

NERO

ISSN 2037-1160



9 772037 116009

praxis

Gaspar Libedinsky

Mister Trapo

MiArt

March 28 - 30, 2014

Jorge Miño

ArteBA, Buenos Aires

May 23 - 26, 2014

Andrea Juan *Organic Project*

Praxis New York

April 3 - May 10, 2014

Agustin Sirai *No Man is an Island*

Praxis Buenos Aires

March 14 - April 19, 2014

New York

Chelsea 541 West 25th Street New York,

NY 10001 tel 212 772 9478

Buenos Aires

Arenales 1311, Buenos Aires C1061AAM,

Argentina, tel 4812 6254

www.praxis-art.com

PRIMA MATERIA

PUNTA DELLA DOGANA

30/05/13-31/12/14

**L'ILLUSIONE
DELLA LUCE**

**THE ILLUSION
OF LIGHT**

**L'ILLUSION
DES LUMIÈRES**

PALAZZO GRASSI

13/04/14-31/12/14

**IRVING PENN.
RESONANCE**

PALAZZO GRASSI

13/04/14-31/12/14

APERTO TUTTI I GIORNI
ORE 10-19 TRANNE MARTEDÌ
CHIUSURA DELLA BIGLIETTERIA ALLE ORE 18
CHIUSO IL 25 DICEMBRE 2014

OPEN EVERY DAY
FROM 10 AM TO 7 PM EXCEPT TUESDAYS
LAST ENTRANCE AT 6 PM
CLOSED ON DECEMBER 25, 2014

WWW.PALAZZOGRASSI.IT

PUNTA DELLA DOGANA
DORSODURO, 2
VENEZIA

PALAZZO GRASSI
SAN SAMUELE, 3231
VENEZIA

BOOKING
199 112 112
www.vivaticket.it

**PUNTA
DELLA
DOGANA**
FRANÇOIS PINAULT
FOUNDATION

**palazzo
grassi**
FRANÇOIS PINAULT
FOUNDATION

PINAULT COLLECTION

MARK
MANDERS

Cose in Corso

9 March – 28 September 2014

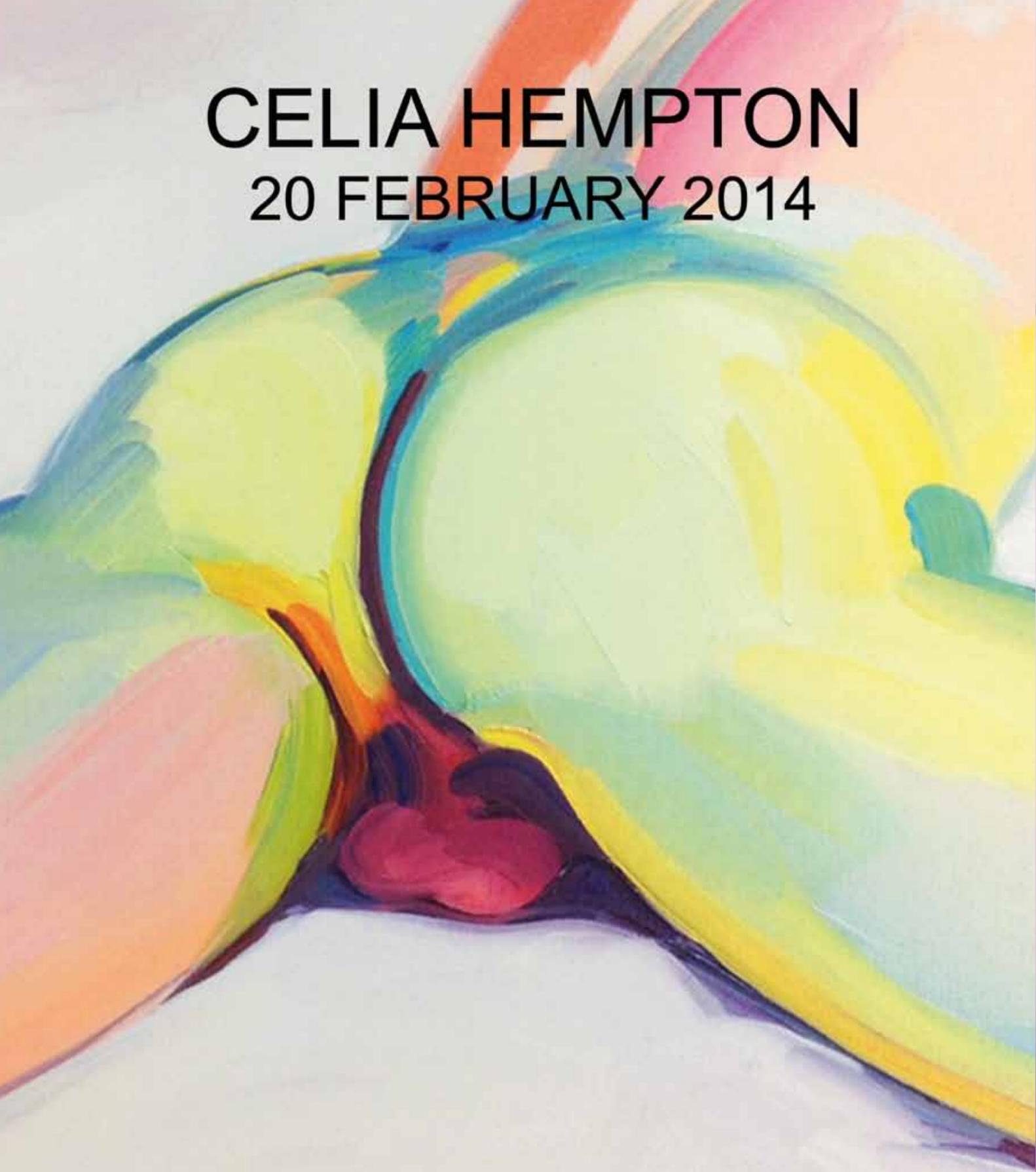
collezione *m̄*aramotti

Thursday – Sunday
Via Fratelli Cervi 66
Reggio Emilia – Italy
ph. +39 0522 382484
www.collezionearamotti.org

MaxMara

Gabriel Abrantes
Ed Atkins
Alexandra Bachzetsis
Mark Boulos
Alexander Carver
Basil Da Cunha
Benjamin Crotty
Andrew Hardwidge
Tom Huett
Marie Kølbaek Iversen
Pauline Julier
Donna Kukama
Arvo Leo
Isabel Lewis
Felix Melia
Mai Thu Perret
Heather Phillipson
Li Ran
James Richards
Daniel Schmidt
Jeremy Shaw
Carlo Gabriele Tribbioli
Hannah Weinberger

22 new works commissioned and produced by the
Centre d'Art Contemporain, Geneva – 14th Biennale of Moving Images
18 September – 23 November 2014



CELIA HEMPTON
20 FEBRUARY 2014

An abstract painting featuring bold, expressive brushstrokes in a vibrant color palette. The composition is dominated by large, rounded shapes in shades of yellow, light green, and pale blue, with a prominent, dark red, textured area at the bottom center. The background is a mix of soft, blended colors including orange, pink, and light blue.

GALLERIA LORCAN O'NEILL ROMA



**Paulo
Nazareth**

A video still showing a tall, thin, dark pole against a pale, overcast sky. The pole is positioned vertically, with a small, dark, bird-like figure perched at the top. To the right, a flag with a yellow and purple design is visible, partially obscured by the pole. The overall mood is somber and minimalist.

27 February - 5 April 2014

Banderas Rotas
2012
still from video (detail)

MUSEION
Exhibitions

24/05–07/09/2014
I Tempi Doppi

Tatiana Trouvé

Museum of Modern and Contemporary Art
Bozen / Bolzano Italy
www.museion.it



Tatiana Trouvé - 350 Points Towards Infinity (detail). Photo: Stefan Alenburger. Courtesy of the Artist, Johann König, Berlin, galerie Perrotin, Paris, Coopson, Gallery New York.

antoine catala

antoine catala
curated by florence derieux

23.05.14–12.07.14
opening 22.05.14

open from wednesday to saturday,
2.30pm–7.00pm or by appointment
free entrance

peep-hole
via stillicone 10
it-20154 milan
+39 345 077 48 84
info@peep-hole.org
www.peep-hole.org

an exhibition supported by the french ministry of culture and
communication, the regional council of champagne-ardenne

during the renovation of the frac champagne-ardenne in reims, a year-long programme of collaborations and
offsite projects with artists, professionals and different partners is being developed in france and abroad.

30/60

30/60, opere dalla collezione del frac champagne-ardenne
curated by leonardo bigazzi and florence derieux

03.07.14–31.07.14
opening 03.07.14

open on monday, and from wednesday to saturday,
10.00am–5.00pm
full price: 6€
reduced: 4€ (groups of more than 10 people; conventions;
school groups belonging to the offers of the
educational department)
students: 3€ (students of any level)
free: children under 6 years; accompany disabled
persons; journalists)

museo marino marini
piazza san pancrazio
it-50123 florence
+39 055 219432
info@museomarinomarini.it
<http://www.museomarinomarini.it/>

an exhibition supported by the institut français firenze, the
regional council of champagne-ardenne, the city of reims

STUDIO ROMA TRANSDISCIPLINARY PROGRAM ON THE CONTEMPORARY

Roma, febbraio - aprile 2014

www.studioroma.istitutosvizzero.it

JOHANNA VIPREY DIE YOUNG OR STAY PRETTY

Milano, marzo - maggio 2014

www.istitutosvizzero.it

 Istituto Svizzero

Michael Ian E. Smith Cheng

curated by
Simone Menegoi
with Alexis Vaillant

curated by
Filipa Ramos

5 - 30 March

Triennale di Milano

Opening hours:
Tuesday – Sunday
10.30 am – 8.30 pm
Thursday
10.30 am – 11.00 pm
Monday closed



Triennale di Milano
viale Emilio Alemagna, 6 Milano
www.triennale.org

Triennale di Milano institutional partner:

CORRIERE DELLA SERA

Technical partners:

EPSON **PHILIPS**

 @LaTriennale

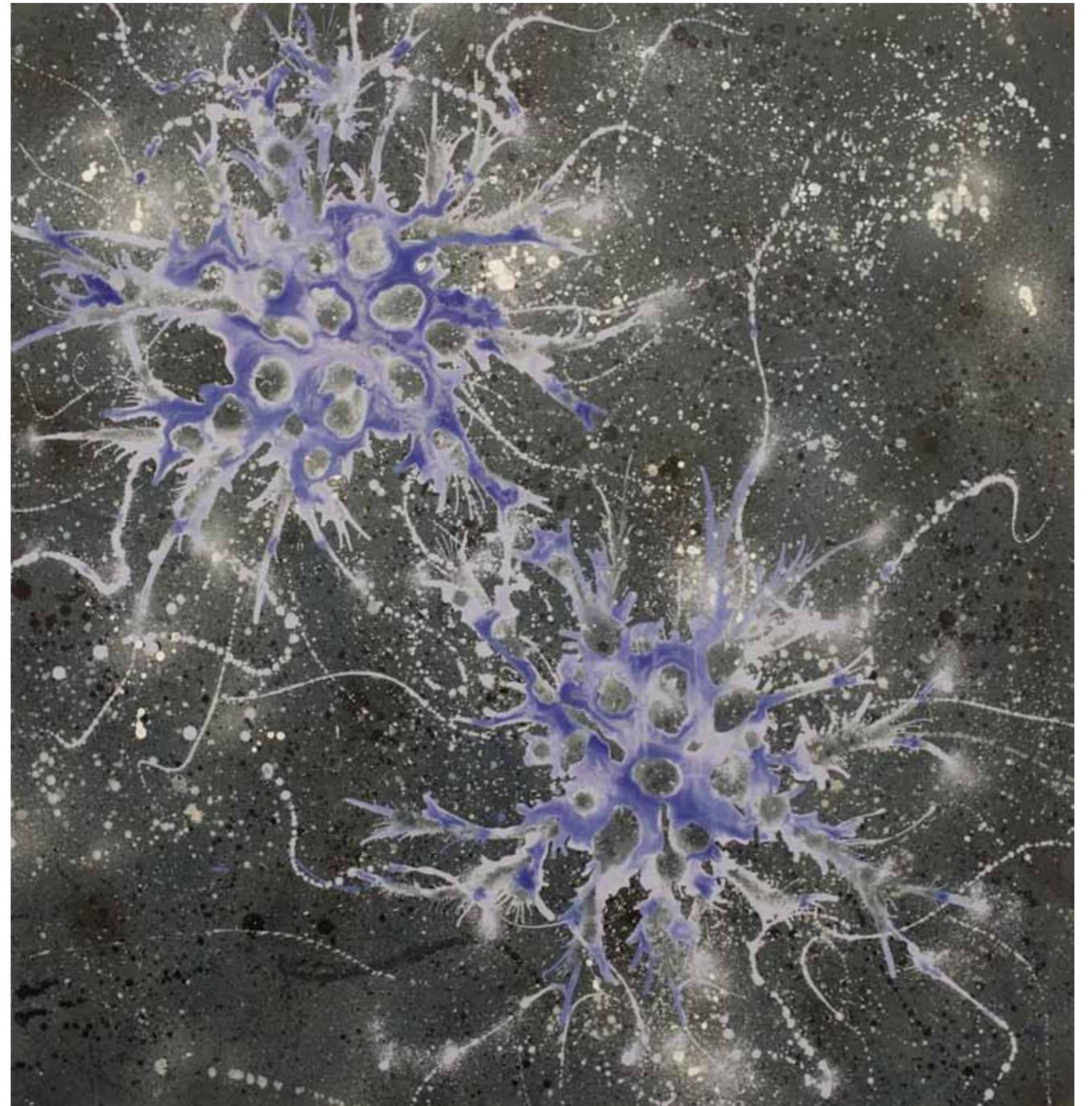
 facebook.com/LaTriennale

#LaTriennale



d e l f i n a d e l e t t r e z

www.delfinadelettrez.com



ALBERTO DI FABIO

GAGOSIAN GALLERY

April 3 - May 24, 2014

19 place de Longemalle, 1204 Geneva
+41.22.319.36.19 www.gagosian.com

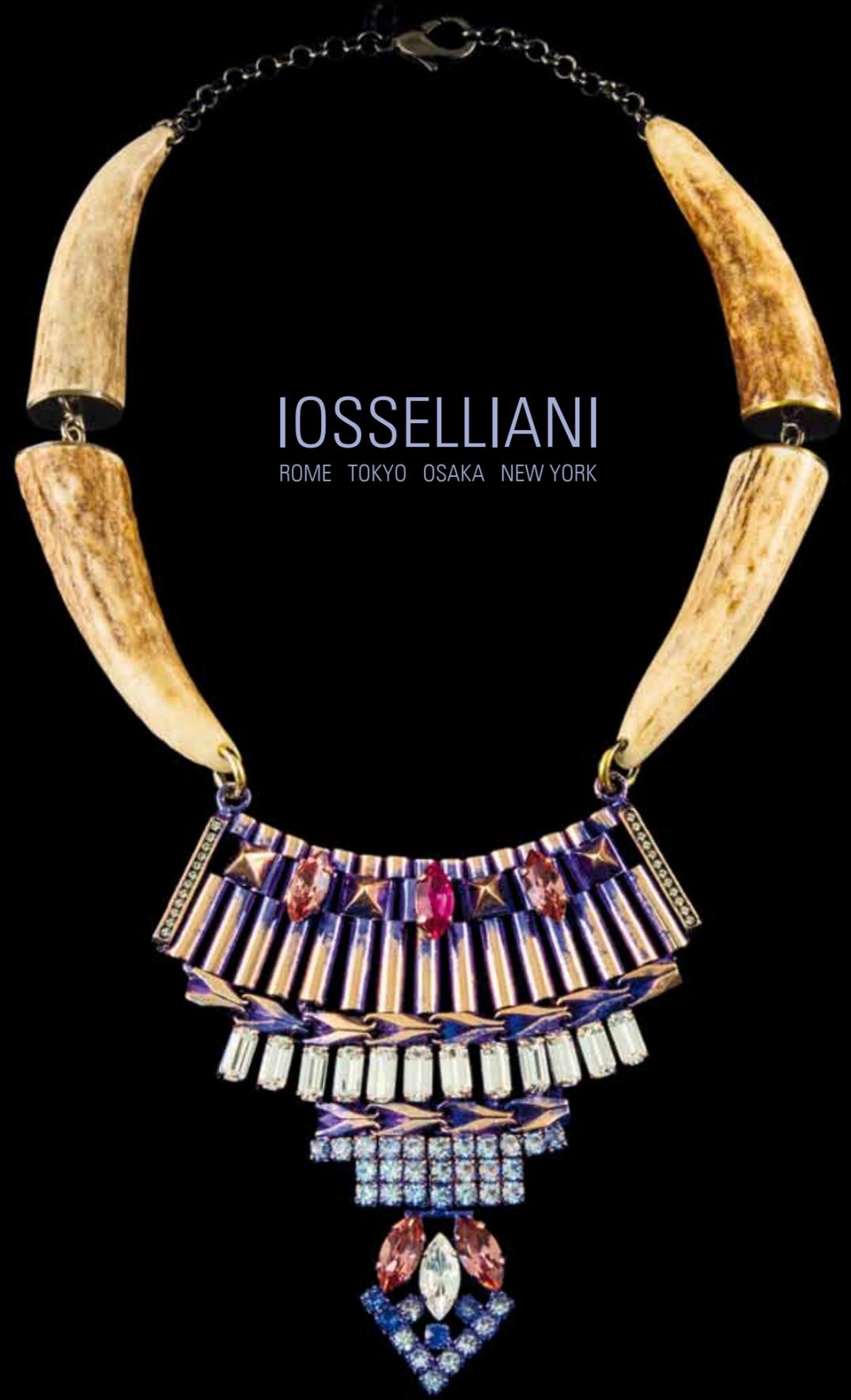
Presentation

CERN

The European Organization for Nuclear Research

April 2, reception 1PM

385 Route de Meyrin, 1217 Meyrin
+41.22.767.61.11 www.cern.ch



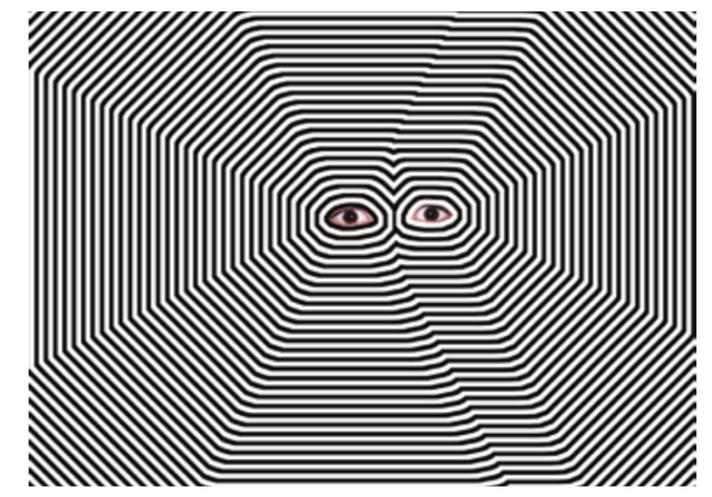
IOSSELLIANI
ROME TOKYO OSAKA NEW YORK

WWW.IOSSELLIANI.COM

BOBOUTIC:

KINKALERI:

WHAT'S YOUR FAVORITE MISTAKE?



