di interfaccia vitale. Il *wetlook* è un diffuso feticcio sessuale, in parte perché l'atto di vedere cose bagnate (o che sembrano bagnate) evoca la sensazione di essere bagnati o del contatto con superfici bagnate che aderiscono gradualmente. Questa adesione è spesso associata a un abbraccio premuroso o affettuoso.

(immagine p. 109 – I)

L'altra fonte di ispirazione è stata un rapporto della sede giapponese della BASF sul trend del colore delle automobili nel 2011-2013, intitolato "Come Closer." In questo rapporto, i colori più gettonati sono suddivisi in aree geografiche, e ogni tavolozza riflette la situazione culturale della popolazione di una specifica zona. Come dichiarato nell'introduzione, il tema del "Come Closer" ("Vieni più vicino") "riafferma l'importanza dei rapporti e della coesistenza dell'uomo con la natura," suggerendo che chi oggi acquista un veicolo sta cercando di avvicinarsi al proprio ambiente e lo riflette attraverso il colore della vernice della propria auto. Per moto e macchine, questa vernice è spesso lucida, il finish feticcio. È l'interfaccia bagnata tra due creature o due ambienti.

(immagine p. 109 – II)

Il termine "astratto" è diventato insidioso nel mondo dell'arte, ma nel mondo del *product development* può ancora indicare semplicemente un piano o un'idea per il futuro. L'abstract di un prodotto è un'ingegnosa arena in cui sfilano una serie di possibilità e obiettivi. I nuovi prodotti, soprattutto i nuovi apparecchi tecnologici, sono ancora tra gli oggetti d'arte più emozionanti, e l'immagine del prodotto futuro spesso serve come puro richiamo, un'anticipazione di ciò che potrebbe realizzarsi o meno. Lo spettatore devo solo riconoscere alcuni tratti e una struttura ben brandizzata: al resto pensa la pubblicità.

(immagine p. 110 – I)

Anche chi scrive e parla di tendenze punta in un certo senso all'astrazione, perché punta a scoprire e indicare "ciò che verrà" prima che diventi familiare tramite innumerevoli altre piattaforme. Se riesce a farlo per primo, un *forecaster* si posiziona in testa al gioco. I nostri sedicenti desideri sono rappresentati da visioni e vocabolari mutanti, finché il *cool hunting* si avvicina abbastanza – e pericolosamente – da poterti dare un'occhiata. Ed ecco la coda lunga.

(immagine p. 110 – II)

Come il rendering astratto, il *product design* spesso mira a una sensazione di novità, di provenienza "aliena" e di innovatività post-apocalittica che sembri in qualche modo a portata di mano. In queste immagini, nuovi materiali e nuove interfacce sono proposti per puro valore pubblicitario. I prodotti contemporanei tendono anche a impiegare molte delle stesse texture e forme feticcio – lucenti, biomorfiche eccetera. L'effetto punta a esprimere questa stessa idea di creatura, di un'intelligenza tanto avanzata da apparire come un processo vivo e in grado di adattarsi. Eppure sono molte le mutazioni inutili e ridondanti che riescono a farsi strada nella mischia. Tanti di questi prodotti non saranno mai realizzati, e fungono semplicemente da

richiamo passeggero nel territorio brandizzato.

(immagini p. 111 – I e II)

La *soft branding* consiste in una strategia aziendale in cui, nelle diverse iterazioni di un brand, non sono necessariamente inclusi tutti gli elementi della gamma di indicatori visivi (*brand canvas*) di cui il brand dispone, ma l'essenza di un'azienda e il suo prodotto sono comunque presenti. Per esempio, Starbucks utilizza la *soft branding* per replicare l'art direction commerciale di aziende di caffè locali, più piccole, creando spazi privi di molti dei suoi caratteristici design d'interni o del suo logo, ma con la stessa struttura di prodotto e franchise in sottofondo. Così facendo, con il suo stesso monopolio, può imitare, aggregare e persino distruggere un bacino di scelta più diversificato. Il pesce grosso si replica in una varietà di pesci più piccoli, imitando la diversificazione naturale dell'ecosistema. Presentando diverse opzioni sotto la stessa egida, e quasi falsificando se stesso e gli altri, ottengono una maggiore possibilità di interfacciarsi con clienti che altrimenti l'avrebbero magari evitato. Non è necessario competere, collaborare o acquisire la concorrenza quando la si può semplicemente riprodurre e ribrandizzare. La gamma di scelta disponibile per il consumatore finale diventa quindi un grappolo di nodi di una singola meta-scelta che rispecchia l'idea di diversificazione, non diversamente dalla logica che guida la realizzazione di un prodotto in molteplici colori diversi. Il *soft branding* si applica anche in altre circostanze, per esempio quando i negozi in franchising accettano di inglobare caratteristiche "locali" attraverso il merchandising e il design d'interni, restando però lo stesso brand. Oppure può riferirsi all'atto, sottile e incentrato sul brand, del product placement all'interno di altri canali promozionali come video musicali o film.