KINKALERI:

BOBOUTIC:

WHEN DID YOU LIE?



WWW.BOBOUTIC.IT

NERO MAGAZINE

www.neromagazine.it

info@neromagazine.it

spring 2014 N.34

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

Marketing & communication

Ilaria Leoni

ilarialeoni@neromagazine.it

marketing@neromagazine.it

Distribution

Francesca Coluzzi

distribution@neromagazine.it

Publishing Department

Editor

Lorenzo Micheli Gigotti

lorenzogigotti@neromagazine.it

Art Director

Francesco de Figueiredo

francescodf@neromagazine.it

Contributors in this issue

Ross Birrell

Talia Chetrit

Francesco Demichelis

Rä di Martino

Julia Frommel

Martha Kirszenbaum

Corrado Levi

Anna Ostoya

Goffredo Parise

Riccardo Previdi

Filipa Ramos

Mandla Reuter

Marcello Salustri

Yann Serandour

Copy editor

Tijana Mamula

Translations

Aurelia Di Meo

Emilia Griffin

Tijana Mamula

Francesco Peri

Simon Turner

Cover image

Talia Chetrit, *Double Nipple*, 2012

courtesy the artist

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)

This issue of NERO is accompanied by a supplement that presents artworks collected in L'Aquila, from February 18 to 20, 2014, through random and direct encounters in public and private spaces.

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.


L.G.R.
100% HANDMADE IN ITALY





SPEAK IN TONGUES

ZAPRUDERfilmmakersgroup

20th March > 3rd April 2014

Marsèlleria
permanent exhibition

**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
21
SECTION 2
33
SECTION 3
37
SECTION 4
45
SECTION 5
65
SECTION 6
79
SECTION 7
95
SECTION 8
105
SECTION 9
119
SECTION 10
127
SECTION 11
135

SECTION 1
ROOM AVAILABLE

Free Beer Tomorrow

www.ancientandmodern.org

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



1, 2013/14

ACRYLIC, PAPER, METALLIC LEAF AND PAPIER MACHÉ ON CANVAS, 100 X 200 CM



LEE (1), 2013
PAPER AND GOLD LEAF ON CANVAS, 50 X 70 CM



2. 2013/14

ACRYLIC, OIL PAINT, PAPER, METALLIC LEAF AND PAPIER MACHÉ ON CANVAS, 100 X 200 CM



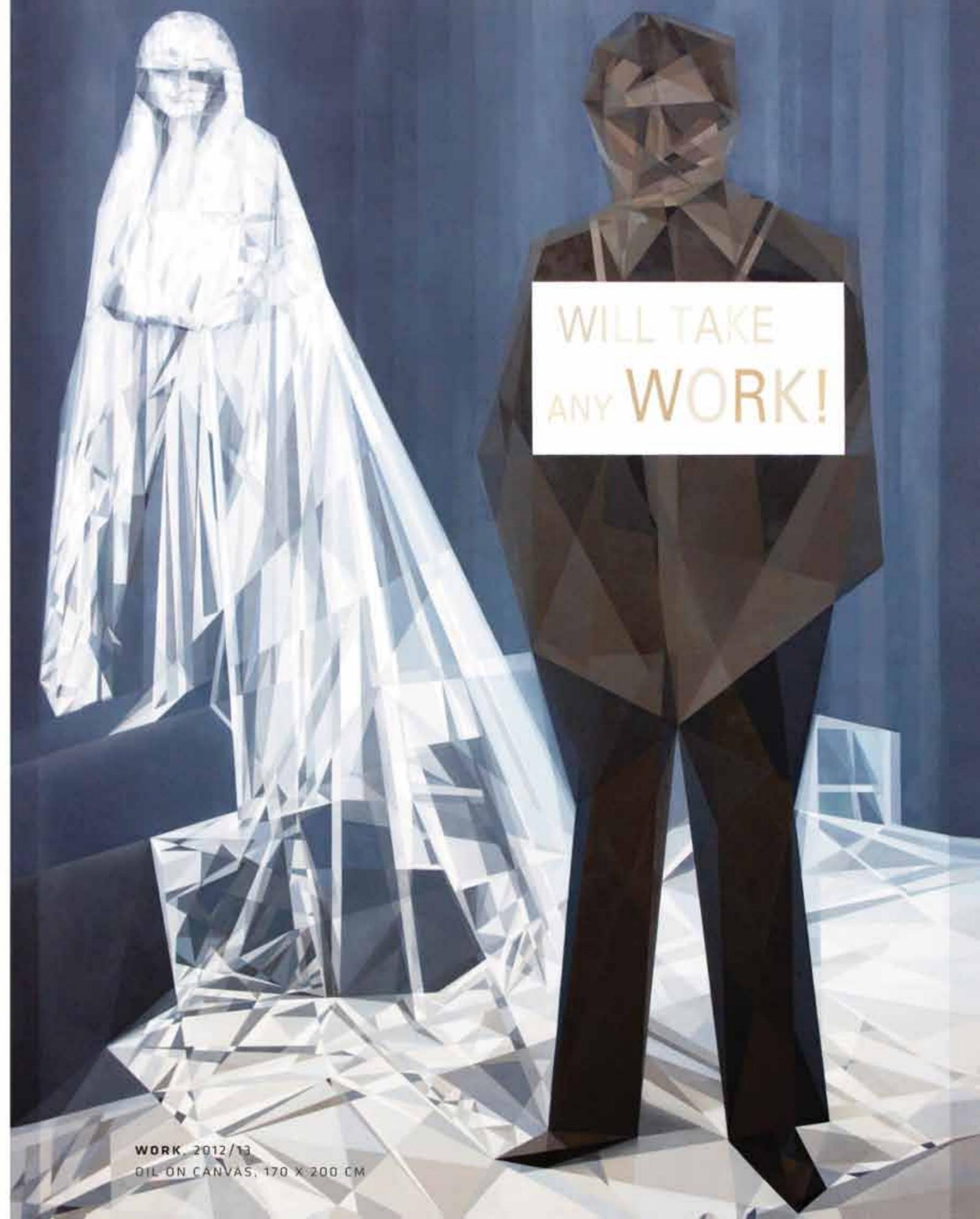
EXPOSURES: 11.02.2011, EXPOSURES: 12.02.2011, 2011
PAPIER MACHÉ, GOLD LEAF, ACRYLIC AND PAPER ON CANVAS, 61 X 50.8 CM EACH

MARTHA KIRSZENBAUM: ANNA OSTOYA'S WORK

IN HER CONCEPTUAL PRACTICE, WHICH INCORPORATES COLLAGE, PHOTOMONTAGE, PAINTING, SCULPTURE AND WRITING, ANNA OSTOYA HAS DEVELOPED A SINGULAR AND CRITICAL BODY OF WORKS, ORGANIZED WITH PRECISE ATTENTION TO AVANT-GARDE AESTHETICS. OSTOYA'S APPROACH REFLECTS HER INTEREST IN THE REPRESENTATION OF FEMINISM, THE TENSION BETWEEN IMAGE AND MEDIA, AND THE LEGACY OF ART MOVEMENTS SUCH AS CONSTRUCTIVISM, DADA, ART INFORMEL, EXPRESSIONISM AND MINIMALISM. INTERESTED IN RECYCLING PRE-EXISTING IMAGES, MATERIALS AND HISTORIES, OSTOYA CHALLENGES NOTIONS OF DECONSTRUCTION, AUTHENTICITY AND META-ART. HER COMPOSITIONS FORM A CONTINUITY OUT OF FRAGMENTS AS A PROCESS OF CREATING NEW MEANINGS AND AS A VEHICLE FOR POLITICAL CHANGE. FOR THE UPCOMING EXHIBITION AT LA KUNSTHALLE MULHOUSE (05.06 - 25.08. 2014), CURATED BY MARTHA KIRSZENBAUM, ANNA OSTOYA CONCEIVES A NEW SERIES OF TEN COMPOSITIONS ON CANVAS. THE SERIES DEVELOPS ACCORDING TO A MOVING SQUARE THAT TRANSPORTS FRAGMENTS OF ONE COMPOSITION INTO THE NEXT ONE INSPIRING EACH NEW CANVAS. MATERIALS USED INCLUDE PREDOMINANTLY ACRYLIC PAINT BUT ALSO PAPER, METALLIC LEAF AND FOUND OBJECTS. THESE ARE THE MATERIALS THAT OSTOYA HAD SAVED FROM PREVIOUS SERIES; IN THE NEW SERIES SHE RECYCLES THE LEFTOVER AND SHE EMPLOYS THE SURPLUS. THE MAKING OF THE PIECES IS REGULATED BY A SELF-IMPOSED SCHEDULE OF PRODUCTION DEADLINES AND WORKING HOURS. THE TIME SEPARATING THE START OF THE PRODUCTION OF THE WORKS AND THE MOMENT OF THEIR DELIVERY FOR THE EXHIBITION IS DIVIDED INTO TEN PERIODS, ONE FOR THE DEVELOPMENT OF EACH COMPOSITION. SIMULTANEOUSLY, THE TIME OF THEIR MAKING IS REGULATED BY THE "FIVE-DAY WORK WEEK" AND THE "EIGHT-HOURS PRINCIPLE", AN ORGANIZATION OF THE DAY DIVIDED INTO EIGHT HOURS OF WORK, EIGHT HOURS OF LEISURE AND EIGHT HOURS OF SLEEP. THESE CONSTRAINTS REPRESENT THE RULES OF THE GAME FOR OSTOYA'S ARTISTIC PROCESS. IN THE SERIES OSTOYA JUXTAPOSES THE NOTION OF ART AS AN EMOTIONAL, SPONTANEOUS AND DISINTERESTED EXPRESSION WITH THE NOTION OF ART AS A RATIONAL, CONTROLLED AND PURPOSEFUL ENDEAVOUR. WHILE THE COMPOSITIONS ARE MADE ACCORDING TO A WORK-PLAN, EVERY SINGLE PIECE IS A SUBJECTIVE EXPRESSION IN THE TIME OF ITS MAKING. BY TESTING THE POSSIBILITIES OF AN ARTISTIC PRODUCTION FRAMED BY THE SCHEDULE OF A FACTORY WORKER OSTOYA SEARCHES FOR A NEW DEFINITION OF AN ARTIST IN SOCIETY, ONE THAT WOULD OPPOSE THE STEREOTYPES OF AN ARTIST AS A FREE SPIRIT OR AS AN ENTREPRENEUR. ON THE OCCASION OF THE EXHIBITION, A BOOK FEATURING ESSAYS BY BEN LERNER AND TOM WILLIAMS WILL BE PUBLISHED BY DANCING FOXES PRESS.

Anna Ostoya(1978) is a New York based artist whose work has been recently included in the *New Photography 2013* exhibition at MoMA.

Martha Kirszenbaum(1983) serves as the Director and Curator of Fahrenheit in Los Angeles, and is the 2014 Guest Curator at La Kunsthalle Mulhouse.



WORK, 2012/13
OIL ON CANVAS, 170 X 200 CM

GIANNI PIACENTINO

March - May
ROME

ALFREDO PIRRI

March - May
MILAN

SOPHIE TOTTIE

May - September
MILAN

MAURIZIO DONZELLI

May - August
ROME

SECTION 2
ADAPTATION

The Birds And The Bees

AN ONLINE EXHIBITION CURATED BY
 FILIPA RAMOS
 OPENING AT
[HTTP://WWW.NEROMAGAZINE.IT/TBATB](http://www.neromagazine.it/tbatb)
 JUNE 10 - SEPTEMBER 18, 2014

Filipa Ramos (1978) is a curator and art critic based in London. She is currently curator of Vdrome, and Lecturer at Central Saint Martins (Art: Moving Image, and Art: Exhibition Studies) and at Kingston University (Film Theory).

Bees do it, birds do it, why don't we do it...

“The birds and the bees” is an expression that defines a prudish way to explain the process of sexual intercourse to children. The “birds and the bees talk” is generally used to refer to a moment in which sex and reproduction are discussed with a child in a figurative way. It consists of a metaphorical story that attempts to narrate the process and consequences of sexual intercourse through the reference to familiar and easily observed animals and phenomena.

By establishing an association with the ways in which animals meet and mate, this explanation defers from offering an accurate description of human sexuality and its possibilities. Instead, it proposes a metaphor that is based on small, endearing creatures that are not directly associated with forms of erotic imaginary.

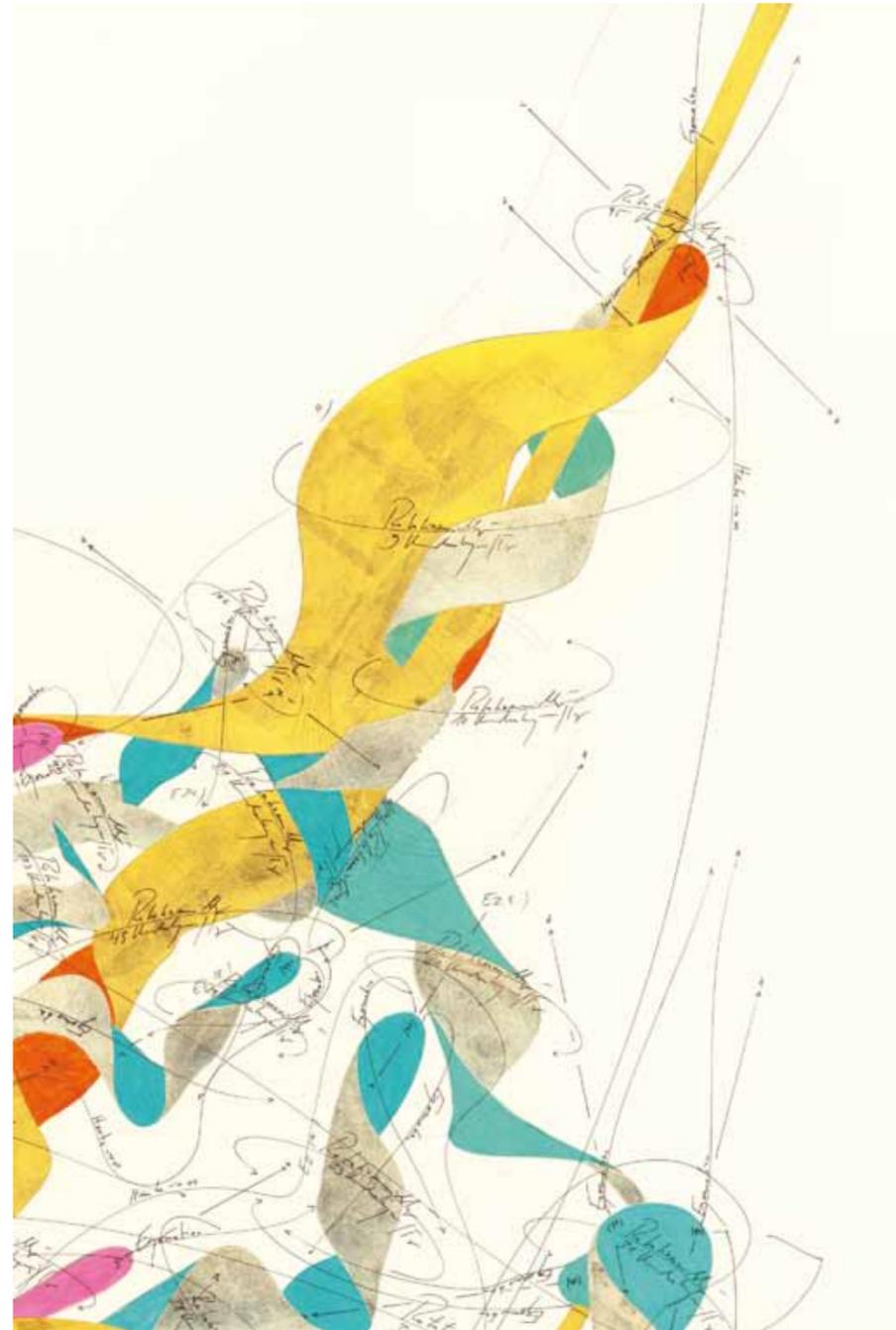
Nevertheless this explanation establishes a straightforward association between human and non-human behaviors in suggesting that it is possible to comprehend how humans copulate by observing such animals as the birds and the bees.

Following this idea, The birds and the bees offers a selection of individual artworks that relate with the subject of birds, bees and sexual intercourse, presenting three different ways of flying and being adrift. Together, these works form a sort of lexicon on the subject based on photographic images, drawings, texts, sound and video pieces.

The birds and the bees includes the commission of a sound piece, conceived by artist Riccardo Benassi under the title WWWild Night.

JORINDE VOIGT

March 7 – May 10, 2014



GALLERIA | MARIE-LAURE FLEISCH

Vicolo Sforza Cesarini, 3A | 00186 | Roma
T (+39) 06 688 91 936 | info@galleriamlf.com | www.galleriamlf.com

SECTION 3
HERE BEFORE

One-way dialogues between artists of different generations, in which the young testify to the influence of the old

ANTONIO CATELANI

**Riccardo Previdi
on the work of
Antonio Catelani**

Riccardo Previdi (1974) lives and works in Berlin. His work delves into the processes of production, post-production and reproduction of the image, questioning its current condition through an endless series of evolutions. He has had solo exhibitions at Francesca Minini, Kunstverein Arnsberg, De Vleeshal Middelburg, and Sommer and Kohl, and has participated in Manifesta 7, 1st Moscow Biennale and T1-Torino Triennale.

Antonio Catelani, *Modello*, 1987; courtesy the artist



I met Antonio Catelani only a few years ago at a group exhibition at the Italian Embassy in Berlin.

Peculiar – though later we will see that it was not so strange – that to get to know Antonio and his work it was necessary to bring about a meeting of Italian artists based in the German capital. Although the initial response to the invitation to an exhibition (whose main purpose appeared to be the desire for approval) was lukewarm, most of us ended up accepting, thereby initiating relations that had not been possible in Italy.

The reasons for such caution, if not diffidence, were varied – some valid, others less so. A particular insidiously one brings to mind the Groucho Marx quote with which Woody Allen opens his first monologue in *Annie Hall*: “I would never want to belong to any club that would have someone like me for a member.” This is where certain unresolved issues of the Italian art world, which Diego Perrone also discussed in his article on Mario Airò (NERO, n° 27, Fall 2011), rear their heads: lack of context, xenophilia and – I would add – a heavy dose of provincialism.

In 1998 Antonio Catelani was co-founder in Florence of one of the most interesting not-for-profit spaces in Italy, “BASE PROGETTI PER L’ARTE.” Antonio was concerned not only with his own work, but also with other people’s. Unlike many artists of his generation, he avoided isolation and privileged debate over subjective, introspective practice. Despite knowing that one often plays on an uneven playing field, he was not averse to taking part in international debates. For those like him, the “Controlled Designation of Origin”/“Typical Geographical Indication” labels are not sufficient to guarantee the quality of art production. This awareness must have been present when he produced pieces like the series *Modelli* (1987) – lightweight wall-installed paper sculptures – or *Ordinare* (1985–86) – a group of small, tin-plated sculptures, in the style of architectural scale models, placed on the ground. These pieces stand as a real statement on the years in which they were made. Behind their apparent weakness hides the seed of a cultural climate that, in practice, would screen the work of artists of the previous generation for almost two decades. With these pieces Antonio Catelani opposed lightness and precariousness to the excesses of the Transavanguardia and of all of its transnational expressions.

To the recovery of tradition and regionalism of the Transavanguardia, Antonio Catelani responded with work that was not afraid to look forward (almost predicting the fall of the Berlin Wall and the ensuing unification of Europe). If artists of the Transavan-

guardia needed an uproar to abandon the mechanisms of orthodoxy that preceded them, this was no longer necessary for A.C.’s generation. It was finally possible to engage with the issues connected to art without feeling either guilt or the need to impersonate the romantic role of “genius and insanity.” Excess made way for a newfound balance.

Antonio Catelani’s art leaves nothing to chance and instead elevates causality to the determining factor in the process of artistic production. It excludes the dogmatism of the 1970s, but does not indulge the formal whims and exuberance of the early 80s. The will to redeem art – and with it, the artist – is not in question, but at the same time the rejection of all simplification is recognizable starting from the very first pieces. For A.C., things are not to be “put in order” as if Duchamp and the historic avant-gardes had never existed.

It was not by chance that in 1986 Corrado Levi invited the young Antonio Catelani to take part in *IL CANGIANTE*. This was an important exhibition at Pac in Milan, in which young Italian artists (Stefano Arienti, Alberto Garutti, Amedeo Martegani, Mario Della Vedova and Bruno Zanichelli among them) mixed with Italian and international artists of different generations (Carla Accardi, Alighiero e Boetti, Otto Dix, Peter Halley, Jeff Koons and Carol Rama). The protagonist was not a supposedly “new emerging scene,” but art itself. In itself, and without simplification. Not shut in on itself, and not boxed off by historical periods or geographical areas.

Antonio Catelani exhibited a chalk sculpture, *Eccelso statico* (1986: a square base on whose corners rest four irregular solids that vaguely recall houses (the shapes anticipate those of Herzog & De Meuron’s meta-modernism by more than ten years). The minimal text by Corrado Levi, which accompanies/comments each work/artist in the show’s catalog, simply states: “Scultura/Sculpture.”

Antonio Catelani’s early production is somehow in synch with the “Six Memos for the Next Millennium” written by Italo Calvino for his American Lectures. Particularly the first three: lightness, quickness, exactitude. A.C.’s lightness should not be mistaken for futility: rather, to use Calvino’s words, “a thoughtful lightness can make frivolity seem dull and heavy.” The series *Tipologie* (1988–1991) – structures produced with light wooden rods and shapes taken from the world of architectural drawings, within which, as if imprisoned, lie half-wrapped, large cardboard sheets – dates back to these years. They are flexible surfaces that “work” by pushing on the construction lines of possible architectures (this series makes me



clockwise from top:
Antonio Catelani, *Il corpo del colore*, 1995; courtesy the artist
Antonio Catelani, *Ipercroma*, 2001; courtesy the artist
Antonio Catelani, *Ordinare*, 1985–86; courtesy the artist
Antonio Catelani, *Tipologie*, 1992; courtesy the artist

think of *Tecla*, the construction-site city described by Marco Polo to Kublai Khan in Calvino's *Invisible Cities*).

After the 1980s something changed. Perhaps because the Goliath of the Transavanguardia had been torn down, or maybe just because the first explorations in Northern Europe had begun – a key moment in the development of A.C.'s work is represented by his artist residency in Stuttgart in 1995. In a more international context he developed a series of works which unfolded in a vast environmental installation at the Akademie Schloss Solitude. Clearly, without betraying the premises of his research, something had substantially changed.

Lightness, quickness, exactitude no longer seemed to be enough. Perhaps because the new millennium was approaching or because the fall of the Berlin wall did not so much answer as open up a season of new questions; in any case, A.C.'s art seemed to change direction. From a deconstructive attitude, one of relief of burden, he moved to a phase of reconciliation with the act of constructing, drawing/designing, of closure – if only temporarily. From the model he moved to the original. From project to realization. In the five sculptures titled *Il corpo del colore* (1995), produced for an exhibition in Stuttgart, aluminum staples hold together the individual parts. However, one shouldn't be deceived by the precariousness of the result. These pieces are not the representation of something about to fall into pieces, but rather the courageous attempt to rebuild something from ruins. This process is radicalized in the series of pieces titled *Madreforma* (1997-99), in which a series of colored card-boards, oil-painted in uniform and flat color backgrounds, are superimposed inside a rectangular wooden box-frame resting on its lower side, collapsing under the "will" of gravity. If it's true that these works still speak of the precariousness of form and of a practical process, it is also true that, ahead of their time, they rehabilitate the form of the picture and thus of painting.

It is not by chance that a few years later we see the emergence of his first frame-mounted oils on canvas. *Trapezio* (2000) and *Talea* (2002) are part of a series of abstract paintings in a particular technique used by Antonio Catelani, in which a serigraph loom is used as a filter to "cool down" the pictorial gesture.

Although the shapes of A.C.'s artistic work are unstable and changeable, and it could seem at a first glance as if its direction is fluctuating and discontinuous, in reality a more careful examination reveals that the whole "game" is played on the sloping plane of a "distracted" surface. The effort – and this might indeed have Italian reasons and roots – is to try and

rehabilitate the specific qualities of artistic practice – returning painting to its privileged role – in conditions of low visibility, of precarious balance, gracefully accepting the effort that this task demands. Conscious that a fall can often generate more surprising results than when everything goes according to plan.

Last November, at the Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis in Bregenz, Antonio Catelani, as curator, invited me to take part in the exhibition *Distracting Surface*. In the press release he states: "(...) the 'sign' which qualifies (the "distracted" surface") becomes not exclusively that produced by the artist, but also that which through different events and different realities, through a relation of "causality" conditions its final result." Olafur Eliasson, Matt Mullican, Giulio Paolini, Karin Sander, Sara Sizer and Sophie Tottie were also invited to take part in the exhibition.

Returning to the discussion on the Italian context and its deficiencies, it is clear that Diego Perrone's effort to shorten the distance separating the generations before and after him is not only admirable but also useful. To shed light on a process that favors the conditions for a credible Italian context to take shape is something I both understand and share. But it is not enough. What makes our context fragile, almost cancels it out, is the lack of a chronicle, of a critical reading and a layering. Where are our works?! In which collections? Are these public, and therefore accessible, or are they private? In which catalogs are our efforts documented, and in which publications are they discussed with continuity, authority and awareness?

FILIPPO BERTA GUERRA DE LA PAZ

AVGEO
ART SPACE

OPENING **12.04.2014**

13.04 - 08.06.2014

curated by Claudia Löffelholz, LaRete Art Projects

Corso D'Augusto, 217 - Rimini - ITALY | www.augeo.it | info@augeo.it

nero

20th Century / Contemporary Design

Piazza San Francesco, 5 Arezzo / Italia
T. +39 0575 1822484
info@nero-design.it www.nero-design.it



Gastone Rinaldi / Rima, 1958

Saturno /

divano con struttura in profilato di acciaio nero
sedile e schienale formati da un telaio metallico con imbottitura in gommapiuma su nastrocord

sofa with black steel section structure

seat and backrest made of a metal frame with foam padding on nastrocord

SECTION 4 RUINS OF EXHIBITIONS

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

IL CANGIANTE

IL CANGIANTE

3 December 1986 — 25 January 1987
Curated by Corrado Levi
Padiglione d'arte contemporanea,
Milan

Contents:

1 press release
1 lecture transcription
5 installation views
1 diary

Notes:

In 1986 Corrado Levi curated one of the most influential Italian exhibitions of the last thirty years: *Il Cangiante*. It was a seminal event for many reasons: the juxtaposition of the artists, the exhibition design, the critical writing, the reevaluation of underappreciated figures. Levi set up a confrontation between the youngest artists (such as Bruno Zanichelli) and the most famous artists of the period (such as Francesco Clemente). The project was conceived without hierarchies and without thematic preconceptions, but guided by a very personal and instinctive approach.

Il Cangiante was an audacious, ephemeral and startling exhibition, and, owing to its unique characteristics, remains an example to follow to this day.

Corrado Levi is an artist, architect, curator and writer. In his own words "He was born in Turin in 1936, he has lived in Milan, was Saint John by Franco Albini, taught sophisms at the Faculty of Architecture in Milan, wrote of art and love, attended to young artists in Milan and New York, loved contingency, paradox, nothingness." Since the early 1980s Levi has been an influential cultural animator, especially in Milan, where he transformed his studio on Via San Gottardo into a space for experimentation for young artists, through a series of solo and group shows. This made it the first project-space in the city.

Press Release:

Il Cangiante is a fluid mutation of sensitivity, intellectual shrewdness, mental energy, irony, a dissolution of the ideology of art as well as discipline, and a very serious approach to the game... *Il Cangiante* is an exhibition curated by Corrado Levi for PAC, offering an overview of the international situation, through to the most recent works. It is by no means intended as a celebration or as uncritical enthusiasm, but rather as a form of level-headed reasoning on how artistic practices have changed from yesterday till today. As a result, together with many of the leading exponents of the current scene, there are also works by the "gurus" of the historical avant-gardes, from Otto Dix to Picabia, and some key figures of the revolution of the 1960s and 70s. The exhibition is thus not just another ecumenical overview, with unattainable claims to comprehensiveness. Rather, it is a complex selective reflection on the new scenarios of art, in which cross-fertilizations between social tastes, low culture, intellectual tensions and high culture constitute a problematic situation, not a condition that is accepted as self-evident. With this event, PAC continues its mission as a place for assessing and analyzing the state of modern art, in a constant interaction between current phenomena and historical and recent avant-gardes. The works selected are by Carla Accardi, Giovanni Anselmo, Stefano Arienti, Guglielmo E. Aschieri, Marco Bagnoli, Mike Bidlo, Alighiero e Boetti, Keiko Bonk, Edward Brezinski, Keiko Bonk, Augusto Brunetti, Riccardo Camoni, Jean Carrau, Antonio Catelani, Sandro Chia, Vittoria Chierici, Francesco Clemente, Tony Cragg, Walter Dahn, Mario Della Vedova, Filippo de Pisis, Otto Dix, J. Georg Dokoupil, Tano Festa, Manuela Filiaci, Luis Frangella, Alberto Garutti, Gilbert&George, Carlo Guaita, Peter Halley, Paolo Icaro, Klaus Jung, Harald Kingelholler, Jeff Koons, Milan Kunc, Edgar Lehmkuhler, Corrado Levi, Simon Linke, Tim Linn, Anne Loch, Wolfgang Luy, Amedeo Martegani, Luigi Mastrangelo, Marco Mazzucconi, Allan McCollum, Alessandro Mendini, Mario Merz, Vittorio Messina, Aldo Mondino, Peter Nagy, Joseph Nechvatal, Luigi Ontani, Julian Opie, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Alfredo Pesce, Francis Picabia, Pierluigi Pusole, Carol Rama, Martial Raysse, Walter Robinson, James Romberger, Cinzia Ruggeri, Robert Ryman, Remo Salvadori, Salvo, Denys Santachiara, Mario Schifano, Rob Scholte, Andreas Schulze, Thomas Schütte, Aldo Spoldi, Luigi Stoisia, Rosemarie Trockel, Maurizio Turchet, Marguerite Van Cook, Antonio Violetta, David Wojnarowicz, Bill Woodrow, Bruno Zanichelli, Gilberto Zorio.

THE *IL CANGIANTE* EXHIBITION – 18 December 1986
Corrado Levi from tape recording

Good morning everyone! Today's lecture is about the *Il Cangiante* exhibition I curated at the Padiglione d'arte contemporanea in Milan and that I set up together with my collaborators Nino Piccolo, Piergiorgio Mazzoli and Paolo Cremonesi. This is the first time I've spoken about the exhibition in a systematic manner, in retrospect... and we shall also see the precise theoretical significance of talking about it at a later date. It's the reason why there's no introductory essay in the catalog. Everyone's wondering why it doesn't explain... But I don't explain anything... I curated it. It's a theoretical matter...

The title, *Il Cangiante*, has nothing to do with change. It's not the I-Ching, the Book of Changes, the ever-changing... The English translator of the catalog wrote "The Changing Scene," but the scene isn't changing... It's not quite that – it isn't change. The *cangiante* is a color-shifting, an effect found on fabrics, on silks: the eye changes its position by just a millimeter... and the fabric changes from bright red to bright green, from purple to yellow, quite suddenly, with nothing in between. Here, however, *cangiante* – an English term borrowed from the Italian – is not iridescence, for it isn't a succession.