(immagine p. 111 – III)

È stato molto presente nel Padiglione statunitense dell'Expo di Shanghai nel 2010, finanziato dalle aziende anziché

dal governo o dai singoli gruppi culturali. Questo ha trasformato ogni elemento dei media in una pubblicità più o meno consapevole. Gli schermi LCD che trasmettevano immagini di nuvole hanno finito per essere associati con American Airlines, ed erano effettivamente sponsorizzati. È irrilevante che ciò abbia portato o meno alla vendita di biglietti in loco; ciò che conta è colonizzare e parcellizzare di un certo tipo di immaginario associandolo a un brand in nome di un successivo guadagno. Le epopee di questi brand sono eterne storie cinematografiche.

(immagine p. 112 – I)

Possiamo immaginare il *soft branding* come un camuffamento liquido e dinamico capace di plasmarsi continuamente in diverse forme attraenti che conducono allo stesso scenario finale, o come una sorta di lingua itinerante; un meme che si attacca alle superfici visive e concettuali che ci circondando, aggregando e riprogrammando l'atto di riconoscimento in direzione di una tipologia specifica di consumatore.

(immagine p. 112 – II)

La disambiguazione di un singolo termine o immagine, di un singolo segno, comprende ormai tante più definizioni di brand quanto più territorio visivo e verbale viene reclamato. È diventato di moda insieme all'espressione *soft power*, che si riferisce all'abilità di una nazione nell'asserto virale attraverso la tecnologia culturale. Il *soft power* spesso si riferisce a media e prodotti, alla lingua, alla moda, alla musica, all'arte, ai film e allo "stile" di un luogo. Anche il *soft power* opera come un vago doppio senso – poiché l'appropriazione indebita della produzione culturale è ancora un argomento di discussione nei dibattiti antropologici –, ma tale appropriazione agisce al contempo come un segno della portata universale di una cultura. Quando si è stati falsificati, abusati, replicati o truffati, si ha anche la consapevolezza di aver raggiunto un pubblico sufficientemente ampio da essere considerati virali e attivi in uno scambio culturale. Si ha la consapevolezza di essere diventati

parte del paesaggio. Molte esportazioni culturali lavorano all'interno di questo tipo di sottomissione camuffata da dominazione, un gioco che Internet ha reso infinitamente più complesso.

(immagine p. 113 – I)

Mescolandosi fra loro, tutte queste forme nomadi si influenzano e infettano a vicenda. La costante spinta a essere consapevoli e a innovare, pur restando unici all'interno di una gamma di simili esportazioni, spinge idee e identità dentro generi e meta-topoi, per poi costringerli a combattersi e separarsi, a diversificarsi in modo che l'ipotetica forza vitale del processo si protragga e si espanda.

(immagini p. 113 – II, III e IV)

Questi processi non si limitano a informare la mutazione visiva e tattile del prodotto finale, ma influiscono anche sul vocabolario del brand (<http://twitter.com/hdxdvd>).

(immagine p. 113 – V)

Per quanto le società anelino sempre ad una sensazione di mitica diversità rattratto con una punta ecologica, il linguaggio del marketing e della ricerca trova adattamenti opposti per promuovere ed esporre le loro traiettorie di produzione. Entrambe le strutture creano le proprie profezie che si avverano, i propri hashtag e le proprie mappe autoreferenziali di immagini di fantasia.

(immagine p. 114 – I)

Anche la contraffazione ha cominciato a creare serie di prodotti costantemente disambiguati, seppur seguendo la propria logica parassitaria. Quando Sony cerca di depositare il marchio di un'infinita lista di combinazioni linguistiche, i marchi di contrabbando spaccano il suo stesso terreno in un grappolo diversificato di geografie, prezzi di vendita e impressioni del brand leggermente strapazzate.

(immagine p. 114 – II)

Anche questa nuova serie di contenuti usa un tagging ripetitivo, topoi concettuali e propri di una community, una logica di contraffazione, gergo di mercato e altri metodi autoreferenziali di presentazione per presentare richiami ibridi nei terreni futuri per la stagione 2011-2013.

(immagini pp. 115-117)

Kari Altmann (1983) è un'artista americana di stanza ovunque ci sia un wi-fi. Le sue opere spaziano da creazioni personali realizzate con diversi materiali a editing collettivi di immagini trovate, prodotte e/o alterate in molteplici progetti web. Tra i lavori digitali della Altmann ci sono trasformazioni di masse liquide in 3D, proposte di oggetti contraffatti, rebrand futuri e composizioni di prototipi che rappresentano estratti di ecosistemi mutati di prodotti e informazioni. Nelle sue opere scultoree, la Altmann trasferisce la propria sensibilità digitale in oggetti realizzati a mano, per sondare la linea di confine che corre tra fisico e virtuale.