A theoretical fact of particular importance is that it shifts from one color to another, not gradually, but suddenly, so you're either in one position or you're in another. This is because it takes away the transition, the succession, it removes the graduality and the hierarchy of time. It takes away the nuances. And we also find it in something that is very dear to me, as my older students well know: for example in some really ancient paradoxes... the paradox of Epimenides the Cretan, who said that "all Cretans are liars," but since he was Cretan himself... was his proposition true or false? If you take it at face value, it's true, but since he was Cretan he must have been a liar, so the transition between truth and falsehood is a discontinuity that can't be solved. This is also true of many works by Boetti, *I Don't Go I Don't Stay* is the title of one, and perhaps his work is the title itself, *Double by Halving*, and many others...

So, to sum up, it is an immediate transition from one situation to another, without preparation. And it's timeless. This is another aspect that I didn't mention before: timelessness. Time is terrible, it's topical, time is topicality but so too is the past. It becomes... And that's as far as we'll go with time.

The exhibition... the exhibition... I'll talk to you about that... "what it has nothing to do with" and "what it promises." What it has nothing to do with... In historical terms, it's primarily an art exhibition on current affairs and contemporary culture, but its job isn't to show ranks of artists of the '60s, and then of '65 and then of '68 and '69. It doesn't show the shift from Arte Povera in the '70s or the American minimalists, and it doesn't show Pop Art as a sequence of periods, though there are artists from these periods, there are some... This is because it doesn't show the sequence... because I'm convinced that exhibitions of particular periods, like the monographic exhibitions of an artist's work, retrospectives... When I was a boy I saw a Picasso exhibition in Paris and came away disappointed – instead of being happy that I'd seen all of Picasso's works, I said, "Ah, that's no good, it's pointless," because a person's life is pulled this way and that for sixty years by a thousand different things. Each period is a prompt response, whether adequate or inadequate, to the inspiration that comes from outside or from within... The problem is seeing the relationship with the inspiration of the moment. It's not a matter of summarizing the responses to those individual moments, or seeing works from an entire career... Like putting on an exhibition on Transavanguardia, on the New Geometry, or the latest thing on post-graffiti America, post-this, post-that. Now the tendency is towards a new geometry... It's great to have a show on New Geometry so you can say you're with it... huh?... Sure... It would inform us about certain things, but it would be an unambiguous choice, it becomes tyrannical... Yes, because the relationship with other contemporary explorations of the mind becomes, well... authoritarian. It becomes a reflection on the contemporary world, which is closer to confusion than to order. Mao used to say: "Great confusion under the sky. The situation is excellent." I've explained a bit why... that exhibition I curated... I ruled out the possibility of periodization... look, with just the works on show, if they'd been grouped together by schools, there could have been a little... with so many cells, each with its own period, if the works had been set out by period.

After periodization, the second aspect of "what it has nothing to do with" is that the exhibition isn't dealing in truths, or in search of the truth. That's something that's not part of it. It's a point of radical division, I'd say, it's where the roads fork, it's the crucial point in interpersonal relations, which I too have always found in my life. It's not dealing with the truth, whether outside or inside the individual, outside or inside the subject.

The truth that some people look for inside the subject can be sought in three different ways: through action, action itself, all Abstract Expressionism, Zen painting, making a link between the Orient and America, American abstract painting and American Abstract Expressionism. In a certain sense, Rothko, Kline and Pollock sought the truth in a Zen manner, so the speed of the action, the rapidity of the muscle, and the distracted skill of the arm should have led to an ephemeral truth. This is in any case its quality – ephemeral and random – but it was nevertheless a Zen way, a distracted way, a form of interference in order to attain some sort of quality that was disowned by the rational mind and unknown to logic. It was basically a faith, a truth that was to be placed in infinity, in the unknown, in something that if you were distracted and threw down your pencil, or your brush, or your arm in a reckless manner – recklessly with regard to the mind – you could create something precious, which could be sold. Something that had been made. So one of the three aspects of truth that is not a part of this exhibition is muscular truth. Let's call it "muscular" – I find that amusing. The other aspect of inner truth that isn't part of this exhibition is the truth of the soul. In other words, all the anxieties, the impulses and the passions of the soul, which Western tradition sees as the chosen place of truth. For all of us, and for me too, sentiments play an almost sacred role in relationships... That's it, German Expressionism is the place in painting for this, it's a melting pot. Expressionism, neo-expressionism, Kirchner, the great painter Grünewald among the ancients, Kiefer, Fetting, Immendorf of Berlin among the moderns... For these researchers, believing that through the suffering and fearlessness of the soul, both as a trauma and as fantasy, they can achieve something of quality and value, and thus attain a truth, is something that the exhibition refutes. I don't believe in it, just as I don't believe in "muscular" truth, I don't believe in the truth of the soul. The third possibility of inner truth is questioning one's own place – existentialism – no longer as a search for the objectal truth of things to find or to express through muscle power or the psyche, but as a search for truth in our own place... And there's a whole area of existential art – the existentialism of Sartre, Manzoni in Milan, Yves Klein in France – that poses questions about its position as a repository of truth and no longer as a product, although it always trades with the truth. This part is ruled out, great swathes of contemporary thought – and I'm talking to you about it at length, always in the negative – to give you information, because there's more that this exhibition isn't than what it is. And again, like the trading with truth that doesn't belong to this exhibition, it's the exter-

nal trading of truth that matters. In other words, searching, working, making products, the quality of which, the sum of whose quality and the enrichment of which, somehow outside of us, is a repository of truth and of quality. So it's the sacredness of the work as an asset, which has a repository of quality just for humankind. Which, after all, is all art as it has come down to us, but I think this concept of encumbering the work and the works of men in this compendium of truth is a retrospective supposition that people make... At this point, you're moving away from the original understanding... that's really what this exhibition is all about.

I'd like examine this last point a bit further, as maybe I haven't made myself quite as clear as elsewhere. The first three points concern the truth produced within the person, while the last one concerns making a painting, a sculpture, a work, or a house as an enrichment, as an asset that acquires universal values, filled with things that have an inter-individual quality of their own. That's it... this way of attributing qualities to works which are sold. It means investing in the work, in its creation over time – usually a very long time – which is different from the muscular, immediate one. It builds up in a sequence, and these works take months to make. Days, years, a lifetime, thousands of years, and then, almost like a fluorescent color when the lights are off, they return this information to humanity, and this doesn't belong, along with time... A work by Morandi, for example, which takes time to produce, or Vermeer, Paladino... I trust God will not strike me down for this association of ideas... What the exhibition isn't... it doesn't trade in the truth, whether external or internal.

What the exhibition promises is this: this index on the board is so comprehensive that I could read it and end the lecture. Art as a bet: the nullifying feature of this exhibition is that it considers art as a bet... as a bet rather than as truth, trading with the truth. This is a radical shift from the deeply rooted attachment we have to art... the sacred nature of art and of feelings, of the person, of the muscle, the body. Art as a bet is... I go to the roulette table, I place my bet, a caré, white, black, then I go to another table... But I don't believe in red or black. I bet. I'm not marrying the red or the black. I have no preference for red or black. I gamble and I win or lose, I don't care a bit about the red or the black. There's no truth in the red or black. I place my bet, I don't care about the quality of the red or black. Some players even play at two tables at the same time: at one they bet on the red, at the other on black. Like Walter Robinson, an artist in the exhibition, who has two pictures: one is a spin paint-

ing, a work made by rotating it and throwing color onto it, in a kind of rotation, totally depersonalizing any intentionality. The other work is a dark sheet hung up, with two figures taken from the poster of a sentimental film. Two works – so he’s gambling at two tables, betting on two things separately.

Art as a gamble. If you see art, or a painting or a work, as a bet, rather than as a product of truth, then it’s like saying you’re expecting an answer: I win or lose, but in art you neither win nor lose, so this whole thing is paradoxical, but it is like gambling. It’s an absurd but precise hypothesis, which states that it is made by bringing into play the boldness of one’s own ability to gamble. The answer is not so much the extent to which they give you ten times the money as the fact that they give you their consent to gamble. I’m not quite sure what this is, but it isn’t relations with others, it isn’t social relations. It’s the happiness of consent for the boldness that the bet gives you, for the path traced out for everyone. Fortunately there’s consensus, because it has been boldly traced out by someone. So let’s say we’ve reached a consensus of appreciation.

Art as a gamble, rather than as a trading with truth. This is the most important theoretical issue in this lecture and in this exhibition.

Culture not as a closed system: sure, there’s high and low culture in this exhibition, there’s the rock culture of the young, there’s design in Mendini, and there’s fashion in Cinzia Ruggeri, and in the young Pusole, Zanichelli and many others. There’s high culture, the sublime culture of Ryman, Paolini... and there’s this blend of low culture, rock, fashion, design, nothingness... Nothingness, there’s also nothingness. I believe that we can’t consider art as a closed system like architecture, like painting or music, or all of them together. They’re religions, in-groups, and what I ask you, if you want to be my students, is to be great professionals in everything, theoretically in everything. Then of course there are contingent reasons and practices that prevent you, but theoretically you have to be professional in everything, not just in one thing. You have to be far more professional than you would be if you did just one thing. I’m convinced of this, because the information you have, from various sources, from cross-fertilization, means that the things you do in the areas you cover are much more of a reflection... of the innovations of the contemporary world. I don’t see why we’re bombarded by this deluge of information, from countless sources all at the same time, only to have these religions of individual disciplines survive. But in order to be profession-

als – absolute professionals – and there’s no doubt about that... No, wait, I’ll turn that around: to be really professional you have to have information from areas that are far removed from your own profession. It must be intrinsic. Masters and beginners have finally confronted each other in this exhibition. Twenty, twenty-two-year-olds have taken on... or rather it’s the masters who’ve taken on these young people. But careful, in this exhibition I’m not questioning the information from the young – twenty out of a total of seventy – very young people, which is amazing for an exhibition in a museum like this, but I do question, I do put on the rack the work of the masters with regard to the young and I look, and I see if they hold their own, if the information they give is still valid. In the end it turns out that *Comrades*, the picture by Schifano, the one of ’68, with those little Chinese guys and the thought of Mao, is a picture that holds up... The masters measure up to this cross-fertilization with the young, so the young are by no means just an appendage in this exhibition. The show could not be what it is without the massive presence of young people, but it’s not a matter of mere youthfulness, don’t misunderstand me. That’s not it. I couldn’t care less but it’s a fact that we lose information with age. There’s a whole world that gradually closes its doors... the openness one has when young gradually closes, although art is one of the areas in which one remains more open than in others. There’s a very big theoretical problem in this view of art as a gamble and art as a closed system. The problem is one of quality. Quality was originally the truth, it was a trade-off, the sum, the production of truth. Art as a bet and as cross-fertilization poses a big theoretical problem: what is quality? I won’t go into this today, I’ll just put it to you. I think there’s a problem and it should be solved by parameters other than those of truth. There’s the issue of the relationship between things, and this is what I’ve tried to show in the exhibition. In other words, the quality of the *cangiante* is the sense of transition between two colors without a break, when an object gives you that immediate change of criteria, the criteria of vision, of the universe, when there’s that immediate transition that forces you to question the very instant, and there’s a different answer. I believe this should be sought in the area of quality. It’s a matter of relationships in the *cangiante*. It’s not something intrinsic. And indeed it couldn’t be. With these theoretical premises we can no longer say it’s one thing or another... The quality manual... the quality was there, or it was a subject that expressed religious or secular things or feelings or it was the quality of the painting... There were some quality criteria that were objective. I think we need to re-read all the art of the past with these

new criteria in mind. Caravaggio can be seen with these criteria that I’m talking to you about now. It’s a gamble. But, in any case, the issue of quality is a problem of relationships. Here too the relationships are not just between works but with the world, with cross-fertilization, with ourselves. This is where we can look for new quality.

The exhibition design: with this in mind, the space created is not the classic type, not frontal, with the paintings and the works in a room, on the walls, to be looked at, following a particular route, to be admired from the front. On the contrary, the way they’re placed makes it a field, a place of excitement, really physically. The space and the floor are dotted with works, so you almost stumble over them. In other words, there’s no itinerary... You need to watch out for them, or you’ll find yourself on top of them... so you can’t look at the walls in rapture, otherwise you’ll ruin a work... you’ll ruin the work and then... also the works on the walls take the space into account, in all directions. It’s a place of excitement, a place where, wherever you are, you can be pulled in any direction. That’s the spatial concept of the exhibition, which is different from other exhibitions, from those I put on to show Merz, Tony Cragg, Buren... They were always to be admired, either frontally or by being in the midst of them. Strangely enough, as you’ll see on the ground plan, this whole whirlwind of works at PAC doesn’t mean being immersed in things, for the subject, or rather the fact that you’re always pulled this way and that... because you just need to tilt your head, just a bit, the way the *cangiante* changes color – the scene – means that there’s a greater independence of the subject, for it’s bombarded by all these influences; the viewer is not part of the works, it has nothing to do with this American and European current of incorporating the viewer into the work. The work remains an external gamble. It would be crazy if I took the visitor inside the work: on the contrary, this gives greater independence.

The diversity of position – ceiling, floor, walls – and of quality and works is another difference that I have tried to create, through a change of method. I didn’t want there just to be a single method, an “Oh, right, I see how these things are placed.” No, you don’t see at all, because I myself don’t understand why the next time, on the next wall, I wanted to take on new risks, and make new bets... because for me too it’s a gamble making the display like this... So, for example, in the second room there are all the Americans, placed in such a way that the center of each work is at the same height above the floor, and the distances between the works are all identical... And then, in the

middle, there’s the work by Denys Santachiara, which moves, and in front there’s a painting by Andreas Schulze almost up to the ceiling, and other things placed down low... Let me just say one more thing: the muscular movement of the neck... you’re obliged to move your neck, to move your muscles to see this show, you have to walk, and move your muscles... muscles you don’t normally use at an exhibition... and this is also a way of distracting the mind from negative thoughts about works of art. One other feature of the display is that the part is equal to the whole. In other words, there’s no evolution: four or five works in the first room are like the exhibition as a whole, because there’s a mix of many different things, high and low culture, cross-fertilization, masters and the young, different cultures... It’s a discrete section of the exhibition. Discrete in the sense of four or five works the same as all the other four or five works, the same in terms of spirit. They aren’t the same, of course, but they’re equal to the whole, the part that’s equal to the whole and the part that’s equal to the part. There’s no evolution because if there were... I could have said “what has nothing to do with them”... Evolution would be like periodization, like the truth of development, a truth of sequence – but that’s not what this exhibition’s about, so there’s no evolution and the part is equal to the whole.

The perimeter of the building is by Gardella, a great rationalist architect from Milan, who now takes from Rossi and makes things like the theatre in Genoa in the canonical style. It’s a lovely building, slightly Italian – very Italian – in that it’s pretty, it’s a beautiful building, well made, with these bays, which were supposed to be movable, but they’ve fixed them. As you know, these things happen... There’s a lower part with glazing, it’s nice like that. Fixed, against his expectations, possibly. When it’s fixed it’s quite blocked, it’s pretty as it is. Rather Italian – great quality but rather Italian. Quite well done, with all its qualities, because it’s one of the beautiful buildings of modern Milan, made in ’46. I think museum spaces that aren’t defined need to focus on this... Apart from the rooms that may have been moveable, there is still definition in the lower part, where there’s the glazing, and above there’s the balcony in the drawings... Basically there are fixities in a museum, then you’re stuck with them forever. You can’t do without them, I believe there should be more openness, but it’s a beautiful building all the same. I’ve had to struggle a bit against this fixity of the rooms – there are five open rooms and then there’s that glazing below... and I fought in two ways... in addition to placing the works like I said, I also put that row of chairs which, on an incline, goes into one of these rooms. Then, since I

was bothered by the separation between this common space, which acts as a hall for the opening, and the space for the works, I also dotted the common area with a number of works... Merz, Carol Rama... This prevents a complete view in this part of the hall... Stefano Arienti's hanging algae... So my feeling at the inauguration was that it worked, for everyone was captured by the works rather than by the social event. I've nothing against social gatherings, but I didn't want this separation. I felt it ran counter to an evolution and passing of the times. If there had been high society... but high society was gathering everywhere.

There are small bits of paper on the floor, and there's this sheet painted by Della Vedova on the ceiling, so to see the work as *cangiante* you had to jump from top to bottom continuously. This is Pesce's cupboard, which plays music when it opens – Rossini's "L'occasione fa il ladro," and this is Tony Cragg's *Spectrum*. It's incredible. We'll talk about the works another time, this is not a lecture on the works. So, I tried to break up the areas of the building, and its boundaries too. I tried to force them, to negate them. For example, there's a panel when you enter, and one of the most prestigious works is on the back... by a young American, Peter Nagy. It's the first time one of his works has been shown in Milan... and Picabia too is here, almost hidden, Picabia is with Dix and De Pisis... They are the three great masters, so you can see I didn't put Picabia and that picture there at the center of a wall, with the most beautiful in Rome, but actually in nooks and crannies, at the back, just as Billy Woodrow is under the staircase that goes up to the floor above. It's almost like saying that the crevices, back rooms and places that are not central or grand in the building are just as important as the main ones, those in full view, because since there's no hierarchy in the importance of the space... We've talked about the Zenith and the Nadir, above and below, and it's a pleasure to mention a wonderful study into the Zenith and Nadir by Escher...

The ground plan: this exhibition has made me realize I'm an architect. I think of myself as playing about with art but I've realized I'm more of an architect even than an architect, I've put on this exhibition... I had a few hours to spare at the airport in Milan when the plane to London was delayed. I was going there to find some paintings by Simon Linke – he makes reproductions of Art Forum advertisements and paints them in oil. During the wait I had the list of artists, but I didn't have a map of the building, so I made my own, from memory. I'm an architect and I can remember how a building's made, so I could draw the ground plan, with no photographs of the works

in front of me. And I started from the bottom of the list... because I thought: "well, I'm not going start from the beginning, I'll start from the end." I could have chosen another way, quite randomly, but it had to be a random choice, so I started with Zorio and then Zanichelli and gradually I placed these works with all the preoccupations I was talking about. I put these concepts down on the map, writing each name, and from that moment on this was the layout of the exhibition. There were no changes after that – it acted as a site map, the freight forwarders came and, using the map, we said: "this work goes there." Then there was the problem of the heights, which we discussed many times with the assistants, but one work that I'd missed, that I'd forgotten, really made me worry about where to put it. And there's more: I often didn't know where to put something because of unexpected glitches, so instead of deciding where would be best, where the best place would be, I went back to my map and, on the map, decided where it would go... So it was interesting, I wasn't expecting that... It was a discovery for me, and I remember how Albini always used to tell us that the pencil and the map are work tools. It's not like... since you aren't in the space you place it on the map – I was right there on the spot, but I still used the map to make decisions. This means it's a theoretical display, not one of taste. The proximities and distances between the various works have been set to create this *cangiante*, this detachment, this different inspiration of emotions and universes. Listen, going back again to the issue of quality, combinations are created... It would be easy for me to say it's through greater differences, but that's not true... that it's through greater dissonances that you create greater *cangiante*, but you need to remember that, in an exhibition, if you make a rule then you'll have to break it all the time, otherwise it gets boring. If I were putting on a show with the greatest differences, it would become a real bore, so sometimes you let yourself go for similarities, sometimes for conflicts. It's also a methodological *cangiante*... And I want to add something important – how this exhibition display was made... very slowly, we spent a couple of weeks. I'm still thanking the assistants I mentioned earlier – in silence and with great intelligence, they didn't fill the *cangiante*... what did we do... we skipped from one thing to the next, so we never finished a room but went on to the next, because it meant losing our inner contact with all the things – I mean, we realized that moving a work just a few inches would affect a work five rooms away, so we didn't work on one room at a time, but constantly skipped from one thing to another. We generally put in the sculptures first – the heavier things – because we knew that it would then be easier to move the

lighter objects. So there was this minimal practical rule, but never by finishing one thing – always going from one to another that was distant in terms of space and culture. Listen, flowers have a special place in this exhibition, in this room there's a bunch of flowers on the ground – red roses – as full as possible of nothingness – the nothingness I mentioned earlier – of average taste. It's a bunch of flowers with an intarsia of roses, really mundane... the first I came across on the market stall... Red roses, eleven of them. Piergiorgio told me it must always be an odd number. From a legal point of view, I say it's a work of mine, in the sense that there's one of my paintings, if that's what it is, nearby. A work of mine on the wall, so if someone says the flowers are part of my work, well, it's not my work, it's just a bunch of flowers, a vase that I wouldn't even say is mundane, because it's much more mundane than that. There an energy, I'm looking for low culture: I told you last year, it's not a Mendini-style mundane. It's something different, because there's nothing mundane about low culture, it has enormous ethical richness, with its mobility, full of things. Quite fascinating. So the roses are nothingness, they aren't works of art and what does this mean... it means that roses are a way out of the system in this cross-fertilization of art as a closed system... the biggest escape from the system in the whole exhibition... There's nothing in them that concerns art or design or rock or low culture or high culture: they're just roses, so they're where the theory behind the exhibition shifts. I attribute enormous importance to this: it's my risk, one of the risks in the show... and it works because when you take the right risk... unfortunately... and I'll tell you: when you take the right risk, you risk nothing.

The catalog: I didn't want to write an introductory essay – I explained the things I've been telling you now. It would have been fairly easy, but I didn't want to... partly because the whole process of the exhibition is clear to me now, but I didn't want to think about it too closely, I didn't want the show to become the practical version of the theory. I prefer theory to be an interpretation of the exhibition, in other words, reversing the sense of the theory... I don't believe that theory precedes things, and an art exhibition in particular needs to be an art exhibition, not an educational event. I built up the theory as I was setting up the display, it became clear while I was putting the pictures up, when I had to invent the flowers – sorry if I say "invent" – while I was betting on the flowers. So the theory came later, a month after the catalog was finished. A month earlier I certainly couldn't have said the things I'm saying now that the exhibition has come to an end. And there's also a huge theoretical

aspect behind this refusal to make a theory about the show in the catalog: I mean the things with a "no" in front of them in this list are just as important as the ones with a "yes."

The works in the catalog are arranged in alphabetical order, so I had the pleasant surprise of seeing who was measuring up to whom, who happened to be there. For example, Accardi was with Anselmo on the first page. I enjoyed these combinations like a gift from the *cangiante*, which I hadn't expected. There are little comments on the works, and a comment is a sort of subtitle that I gave the works. I first thought "I'll write three lines for each artist, for each work," because it's an exhibition of works, not artists, so I chose the works, not the artists, and then the three lines became half a line and then half a line was too much. It was a sort of reduction, partly out of a sort of snobbery, partly because of the wealth of materials, and I thought the comment had to be far leaner, but I didn't want theory. There had to be subtitles, not explanations, because there's nothing to explain. There are no judgements – it would be crazy if I started making judgements, because I like all of them... because red's better or green's better in the *cangiante* when you move from one to the next... No, it's better not to have either – no judgements, no explanations – just tangents. A tangent is a line that touches a curve at a certain point and tells you something about the curve. Fortunately, it doesn't tell you everything... it says something about the curve at that particular point, it gives you the curvature there, and the orientation, but not everything... I don't presume to think that a work of art can explain everything. Points of it can be touched, and I chose a number of points, a point of richness for each work, and I carried out this tangent operation... I think there's still cross-fertilization between literature, art and criticism, in so far as I've put in my experience with the words of a poet – not like trading in words, knowledge of words.

Interaction with the institution: Italy's a strange country where nothing ever works, there's nothing, and then they let you do a course like this, and I don't even know what's going on with the Board. They serve you up an exhibition to put on, saying "do what you like"... and you really do what you like, I didn't have the slightest interference from the institution, I had unconditional support, affection and respect. Here, I don't know, maybe it's the fact that I never ask for anything, I've never asked for anything, I didn't lift a finger to get this exhibition, I was very excited when they asked me, when I went up the stairs to see Dottoressa Garberi, who called me to give me the job, but I didn't do anything to get it, and then I was in this

great position, because without even lifting a finger it was clear that I had absolute freedom... Italy's really strange... or rather, there are different social needs which are met in Italy, at least there's a search for these things, these things do happen... I mean it's not true that the institutions are always closed, always bigoted, always against culture. They are, the institutions are, but there are cases when they aren't, even without a social aspect, for their internal needs, and I'm so grateful both to the school, and to this museum, for they let me do things with you and with others... I'll stop here, but if anyone has a question or wants to discuss something, I'd be only too pleased.







A peek at the diary notes of Corrado Levi, organizer of the exhibition titled *Il Cangiante (Iridescence)* held at the PAC in Milan

1) I have held several exhibitions in my Milan studio over the last two years, and one of them was *Protocol* (a title taken from formal logic because it nurtured the idea of free restructurization) which included Mazzucconi, Martegani, Carzedda, Camoni, Stoisa, Chierici, Spoldi, Arienti, Biffare and myself. Following the organization of this exhibition rather like a museum (or perhaps it was a museum that resembled an exhibition), I was asked to arrange an exhibition for PAC, Italy's most important and prestigious Modern Art Museum. Sometimes, when one does something to the best of his ability, giving the greatest care and attention to detail and quality under the extreme tension that accompanies a super-human effort to succeed, there is always a nagging fear of not being fully understood; or sometimes there may be a reaction to the showing that can provide the necessary impetus to reach even greater heights of creativity. In fact, if there is a definite and positive quality to the work, the stimulus to try again and to do even better the next time is never lacking. But the timing should be thought out properly, because a cultural reaction is not always immediate in the way that a physical reaction is. This cultural interval in time is fraught with both trepidation and trust on the part of the organizer and, of course, the artists.

2) The original project was to include both Art and Fashion, half and half, reflecting a quality of thought that seemed coherent and homogenous although it was to cover various differing but important contemporary movements. Then this commission was dropped, but the original idea became even more firmly implanted in my mind, still covering the same wide range but confined to one single field, and the field itself proved to be unexpectedly vast and rich in diversity.

3) For the curator or organizer, an exhibition is always autobiographical. It reflects the subject he is interested in at that time as well as his cultural preparation and standpoint, his relationship with the artists, and his own personal sense of daring or restraint.

4) He puts his own autobiography and cultural knowledge on the line, a risk directed both inwardly and outwardly, a casting of the dice against unknown odds with the fear of losing all, but knowing that the courage to risk all is his only real insurance against defeat.

5) Who liked him and who didn't! This was said in making the posthumous discovery of an adored Florentine artist's last series of frescos. When the pain of criticism is felt, this is a phrase that can console. But what always seems strange is that the excitement and pleasure experienced in doing, in creating, are not communicable through the works themselves.

6) "Iridescence" is not a gradual mutation; it is the property that oriental shot silks possess to change color unexpectedly, from green to red, from purple to yellow, from black to blue etc., with an imperceptible shifting of the viewer's position. There are no intermediate passages, and this is fantastic: no forewarning or gradual shading, and yet the material remains unaltered. Without an intermediate phase, the slightest movement takes you from one pole to the other and back again in a continual search for the secret of this mysterious mechanism. Sometimes street advertisements give the same effect, like the Christ that I have just bought whose eyes are either open or closed as I move around him; when I shoot him a glance, I am never sure whether I will find him dead or judging me.

7) At the airport in New York, I had a roll of canvases from some of my artist friends who had entrusted their works to me for inclusion in this exhibition. The customs official made me unroll them in front of everyone. Canvases four meters by two were unfurled on the airport floor, and all those people just stood there gaping. At the time, the thought crossed my mind that the peculiarity of finding myself in this sort of situation was a theoretical characteristic of my practice of criticism.

8) Another theoretical indication lies in the fact that I did not write a critical analysis for the catalog: it would have had to be ready a month before the exhibition opened, and that would have meant that during that last month the exhibition would have been committed to what had been written, deep-frozen in forced compliance. I wanted to be able to iron out any flaws that I might find right up to the opening date, and I wanted the evidence to speak for itself, convinced as I am that no words can compete with the evidence of one's own senses.

9) Words can explain, elucidate, illustrate or suggest the interpretation of an exhibition but the evidence is authoritatively "self-evident," provoking an immediate recognition of disassociations and associations with unarguable assertiveness.

10) In the catalog, words are used on each page in

reference to the various artworks shown, but the words are merely a linguistic contraction, tangential with respect to the artwork itself. They are intended firstly to impart information and secondly as a useful aid in priming the viewer to recognize or appreciate what he sees, but they are never meant to explain. The genesis of the word is a contraction of expression; there is perforce an abyss of subjective experience between the word and the work and each viewer uses his own discretion to interpret what he sees. I have had to use mine in knowing just where my word tangents should touch on the work and where not.

11) Today, with everything already behind me, I feel like writing, but I am also trying to broaden my effort so that what is of value now will also be of value in the future. Other people know how to do this but I must be careful in going through my ten positions of the week; I must not risk tautology.

12) Outside of time, like the passage in *Iridescence*, the indulgence with which the present is privileged is like a philosophy, and in its glow anxiety, hope, intelligence, nobility and modesty cohabit; even in the future the present never becomes the past.

13) The present is an intellectual riddle, like one of those theoretical calculations in mathematics that ends up in absurd hypotheses, not a truth in itself but a dizzy projection of what might result on the basis of hypothetical premises – the "if" game, in other words. But in art the final verification is not mathematical or definitive and depends on subjectivity and circumstance.

14) Art as a gamble, as a matter of luck, and not art as a search for truth. Which is not postmodernism. On the contrary, it is a relaunching; it assumes postmodernism's unprejudiced eclecticism but removes it from a preeminently formal sphere. It is the thrill of risking freedom.

15) The simultaneous presentation on several plates at the same time (and this also happens in the work of the same artist, such as Walter Robinson, with paintings done while spinning them around and around at high speed and paintings copied from movie posters) allows the viewer to enjoy the mechanics and the thrill of a risk for its own sake; one is conscious of each separate risk, identifying the various cards in the game and choosing the ones that seem the most favorable to bet on.

16) Art expresses the essence of gambling with all its intrinsic formal heritage. Much of it cannot be transformed into words. Art is a bet placed by certain cul-

tural environments of which its expression or form – that is, the manner of carrying it out – is the object.

17) Art (or the game of Art) is ambitious and humble at the same time: ambitious because men and women are the subjects of the bets, and humble because it allows no trafficking with the truth.

18) A bet eliminates the unknown as a premise; instead, it creates a new unknown each time, opening up new fields and not attempting to align itself with the unknown as a premise.

19) Then we have Art as truth: of the soul and its spiraling expressionism, of the contracting or relaxing muscles of an arm, of the raw materials in a search for ever newer combinations of molecules, of a study into the position coordinates of the artist.

20) Art as a search for truth also has, in tacit background presence, art as a gambling game, and this has been revealed clearly by the art of the last few years.

21) The various movements of Modern Art, Trans-avantgarde, Arte Colta (Cultured Art), Neo-Geometry, are each a gamble when seen from the outside, but only by believing in each separate movement do they become a faith.

22) The world and the system of art tend to force research into hibernation, making its youngest exponents wait around stewing in their own juice (at least in the economically weaker zones) while the big shots on their exclusive circuits of famous museums and art galleries are idolized and consequently lose contact with a more fluid reality over the years, while the young artists lose contact with art culture.

23) It is great to see 25-year-old Arienti's *Alga*, done in 1986, together with companion pieces done by Schifano in '68; great because two gambles so distant in time can be compared on the same footing today.

24) It is great that a nation like the United States can contemporaneously appreciate the new geometry, the East Village today after its contingent (discovered here) was not apparently accepted in the economic Olympus of art, the paradoxists who redo Morandi and Raffaello, and the conceptual "explosives experts" with their street posters on canvas.

25) It's great to see the provocative paradoxes of the Cologne artists and the fantastic forms of the Dseldorf sculptors.

26) It's great to see the subtle young artists of Milan, and the ones from Florence who arrest time itself through their use of form, and some disconcertingly young artists from Rome who are on the track of some concrete ephemera.

27) It's great to see Dix, the culture of the docklands and of Altdorfer, de Pisis, all the possible pluricultures, Picabia, a meridian of differences, Carol Rama, haughtiness, all undissolved in the liquid of art.

28) The bets on art are all on the table – *rien ne va plus?*

29) I'm going out now, I bet not just to bet.

30) The bunch of roses on the floor: is it part of a mural or is it a bunch of red roses in a cut glass vase of water on the living room floor? A case of iridescent identity.

31) The exhibition has been arranged, not on the spot, but on the drawing-board, with the works of art as criteria; not with taste, but with theoretical taste. The wide range of different exhibits has been displayed to advantage but sometimes the logic changes. One advances from one work to the next with a minimum of residual recall and a maximum of receptiveness.

Milan, 15-18 January, 1987.