SEZIONE 10 FELDMANN PICTURES

CHIEDIAMO AD UN ARTISTA DI CONDIVIDERE DELLE OPERE CHE TENEVA NASCOSTE. QUESTA SEZIONE È ISPIRATA AD HANS PETER FELDMANN CHE, IN OCCASIONE DI UNA MOSTRA, CHIESE A FISCHLI&WEISS DI INVIARGLI IMMAGINI DI LAVORI CHE NON AVEVANO MAI VOLUTO MOSTRARE IN PUBBLICO

BY TOBIAS KASPAR

Tobias Kaspar (1984) è un'artista che vive e lavora a Berlino. La sua pratica è definita da un forte interesse per la relazione tra immagine, testo, forma e contenuto. Le opere di Kaspar sono un'indagine continua sulle connotazioni semantiche delle immagini e degli oggetti. Molti suoi lavori includono riferimenti al lifestyle contemporaneo, alla cultura pop, così come alle pratiche artistiche dell'Institutional Critique. L'anno scorso ha creato 2012TK1JE-ANS Edition, un'edizione di blue jeans da indossare. Attualmente sta lavorando su

un progetto che prende spunto dal film di Sofia Coppola, The Bling Ring (2013) che sarà presentato quest'anno a Cannes. Ispirato a fatti reali, The Bling Ring fa riferimento ad un gruppo di teen-ager ossessionati dalle celebrità che usano Internet per spiare i loro idoli al fine di derubarne gli appartamenti. Le immagini che ha selezionato per Feldmann Pictures non fanno parte di quest'ultimo progetto, ma condividono un immaginario simile, legato all'interesse per le forme del desiderio, della visibilità e per le pratiche della rappresentazione e del marketing.

(immagini pp. 121-133)

SEZIONE 11 A NEW REPORTAGE

LA CLASSICA FORMA DEL REPORTAGE RIVIVE ATTRAVERSO LE ESPERIENZE DIRETTE DI ARTISTI, SCRITTORI E MUSICISTI

VI AMAI NELLA CITTÀ DOVE PER SOLE STRADE

testo e foto di Matteo Nasini

(immagini pp. 137, 138, 139, 140-141, 143)

Le strade delle città sono piene di nomi che non conosco, sono i nomi delle vie. Ci sono interi eserciti di statisti, ammiragli, condottieri, politici, in formato lapide o a bandiera sulle paline, che dopo le gesta, la fama e le imprese di una vita, oggi ti servono solo per sapere dove sta la ferramenta.

Quando si decide a chi intitolare una strada, c'è un criterio estetico o una ricerca sulla connessione fra il contesto geografico e la persona? Spesso i toponomastici a passeggio fra le strade senza nome raggruppano in quartieri personaggi storici per genere: scrittori, filosofi, musicisti e poi per nomi di città, a volte nei centri storici i nomi rispecchiano un po' le attività che si facevano in quei luoghi, tipo via del Polverone e poi via delle Balene e dei Salmoni sono vicine al mare, ma volte no, e da via Coccia di morto arrivi a via delle Pinne e da via della Cellulosa a via di Boccea.

È come una montagna di storia che scorre mescolata con se stessa occupando tutto lo spazio deputato a portarti da qualche altra parte.

Attraverso i nomi questo spazio a volte sembra evolversi in maniera cronologica verso il fuori e per trovare delle strade intitolate alle persone che sono vissute nei tempi moderni bisogna spostarsi in periferia, a decine di chilometri da viale Mazzini e piazza Cavour.

A Roma nei nuovi quartieri vengono prima i palazzi delle strade, queste non nascono dall'esigenza umana di spostarsi da un luogo ad un altro, ma si fanno largo nel nulla in forma di grandi spianate terrose percorribili solo dai mezzi da costruzione. Quando le nuove case sono pronte poi le strade si asfaltano e gli girano tutte attorno ai palazzoni, che alla fine se le percorri tutte ritorni sempre al punto di partenza, come in un loop, e non puoi mai andare in un altro posto senza ripassare dal via.

Questi luoghi sono come primi avamposti o ultimi segni di città. Davanti a loro distese di campi incolti dove le strade che ripiegano a U ritornano verso condomini alti e delimitano il confine fra il mondo antico e quello moderno. Quello del video citofono da quello rurale del campanaccio. E quando guardi i campi dalla strada sembrano sempre luoghi assenti, a cui sono venute meno le cose fondamentali che li facevano vivere e ora non ci cresce più nulla, ma solo se ci entri dentro e ti giri indietro puoi guardare in pieno la ferita che i palazzi infliggono al territorio.