Florian Neufeldt

Soliloqui

22.03.2014-17.05.2014



miart Milano > 28.03-30.03.2014



Via Francesco Negri 43 - 00154 Roma, tel/fax: (+39) 06 68809863-info@thegalleryapart.it-www.thegalleryapart.it

La XIII Luna

Lupo Borgonovo, Enzo Cucchi,
Raphael Hefti, Morten Norbye Halvorsen,
Gianni Politi, Jessica Warboys

curated by Rita Selvaggio
01.02 - 26.04.2014

La Poetica della Meraviglia

group show
curated by Maria Gianni
24.05-19.07.2014

Ben Barretto

solo show
04.10 - 20.12.2014



SECTION 5 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 show

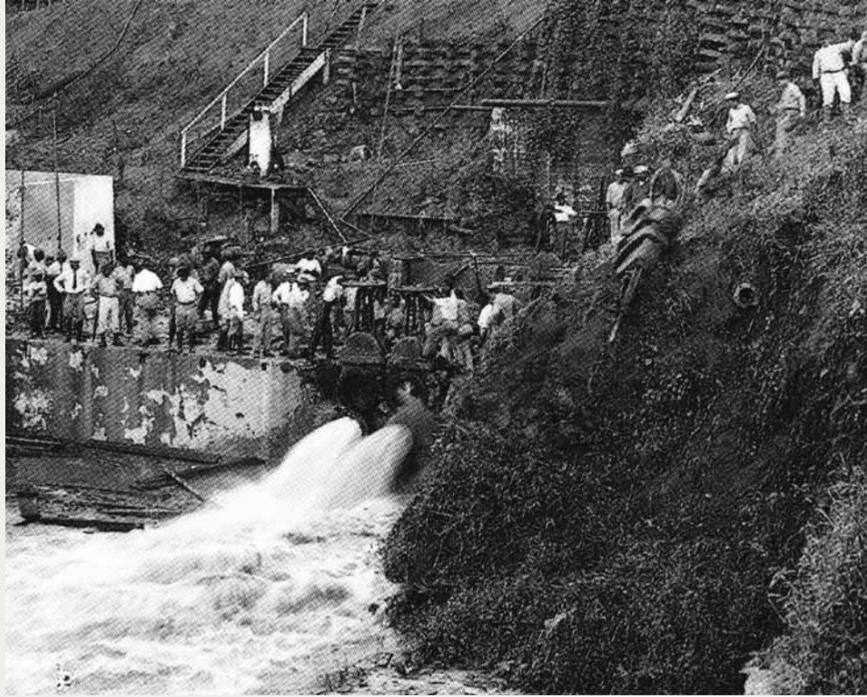
BY MANDLA REUTER

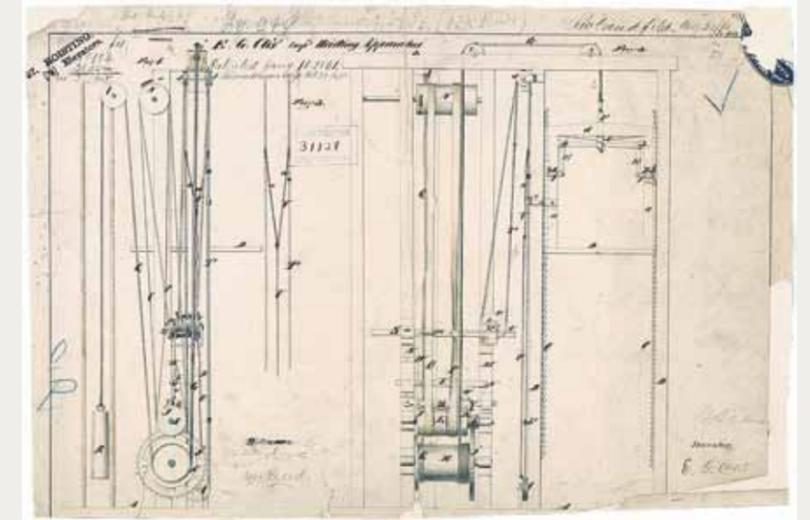
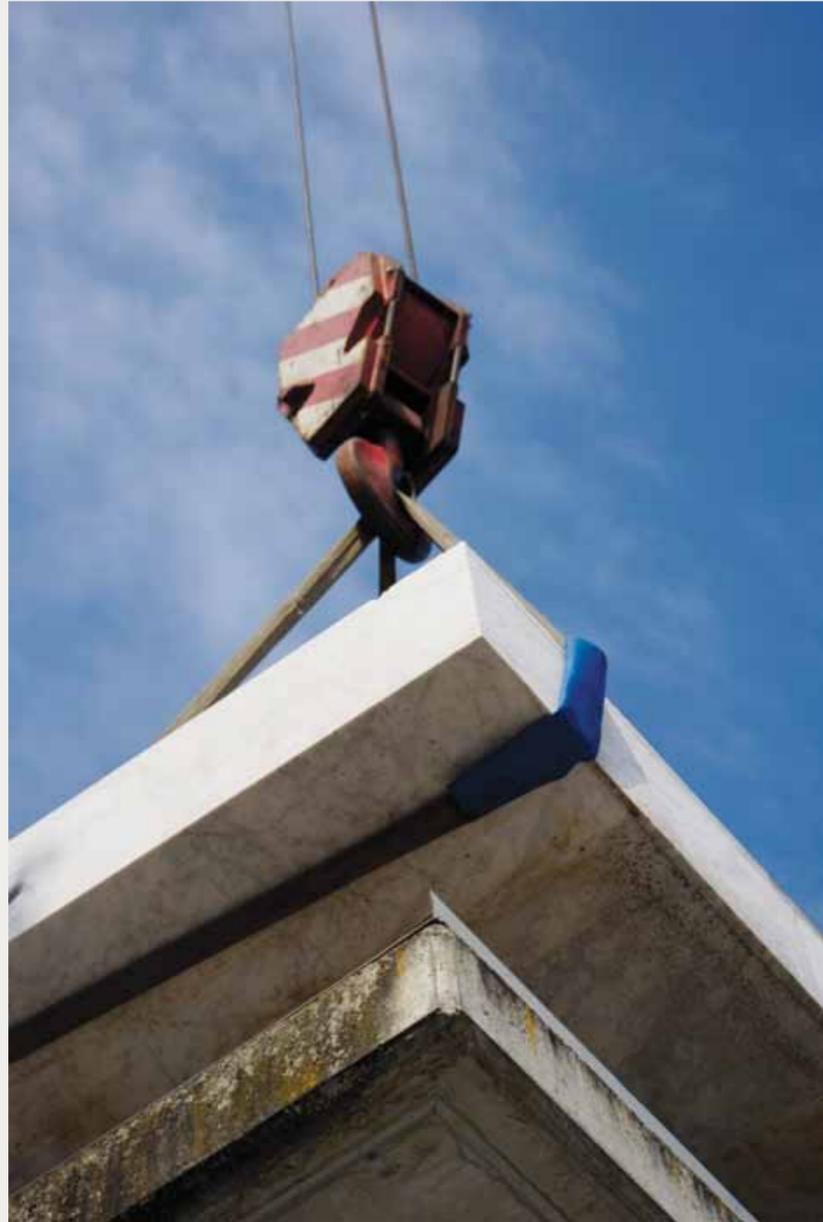
Mandla Reuter (1975) lives and works between Basel and Berlin. He has had solo exhibitions at Kunsthalle Basel, De Vleeshal and Schinkelpavillion. His work has been included in group exhibitions at Sorø Kunstmuseum, Sprengel Museum Hannover, KunstWerke and Kunsthalle Mulhouse.

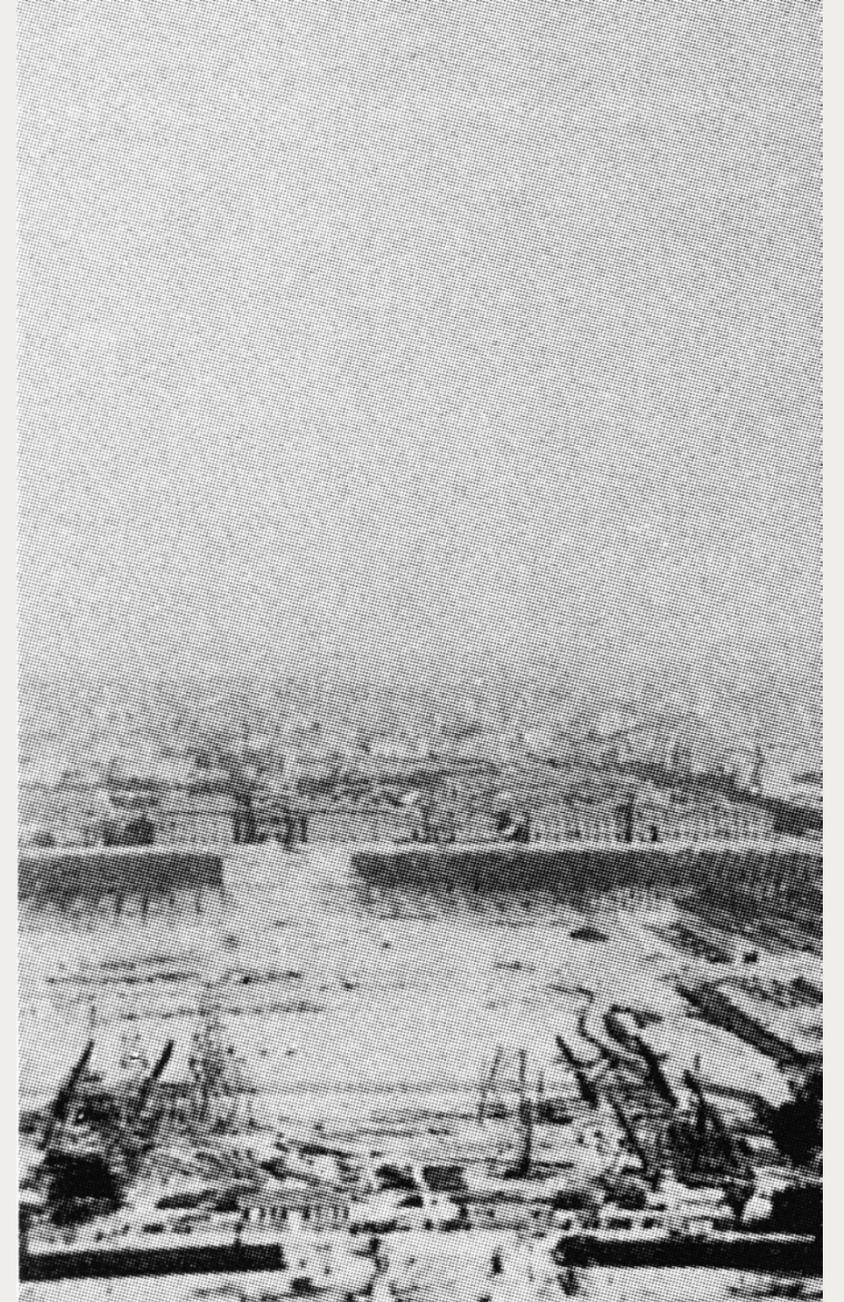
Over the last few years Mandla Reuter has mostly worked on the question of how places can be defined or occupied, often establishing a certain minimal narration within the spatial connections and structures he develops within his exhibitions. His show at Kunsthalle Basel in 2013, for which he entirely altered the floor plan of the building, was derived in large part from a plot of land in Los Angeles that has never appeared on image, but that Reuter claims to have acquired some years ago.

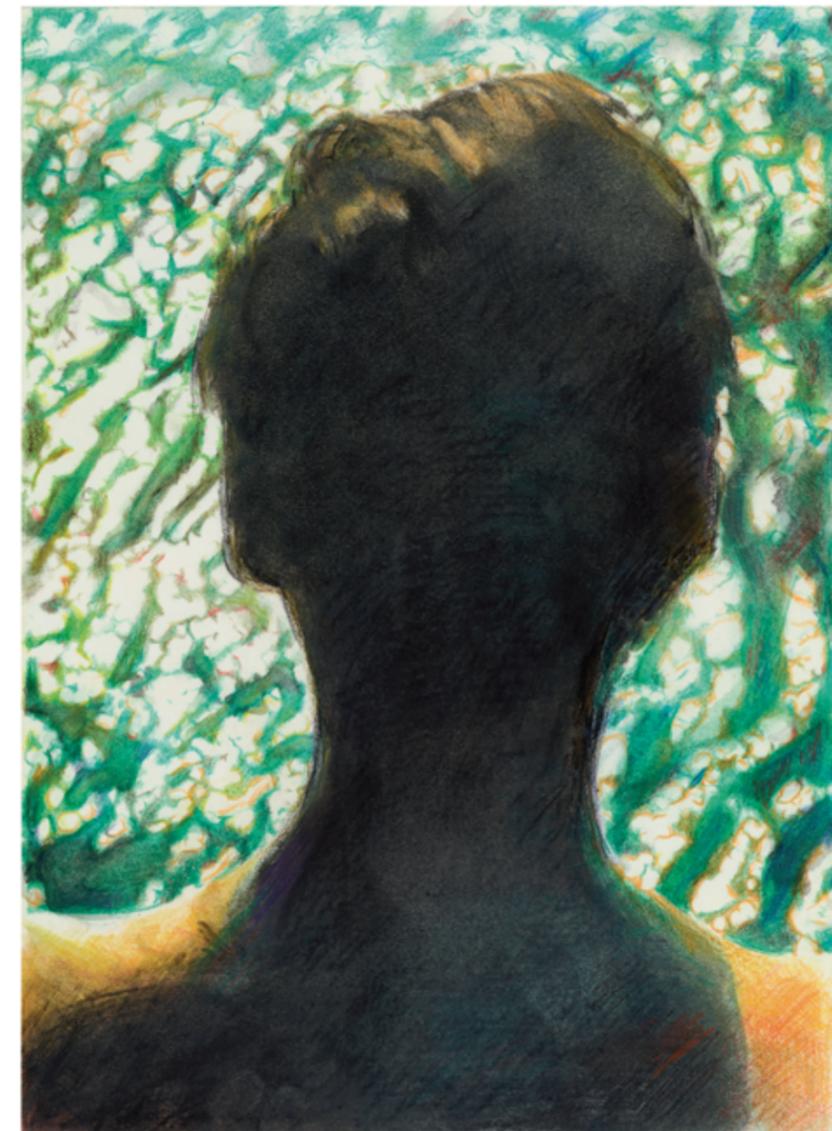
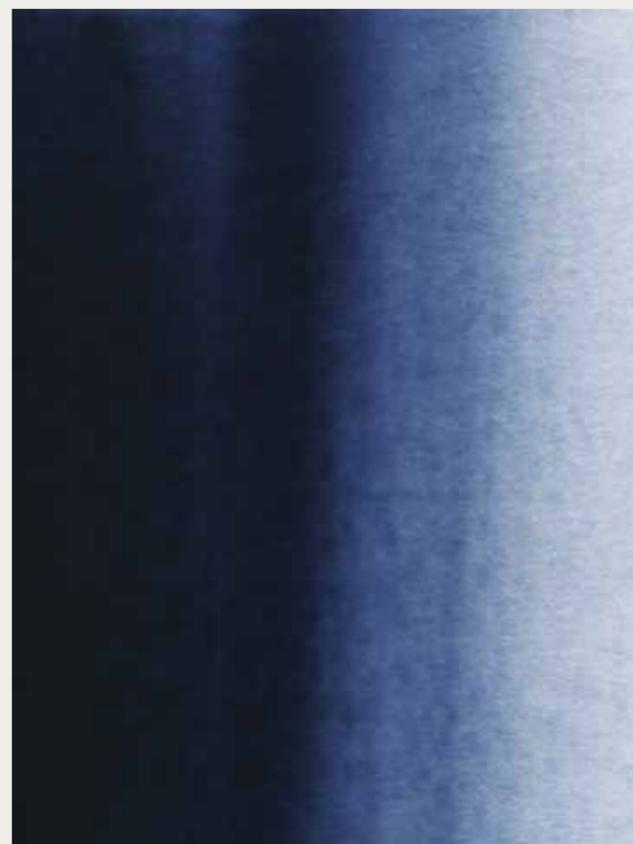
The selection of images found on Reuter's computer in Berlin come from different sources, folders and years. It consists partly of photographs he took himself while working or walking, and partly of found images — sources which he might use or not, but all of which serve him as notes or points of departure for his practice.











**Jean-Luc
Blanc**

faux-roman visage

Art: Concept, Paris
www.galerieartconcept.com

**March
22
-
April
23
2014**





PARC
SAINT-LÉGER
CENTRE
D'ART
CONTEMPORAIN



Vleeshal
De
Kabinetten
De
Vleeshal
De

THE REGISTRY OF PROMISE

1. The Promise of Melancholy at Fondazione Rome (IT)
and Ecology Giuliani
2. The Promise of Multiple at Parc Pougues-les-Eaux (FR)
Temporalities Saint-Léger
3. The Promise of Moving at Le Crédac Ivry-sur-Seine (FR)
Things
4. The Promise of Literature, at De Vleeshal Middelburg (NL)
Soothsaying
and Speaking
in Tongues

1. 2. 3. 4.

The promise of four exhibitions across Europe from May 2014 to March 2015

Curated by Chris Sharp

The Registry
of Promise
is part of:

PIANO
Franco-Italian
platform
for artistic
exchanges

Initiated by:



d.c.a

With the
support of:

INSTITUT
FRANÇAIS



nu | me
o | cen
vi | ati

FONDAZIONE
FRANCO-ITALIANA
PER LA CREAZIONE
CONTEMPORANEA

SECTION 6 EXERCISES IN COHERENCE

A post-surrealistic experiment, juxtaposing visual artworks and literary sources that
apparently have nothing to do with each other

WORDS

GOFFREDO PARISE

BY

PHOTOS

MARCELLO SALUSTRI

Translated by
Tijana Mamula

Goffredo Parise (1929-1986) was an Italian novelist, journalist, screenwriter, essayist and poet. His fiction includes the novels *Il prete bello* (Garzanti, 1954) and *Il padrone* (*The Boss*, Feltrinelli, 1965), and the short story collection *Sillabari* (*Abecedary*, Einaudi, 1972). His work as a journalist during the 1960s, which covered reportages from China, the United States, Biafra and Vietnam, among other countries, is collected in the volume *Guerre politiche: Vietnam, Biafra, Laos, Cile* (Einaudi, 1976). As a screenwriter, he co-wrote several films for Mauro Bolognini as well as collaborating with Marco Ferreri and Federico Fellini.

The photos published here come from the archive of Marcello Salustri, photojournalist for the *Paese Sera* newspaper, active between 1950 and 1960. The archive includes more than 150,000 negatives and belongs to the Museo del Louvre in Rome. We thank Giuseppe Casetti for his kind permission to publish a selection of them.

We would like to especially thank Giosetta Fioroni for giving us the opportunity to republish the stories by Goffredo Parise, taken from *Sillabari*, and for her valuable advice during the conception of this installment of Exercises in Coherence.



Marcello Salustri, *Man who lives with 19 dogs*, 1951; courtesy Il Museo del Louvre

SOUL

One Sunday in June, a dog named Bobi, who had and didn't have a master, started off on a meandering journey, full of pauses, through the streets of an Italian city: it was the early hours of the afternoon, and there were few people around; perhaps they were sleeping, or at the movies or out on excursions to the hills. The bells of a Romanesque church sounded cheerfully, but less cheerfully than in the morning, and the sound threaded its way beneath the long shadow-filled porticos of an ancient deserted street that the dog was running down in little leaps. Until then he had waited, in a courtyard, inside a doghouse made of cartons of Barilla pasta, for the return of the person whom he thought was his master (the man who had made the doghouse, without however compromising himself any further on Bobi's behalf); but the man, who almost never showed up, didn't show up on that day either and Bobi, however reluctantly, felt himself morally free to go off and wander. He moved along prodded by a sole necessity (hunger) but by many feelings: foremost among them an enormous excitement about putting together the greatest possible number of smells, in the most diverse combinations; then by boredom, which for dogs is different, but not so different, than for people; then by the need for company; then by his self-love, which was wounded by the behavior of the master he loved without ever having had the certainty of being loved in return; finally, by the cheerfulness that he derived from his ample three-quarters of blue blood. Bobi was a mongrel but he had "in his veins" a strong dose of smooth fox terrier and only a tiny dose of various impurities, with a prevalence of short-legged dogs. This cocktail had yielded good results in him and the superiority complex of the purebred dog had almost prevailed over the inferiority complex of the mongrel, so that Bobi walked on short legs but with his head held high, often trotting nonchalantly and only rarely galloping like those who fear the infinite consequences of their uncertain birth.

From the smooth fox terrier Bobi had inherited one of the most important traits, the tremor of excitement and the capacity for immediate, vertical levitation, from low down to high up, solely by means of a nervous thrust. Thanks to this trait, a man of unstable character but given to sudden likes and dislikes had found him (one day) very likeable, had built him a cardboard doghouse, sometimes took him for walks (but without the aid of the leash that Bobi would have desired) and, in a very vague way, protected him. All the same, Bobi, for all the reasons that have been given but maybe, more simply, by character, was not a happy dog; he was however very strong, very intel-



Marcello Salustri, *Censored film poster, 1959*;
courtesy Il Museo del Louvre

ligent (that is, he understood life) and by the combination of these two things, he was "fundamentally" good. He wasn't a snob like all purebred dogs but he also wasn't tearful or angry or anxiously happy like all mongrels; he was an "independent."

Hunger had never been a problem for him, he had always found spontaneous benefactors; in the absence of benefactors there were the dustbins where Bobi, with his long fox-hunter's muzzle (it appears that terriers began their worldly careers in this way, many thousands of years ago), was able to swiftly dig up the choice items, pawing everything up into the air. That day he saw two cats, one white and ginger, the other just ginger, launch themselves under a window. He immediately understood everything, but he didn't lose his composure: indeed, from an unserious gallop he shifted into a serious and threatening trot; a wet bundle full of spaghetti fell from a window and splattered onto the ground, and in that moment the two half-bald cats saw a dog that, crying as though his throat were being slit (terrier trait), flew belly-first onto the wrapping. The two cats disappeared, harboring ill-will, and Bobi ate everything without giving heed to the protests of the old woman at the sill who threw two buckets of water on him.

The bundle finished he resumed his trot, turned a corner, then another, and there he found the first nuisance: a genuine smooth fox terrier that he knew by sight was standing some forty feet away from him, held on a leash by an extremely affectionate owner, a madman with thick glasses who, as on other occasions, pointed at Bobi and shouted: "Biri, look, your enemy!" The inferno of barks ensued, Biri's owner laughed like crazy, but it didn't last long because Bobi only barked for form's sake and then fled, and two or three corners later he had gone back to being calm. He knew a place, an open-air lumberyard and a deconsecrated church, where dogs gathered, but there was nobody there; he sniffed around for a long time and didn't find any fresh traces.

At that point he made his way toward the public park, a dangerous place for dogs like himself, but where you were sure to meet someone: there were usually some familiar faces, a sort of "moorish" pirate dog, getting on in years, and a chubby tottering half-blind bitch, an old, unrecognizable mixture of wretches that the Municipality left in peace (both of them avid for smells but in an indiscriminate and slightly disgusting way, like all the elderly); there was a very easy, slightly crazy little bitch, that used to disappear for months at a time; there were two half-schnauzers, "very intelligent and likeable," that lived god knows how, perhaps protected by someone. But that Sunday not a single dog, just a military band whose playing excited Bobi so much that he stayed until the



Marcello Salustri, *Heat in Rome, 1954*; courtesy Il Museo del Louvre

end, sniffing here and there among the few spectators, who didn't object. From the public park he moved to the central streets of the city where there were many flags on display, other brass bands played and men in uniform walked in the middle of the road. In an entranceway that opened onto a courtyard Bobi found, very unexpectedly, four dogs that were themselves surprised by the encounter. A moment later they formed a friendship, actually, much more than a friendship; from the stray dogs that they had been until that moment, and complete strangers to each other, the five became — for who knows what chance in the destinies of all living beings — no longer a miserable canine thing (three out of five were extremely ugly, one with three legs, the others tattered from brawls and covered in bites that got lost in the meanders of their pedigrees), but rather a social union (a very small one), a historical force (tiny, of course), almost a sketch of a political organization (hasn't the elite always consisted of a few?), perhaps with a platform. Or at least that was how it seemed: there were the flags, the bands, men in uniform marching and maybe singing hymns, but above all the five animals, venturing into the middle of the street, compact and trotting, their ears mouse-nibbled by the wind, had assumed with much faith and hopefulness a semblance that is not proper to dogs but to much superior beings. They were two very full hours, hours of "enormous interest," and without seeking them out the dogs participated in the great and small reunions that took place throughout the day. Twice they were disturbed by purebred dogs, once by a black wolfhound that tugged his mistress towards them but not to fight, only to sniff and be sniffed; another time by two ferocious male twins, two dobermans, two SS's, who leaped down from a jeep to attack them but fortunately were wearing muzzles. It was a vision that alarmed them profoundly and that definitively disbanded the unitary formation of the five, who all fled as far away as possible. Without knowing exactly how, they found themselves far from the centre of the city, almost at the highway exit, without any of their recent hopes, back to being dogs and nothing more. The one with three legs tried to revive the Sunday (the sun was setting though) with two tin-cans, then with the pursuit of a tow-truck, but nobody followed him except for Bobi, who stopped after ten yards, drunk on exhaust fumes. Tottering, he cut to the right of the tow-truck and in that moment was hit by a motorcycle that braked, skidded, and continued on its way. The hit hurt him very much but Bobi made his way slowly back to the doghouse and there, without waiting any longer for the master who never came, he died.

By pure coincidence, the master — well, the person Bobi had been convinced was his master — came round the following day, and remembering Bobi and certain of his own distractions with momentary pain, asked himself (or told himself?) something very beautiful and worthy of him: "Dogs have souls."

CINEMA

One Sunday in January 1942, a woman, single and in her middle years, with frizzy reddish hair twisted up into a bun, decided to go to the cinema. She had gone very few times before and always to accompany the children to watch cartoons (she was a governess in a very stately home), except for one time, to see the film *Salvator Mundi*, which she had done with her family on the Easter Sunday of some year she couldn't remember. The cinema wasn't very well regarded at home but that Sunday the woman had decided to go alone and not tell anyone.

It was a rainy day, and the thick yellow smoke rising up from the chimney of a barley factory enveloped her and her umbrella, sole travelers along an interminable wall of bricks (the wind was blowing, too).

The woman arrived at the city centre, and walking briskly in her loden cloth overcoat she approached the entrance to the Edison cinema. She stopped to look at the photographs from the film *The Golden City*, one of the first German color films of those years, and saw that there was a large crowd of soldiers and men in general milling around the ticket office: the woman knew that the film was considered audacious, and she knew also that that cinema was not among the best, but she didn't want to heed any of that (she had been raised in a boarding school run by poor nuns but she spoke perfect German and had even been an interpreter), even though, in that moment, her heart was beating a little faster. To avoid thrusting herself in the midst of all those men, she got up her courage and asked the candy vendor (a boy chewing liquorice, his mouth black) to buy the ticket for her. She repaid him by buying five candies and went into the theatre. She immediately understood that it was a "popular" cinema, that there were barely any women in the audience except for a few blondes here and there and a couple of other women with their husbands. She spotted a seat, a bad seat in the middle of a gang of young thugs, and was about to move into the row when she was stopped by a character in a black uniform who pushed past her saying "Taken."

Then the lights went out and the woman found herself standing pressed against the wall exactly beneath the slit for the projector, which was emitting a strong odor of acetone; and already that unexpected smell gave her a sense of mystery. On the screen there appeared some images of alpine troopers headed who knows where, fashion shows in Rome, finally a diva advertising a brand of coffee called "astragalo." The lights went back on and the woman wandered around, increasingly uncomfortable, in search of a seat (she was wearing a Tyrolean hat

with a sprig of yew stuck in the band), until a large hand, bulging and very strong, grasped her arm. She turned around, afraid but aggressive, and saw an old man wearing a short overcoat with a big red fur collar, who smiled at her and pointed to a seat beside his own.

The woman said "thank you," squeezed past — her legs touching the man's, which seemed to her extremely hard — and sat down. A few seconds later, she felt a burst of heat in her face (the room was full of smoke), unbuttoned the overcoat, loosened the knot of her scarf, and exactly in that moment the theatre went dark and the color film began. The woman instantly "fell in love" with the heroine's face, a young German girl in the role of a pure and beautiful peasant, but she quickly realized that the film was a lot more audacious than she could ever have imagined. She "sensed" that sooner or later the protagonists would be kissing, or worse; for a moment she thought about going (but where?), then she abandoned herself to a certain prostration provoked by the heat of the theatre and by the hard and inert leg of the man next to her, which she would have had to climb over; and besides, her heart was beating fast. A lady behind her tapped her on the shoulder with fingers that smelled of mandarins and said, "Excuse me, could you move a little to the left?" She shifted to the left but after a short while there came the mandarin fingers again and the lady's voice asking: "Maybe it would be better if you moved your head a little to the right." She obeyed. "Like this?" she said, and the lady responded curtly: "Like that." Some more time passed and again the lady said: "Listen, I can't see." A man who was with the lady grumbled something, the woman didn't know what to do, the people around them were saying "enough, silence," and here the round man in half a fur coat intervened; he drew himself up a little, with effort, and hit his hard leg against the wooden seat, producing the sound of a musical instrument. There was a brief squabble in a dialect the woman didn't know, but she heard the word "manners." At the end the lady said, in a loud voice: "Who goes to the cinema in a hat like that?" The woman flared up and with a quick and terse gesture, like that of a man saluting, took the hat off her head, undid her bun, and a few strands of tangled red and grey hair tumbled down around her ears. Then she lowered the hat, holding it on her lap with both hands, and went back to watching the movie: they were kissing, the blond and pure German peasant was sunk deep into a bed with a large duvet, her lips swollen and trembling in her flushed face, her hemp nightgown stretched by her gasping breath. The woman drank in those images, desperate and with her heart in her throat.



Marcello Salustri, *Casting extras for the film Barabbas*, 1961; courtesy Il Museo del Louvre

“I’ll leave, I won’t leave, I’ll stay, what a disgrace, don’t get excited, be above it, what a disgrace...” her mind stammered, and something must have escaped her lips because the man beside her, who threw her a glance every now and then, quietly said: “What? What did you say?” and smiled at her with the large mouth of a voracious eater. The woman didn’t respond and looked hard at the screen, but she heard a noise coming from the man. It was like a beating sound, little hits that rose up from his inert leg and transmitted themselves to hers: like little knocks on a door. Two or three times she cast a quick look downwards to her right and saw that the man was resting one of his large hands on his leg and with one, or more fingers, drumming. Terrified, the woman didn’t understand how a leg could produce such a sound (the man was knocking tirelessly now, with his knuckles, the way one knocks hard on a door); immobile, she fixed her gaze back on the screen where the seduction scene was taking place, and gave out a groan, a brief cry, so hard was her heart pounding.



Marcello Salustri, *Woman attacked with hammer at the Fosso di Sant’Agnese*, 1957; courtesy Il Museo del Louvre

MYSTERY

One blazing summer day, in Rome, in the quivering of the hot air that melted the asphalt of the streets and stuck the soles of shoes to the ground, a dazed man ran into a half-naked friend in a car, gesturing at him. The car stopped beside him in the middle of the road as if it was about to run him over and the friend, whose name was Piero, suggested that they go to the beach, at Ostia. He didn’t have anything to do and the great heat, which came as though from the mouth of an oven, was producing in him that sort of Mediterranean sufferance, like a boiling of the brain, that doesn’t allow for even the smallest decision. Perhaps Piero intuited this fatal immobility among the scorching Umbertine buildings, for he opened one of the car doors and pulled him inside. The first gust of air, even though it was hot, seemed to wake the man from the southern state in which he had been in the street, so much so that he started talking.

“Where are we going?” he asked.

“I’m taking you to a wonderful place called the hole,” said Piero.

“Why the hole?”

“Because it’s a bit of beach that’s closed off by a metal fence: there’s a hole in the metal fence and that’s where you go in. I have sandwiches,” Piero added, laughing, “and you’ll see the nudists.”

The man, whose name was Dino, didn’t know Rome and its beaches very well and had never seen the nudists. He was naive and said:

“And do we have to be naked?”

“If you want, but if not you don’t have to, I’ll give you my swimming trunks if you’re shy.”

They didn’t say much during the journey; the car crossed the EUR, then turned onto a small country road that Piero said ran alongside Castelporziano, the president of the Republic’s estate. Dino envisioned an immense park with wild boar and deer, like he’d heard it described, and together with the images of this vision he immediately felt the air changing, from hot to cool, blowing out of the large park, softly like from an air conditioner. All the same, he was in a state of mind, which often gripped him in the Roman countryside, of stabs and blood among the swarms of flies. They reached a road that ran parallel to the wood; Piero was wearing a large gold bracelet, full of flashes, that Dino saw shaking and heard clinking as Piero maneuvered the car onto the sandy edge of the road, then they got out with their small bags.

They found the hole in the metal fence at once and pushed their way into an area of sand dunes where a very narrow path opened up, winding through vast and thick Mediterranean vegetation. Laughing in a mephistophelian way, with screeches and short, guttural,



Marcello Salustri, *Aspiring actress*, 1955; courtesy Il Museo del Louvre

strangled shouts, Piero led him into that vegetation, which seemed low and impracticable but wasn't: arboreal cavities opened up in the depressions of the land, forming large and small caverns and corridors, their roofs woven with lianas and vegetation, their floors of fine-grained sand strewn with crumpled paper tissues. There was a strong odor, humid and human, like in Turkish baths. They could also hear sighs and whispers, the rustling of leaves, and Dino thought it must be boars or other wild animals coming and going through those meanders, from the president's park directly to the sea. But then he saw two slim black bodies with tiny colored underwear run off through the growth, with that soft but broad-based thudding that the soles of feet make in the sand. He knew there were a few birds because he could hear them chirping, and he thought he saw a pheasant cross a stretch of sand lit by shaft of sunlight and throw itself into the bushes with swift, runner's leaps, its chest out, its tiny head erect.

On the threshold of that labyrinth, Piero, with his mephistophelian laughs and short cries so similar to the calls of an exotic bird, and now in the humid and almost smoky half-light, with his fox-white teeth sticking out of his crinkled lips like they would out of the jaws of that animal, put Dino in a state of unease; which was translated into a fear that the ground was covered with shards of glass hidden by the sand and that the place was populated by dangerous and deformed beings, maybe the mentally ill, who had been brought there to go for a swim and to sunbathe on that beach abandoned by everyone.