Quando un gregge di pecore compaie sulla strada per attraversarla e così per rientrare subito in un altro campo, questi mondi fanno a incrociarsi. Le pecore attraversano tutte insieme, in blocco, scampanellano, se sei in macchina ma anche a piedi ti devi fermare e aspettare, è una forza del passato che sfugge al nostro tempo e con cui i semafori, i sensi di marcia e le strisce pedonali di colpo sembrano non servire più a nulla.

Think | Cattleya è la divisione *advertising* della casa di produzione cinematografica Cattleya.

Una piattaforma creativa a sostegno del talento.

Molte strade del quartiere Laurentina a sud di Roma sono intitolate agli scrittori Italiani del 900, un caso di accorpamento toponomastico a cui ci si avvicina gradualmente: da via Cristoforo Colombo si gira su via dell'Oceano Atlantico per poi entrare in viale Cesare Pavese, un pò come il ritorno dall' America del protagonista senza nome di La luna e i falò. Tra queste vie mancano molti nomi secondo me importanti tra cui via Pierpaolo Pasolini che in realtà si trova dall'altra parte della città, a Nord sulla Trionfale, sempre in periferia e sempre isolato.

Sono salito in cima a via Salvatore Quasimodo, ai lati una sterrata funge parcheggio per le auto fino all'inizio di un prato con l'erba altissima, ed è come se per queste strade di confine la narrativa degli scrittori italiani del '900 trovasse un riscontro nella geografia circostante, c'è la vicinanza col contesto periferico di molti romanzi del secolo scorso ma c'è qualcosa di più profondo che fa riferimento ad un conflitto umano e ad un cambiamento che non si è mai realizzato, quello della posizione dell'uomo all'interno di questo meccanismo di espansione legato all'abitare, in cui lo spazio sembra formato a posta per negare e a voltare le spalle a tutto quello che non comprende le esigenze contemporanee, esigenze figlie di un sistema economico immensamente troppo più grande di tutti noi, anche se poi è noi. Forse è un'impressione datami dalla presenza visiva dell'orizzonte, che in città non esiste.

Matteo Nasini (1976) è un artista di Roma. Grazie all'utilizzo di diversi media – suono, scultura, video, fotografia, disegno, musica e tessitura – compone opere, installazioni e performance in cui relazione con lo spettatore si basa sulla dialettica che intercorre tra il piano esperienziale e quello poetico. In gran parte dei suoi lavori, dalle sculture eoliche alle serie fotografiche, è molto forte il legame con i luoghi e i contesti in cui essi prendono forma, sia dal punto di vista simbolico che percettivo.

SEZIONE 12 MUSTER

A VOLTE, NELLA MODA COME NELLA VITA, I DETTAGLI SONO PIÙ IMPORTANTI DELL'INSIEME. IN QUESTA SEZIONE, LA DESIGNER DI ORIGINE OLANDESE JULIA FROMMEL (1978) SELEZIONA E CONTRAPPONE VARIE IMMAGINI, RENDENDO ESPLICITI PATTERN VISIVI INASPETTATI

(immagini pp. 146-151)

SEZIONE 13 THE EXTRA SCENE

INTERFERENZE NELLA MEMORIA DI FAMOSE SCENE DEL CINEMA, RIPENSATE DALL'ARTISTA E FILMMAKER RÄ DI MARTINO (1975)

PSYCHO

(immagini pp. 154-159)

marzo 2013

**Oltre i colori del Samba
riflessi dal Brasile contemporaneo**

in collaborazione con CAJU

MILANO

7 febbraio 2013

**Evento e Screening
dell'artista e filmmaker
Rä di Martino**

in collaborazione con la NOMAS Foundation

ROMA

28 novembre 2012

004 - Quattro eventi per Big Size Art

in collaborazione con Big Size Art

MILANO

Piazzale Valerio Massimo, 7/8 - 00162 Roma

Via Giordano Bruno, 7 - 20154 Milano

www.think.cattleya.it

info@think.cattleya.it



09.02 → 02.06.2013
MART ROVERETO



PROGETTO
 CIBO-
 LA FORMA
 DEL
 GUSTO

Progetto cibo.
 La forma del gusto
 Food project.
 The shape of taste

Provincia autonoma di Trento
 Comune di Trento
 Comune di Rovereto

Mart Rovereto
 Museo di arte moderna
 e contemporanea
 di Trento e Rovereto

Mar - Dom 10.00 - 18.00
 Ven 10.00 - 21.00
 Lunedì chiuso
 Tue - Sun 10 am - 6 pm
 Fri 10 am - 9 pm
 Mondays closed

Info e prenotazioni
 800 397760
 T +39 0464 438 887
 info@mart.trento.it
 infograppi@mart.trento.it
 www.mart.trento.it



In partnership con
 In partnership with

UniCredit deTARCZAL

Vini

Sponsor della mostra
 Sponsor of the exhibition