They walked along another path that wound through low and thick bushes and found themselves facing a dune that was very high, like a wave. They climbed it, and from there Dino saw a wide beach and the sea. It seemed to Dino that his suspicions were being confirmed, for the first bathers that he saw nestled on the beach, covered in Arab tunics or rags tied round their waists or minute trunks with golden chains, seemed to him, with their oblique but flashing eyes in their black skins, to be mentally ill or convicts or aging cripples. He saw mostly men: some with long white or black beards, some thin and all skin and bones, others obese and wrapped up in some kind of pink and flowery plastic underwear, tied with a rubber band around the chest and knees, steeped in pools of sweat. He saw others, young and dark with long, blond, badly-bleached hair that came down over their shoulders, who might have passed for women; but a bluish shadow of beard around their square, southern farmhand faces showed that they weren't. Then he saw whole families under two beach umbrellas, all fat, in the very moment when they were stirring some tomato pasta inside an enormous bowl

made of green plastic. These also seemed to him like families of convicts or people with illnesses of the mind or the bones, who had been granted permission to sunbathe. Finally they arrived at a little straw hut, where they changed (Piero went naked and gave his trunks to Dino) and had drinks served by a man with burnt, purplish hair, and very short and powerful legs, covered in a labyrinth of knotted veins that seemed on the verge of bursting.

They walked along the beach and Dino immediately flung himself into the sea to throw cool water on those images, and came back straight away because the tall waves were preventing him from swimming with enjoyment. It was at that very moment that the place suddenly seemed to change, as if through an effect that in cinema is called a dissolve: in a sudden and out-of-focus quiver, Dino saw coming towards him, in what seemed like an absolute silence save for the sound of the sea, several groups of naked people, and he realized that other groups were lying on that stretch of sand made wet by the sea.

The nudes he could see were not all beautiful and harmonious: some of them (the men) showed what looked like a little finger pointing sideways between their legs, others a huge overflowing vein, bluish and shiny, others still a mere button of flesh peeping out through their pubic hair. The women showed nothing except their breasts and pubic hair but what struck Dino about them was the many different types of flesh, which must in every case have formed about ninety percent of their weight, as if they had no bones. A girl with long copper hair, who was coming out of the sea at that moment, had flesh that seemed to Dino very beautiful, light and elastic, milk-colored, and as though inflated with a bicycle pump, so much did the breasts and buttocks appear suspended in the air by the propane gas of fairground balloons. All this nudity seemed to Dino playful and light, similar to toys and to food, balls, buttons, little child-like hands and arms, tripe and bells of veal on display at the butcher shop. Unlike the bathers he had seen earlier, who had seemed to him so threatening, with a past of crime and blood, of drugs and hereditary deformities, these total nudities seemed to him more well-mannered and light, like non-threatening bodies from which the animal and threatening aggressiveness of covered genitals had been stripped away like a bathing suit. "How strange," he thought, "a few minutes ago everything seemed mysterious and terrible, now everything seems bright and harmless, all it took was a few yards of beach."

He said this to Piero, who laughed in his lynx-like way. But even that laugh no longer had any effect on him, and the mystery that had endured from the flames of the morning sun was swept away by the breeze.



Art | Basel
Basel | June | 19–22 | 2014

artbasel.com | facebook.com/artbasel | twitter.com/artbasel



SECTION 7
ARTIST PROJECT

A project conceived for NERO n.34 by Yann Serandour









xing presents



Bologna 8 > 13 april 2014

Mette Edvardsen N/B Ken Jacobs/Aki Onda USA Daniel Löwenbrück (Raionbashi) D Doreen Kutzke D Barokthegreat I Èlg F
Maria Hassabi USA Ben Vida USA MSHR USA Enrico Boccioletti I Marco Berrettini CH Rashad Becker Syria/D Porter Ricks/Thomas Köner D
Neil Beloufa F/USA Dora Garcia E Gaëlle Boucand F Ben Rivers/Ben Russell GB/USA Canedicoda I

www.liveartsweek.it ~ www.xing.it

X NERO

SECTION 8
A NEW REPORTAGE

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

UNE SAISON EN ENFER

Words
and
images by
Francesco Demichelis

Francesco Demichelis is an Italian photographer. He was born in Rome in 1974. After irregular studies, he began his apprenticeship in photography in 1997. His interests include: large format photography, siege architecture, roots of Romanticism, pinhole resources, Gnosis und spätantiker Geist. He doesn't live and work in Rome.



So viele Straßen haben Rückfahrtswege,
die man nicht sieht,
und kommt man mit der Richtung ins Gehege:
Es ist nicht wahr, daß einem nichts geschieht.

(G. Scholem, 1933)

Strolling about in a twenty-first century shopping mall, we might wonder when and where such graves of the spirit first came into being. The answer to that question is a fairly tangible reality, one that we can experience in person, if we are willing to discover what is left of the Paris *passages*.

Two centuries of urban *renouvèlements* have spared but a few of the iron-and-glass covered arcades that once wound and twisted their way through an urban area stretching between the Palais Royal and Strasbourg-Saint Denis – shards of a dream born of the glory days of capitalism.

One can hardly suppress a bitter smile when exploring these catacombs of a golden age in 2013, at a time when cast iron, glass, and gas lamps are no longer enough to project the illusion of a future of innovation and unlimited prosperity. The future that felt like a dream has now shrunk to a nightmarish vision: the good omens that were chiseled on the friezes of the deities of commerce, running along the Paris arcades, have all but lost their power.

The Passage du Prado and the Passage Choiseul have been renovated in recent years, but to no avail: even the most cursory of glances cannot fail to apprehend their halo of decadence.

A good way to begin would be by asking when this decadence set in, and, more importantly, when it will come to a halt. A few coats of varnish and the replacement of a mirror or two can hardly slow down the festering of a dream that was old from the very start.

Walter Benjamin devoted the last thirteen years of his life to a monumental work on the *passages*: the so-called *Passagenwerk*, a sort of phantasmagoric apotheosis of nineteenth-century Paris that never made it to the final draft. In Benjamin's eyes, the crux of the age of the bourgeoisie was the abrupt decadence of technical innovation.

In 1927, when Benjamin began his project, the Paris arcades had long been a thing of the past. Most of them had been razed in the wake of Baron Haussmann's campaigns of urban renovation, and the few surviving remnants were on their way to being seen as mere architectural curiosities, disconnected splinters, foreign bodies in the urban tissue of Paris.



When we consider that scarcely a century before hundreds of arcades were meandering through Paris and that the *passage* was being extolled as an emblem of modernity par excellence, Benjamin's archeological approach might appear surprising. Benjamin was well aware that the *passages* had been the cradle of some of the nineteenth century's crucial innovations in fashion and technology (photography, to cite but one example, was born in the Passage des Panoramas), but he could not help perceiving them as heaps of ruins, as mysterious vestiges of a remote civilization.

In the later stages of the project, the *Passagenwerk* would evolve into an aggressive criticism of capitalism, based on the Marxian concept of "commodity fetishism." Early on, however, Benjamin's driving inspiration had been French surrealism, particularly Aragon's *Le Passage de l'Opéra* (1924), in which the *passages* were described as the temples of the modern age.

Benjamin appropriated this concept, and soon enough his indictment of capitalism evolved into myth criticism: in the ideal forms that dominated throughout the first half of the nineteenth century, the "sensation of the newest and most modern" was conflated with the "eternal return of the same" as a "dream formation of events."

The historian, Benjamin wrote, must look for ways to interpret this dream, not by a mental reenactment of the past (a dangerous move, prey to the rhetorical violence of myth), but through a dialectical reversal of his objects: in this way, their forms would shed the travesty of eternity and melt into something fluid, into which the analyst could plunge.

In his preface to the first critical edition of the *Passagenwerk*, Rolf Tiedemann reminds the reader that Benjamin characterized modernity as "the time of hell": "What matters here is that the face of the world, the colossal head, precisely in what is newest never itself changes – that this 'newest' remains in all respects the same. This constitutes the eternity of hell." It is hardly surprising that theology, interpreted as a "commentary on a reality," was presented as a key to the padlocks of history; the reawakening from that dream and "present action," however, was a task for politics.

The issue at stake was no less than the redemption of history, the rescue of the past through the dialectical method, as a mystical revolution.

In working on his materials, the historian had to learn to sift the positive from the negative, and then "a new partition had to be applied to this initially ex-





cluded, negative component so that, by a displacement of the angle of vision [...], a positive element emerges anew in it too – something different from that previously signified. And so on, ad infinitum, until the entire past is brought into the present in a historical apocatastasis.”

Benjamin’s criticism, in a word, was still inseparable from characteristically theological figures of thought. It is no wonder that orthodox Marxism generally failed to follow his drift.

He had planned the *Passagenwerk* as a contribution to a proletarian revolution. In his worldview, however, revolution was tantamount to an apocatastasis that would shatter the illusion of becoming by the sudden breakthrough of a messianic event onto the scene of history. Understandably, even his peers at the Frankfurt Institute for Social Research were reluctant to follow his reasoning.

We mainly owe the rediscovery and subsequent publication of the *Passagenwerk* to Theodor Adorno’s efforts and to George Bataille, who stored the manuscript and saved it from the brutality of the German occupiers throughout the war. Of Benjamin’s friends and colleagues, however, only Gershom Scholem appears to have followed the theorist in his reckless escapades into historical materialism as applied to Jewish mysticism.

In his book, *Walter Benjamin: The Story of a Friendship*, Scholem recounts their last meeting in 1938. Scholem had embarked towards Palestine in the 1920s: although the oldest of friends, the two had not met in eleven years. The tragic vicissitudes of the Jewish people had come between them.

Scholem was staying in Paris on a professional journey. In those days, Céline’s *Bagatelles pour un massacre* were in every bookshop window.



Five years earlier, in 1933, Benjamin had fled from the brutality of the Nazi regime and chosen to live in Paris as an exile. His letters from that time show that Benjamin, when Scholem met him, had been experiencing a crushing intellectual isolation and severe material poverty.

Digging up new materials for the *Passagenwerk* seemed to have become his one reason to live. The amount of notes that he patiently piled up in years of study and research at the Bibliothèque Nationale is staggering. It appears that Benjamin’s plan was to produce a work that would be almost entirely made up of quotations (although the credibility of this claim has been much debated). Theory and interpretation would recede into the background.

It was a daring concept, particularly for the time. More than a book, the project’s outcome would amount to a colossal net of cross-references, an

open-ended hypertext allowing for multiple approaches and capable of producing innumerable results, a labyrinth based on the surrealist technique of literary montage. Once “the art of citing without quotation marks” was “carried to the extreme,” the author would not need to “say anything” but instead to “merely show.”

As it turned out, Benjamin himself was unable to cast his work into a definitive form. Adorno and Horkheimer repeatedly asked for a printable text, but to no avail. After a few days together, in which they found much to discuss, the two friends parted ways forever. Scholem, headed to Jerusalem, would quit Europe. Benjamin got back to work. In the last two years of his life he concentrated on his Baudelaire material, planning to develop it into a stand-alone project, and he produced what many consider his ultimate theoretical legacy, *On the Concept of History*.





One can scarcely conceive why he refused to quit Paris when the winds of war began to blow through Europe, and while he was still in time (a choice that cost him his life).

In his last letters, Benjamin mentioned the prospect of moving to the United States or to Palestine, and applied for a visa or a fellowship through his friends; but one feels, in fact, that he had decided to stay until the very last, to look the catastrophe (of whose coming he was very much aware) straight in the eyes. He was trapped in a loop, a hall of mirrors, the subject and the object melting into one: Benjamin spent the remainder of the days that history had measured out for him under the majestic iron-and-glass ceiling of the reading room at the Bibliothèque nationale, among his books, in the vain hope that a “tiger’s leap into the past” would halt the course of time. Internment in a labor camp established by French authorities to keep German refugees under control

and a desperate flight from German occupation as Hitler’s troops were marching into the capital were the last tribulations of his errant existence.

He killed himself in September 1940, on the border between France and Spain.

Hypnotized by the *lumière glauque* of the Paris arcades, into which he had wandered in 1927, he lost his way in the maze and never found a way out.



A stenopaic post scriptum

Benjamin stresses the peculiarities of the French word *temps*, meaning both “weather” and “time” understood as becoming and duration.

If the iron-and-glass covered arcades of the *passages* were intended to provide shelter from the notoriously inclement Parisian weather, then why not interpret them as barricades against the passing of time?* Photographing a passage, therefore, is a magic ritual of sorts, neutralizing the spell of the eternal return of the same.

A stenopaic camera, requiring a long to very long exposure time, is an ideal tool to materially capture events as they come to pass: they remain invisible on the surface of the film, but they exist in the corners of the picture frame.

Dispensing with lenses or viewfinders, it allows for the capture of the dialectical reversal of images – with which every photographic experiment begins –

with no mediations whatsoever.

*Within a *passage*, space, too, becomes a category of time at a standstill. Space can be symmetrical, as in the case of the Passage des Princes, or labyrinthine, as in the Passage des Panoramas. The *passages* are in their essence a place for passing through – *il n’était permis à personne de s’arrêter plus d’un instant*, wrote Aragon: “Nobody could afford to linger for longer than a second.” But circulation was one way only, and the entrances mirrored each other, which made an arcade a self-contained space, contrary to appearances. Movement within a *passage* is basically an illusion: as if in a *Kaiserpanorama*, it is commodities that move, while man, in a trance, gapes at their phantasmagoria.

(Translated from Italian by Francesco Peri)

Mladen Stilinović

nothing gained
with dice*

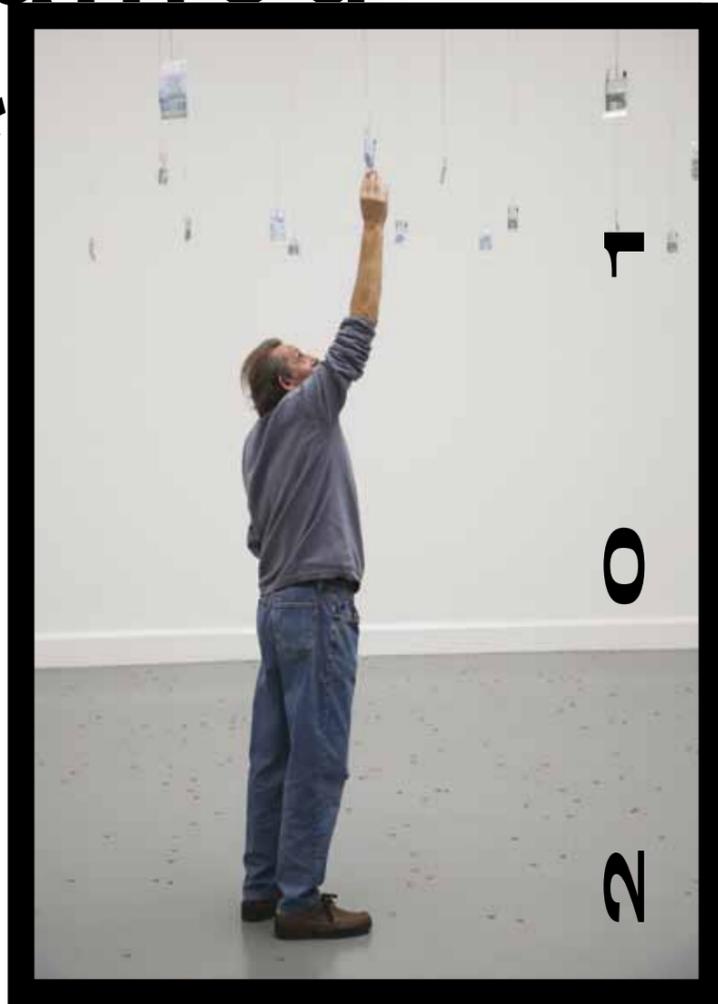


Photo by Boris Cvjetanović

2 8 . 0 3 .
3 1 . 0 5 .

* P.
Celan

SECTION 9
SOMETHING FORMULATED

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

THE BUDDHA WITH THE SAPPHIRE EYES

Words by
Ross Birrell

Ross Birrell (1969) is a Scottish artist, writer and lecturer. His work revolves around the interrelations of art, philosophy, place, politics and music in the production of a series of solo and collaborative films, installations, site-specific interventions, text works, recordings, music compositions, writings. He is also the founder member of the band Guppy 13. Their debut EP, *In Search of the Miraculous* — featuring the tracks “In Search of the Miraculous,” “I’m Too Sad To Tell You” and “Please Don’t Leave Me” — will be released on Ocean Wave Records.



Bas Jan Ader is alive. Let me tell you the tale of our encounter.

Not so long ago a student of mine came to see me. She sought advice on an imagined exhibition she was organizing as part of a final year assessment. During the course of our conversation we discovered a mutual interest in mapping and fictional islands. So in the interest of helping with her proposed exhibition, I told her of a work that I had conceived almost a decade earlier, when Charles Esche was organizing the Cork Caucus in 2005 and which, as he informed me, was not so much an exhibition as an investigation into art and possibility.

The work I proposed for the Caucus was called *Searching for Hy-Brasil*. Hy-Brasil was a mythical is-

land reported to lie off the west coast of Ireland and which appeared on numerous maps of Europe and the Atlantic from the mid-13th century onwards. Hy-Brasil is marked, for example, on Abraham Ortelius’ 1595 map of Europe. Most accounts agree on the Island’s co-ordinates: 52° 09’ 42.532”N, 13° 13’ 12.69”W.

According to legend the mysterious Island is veiled in mist and only appears once every 7 years. The island takes its name from the Gaelic, *Uí Breasail* which means “descendants.” Although intrigued by narratives of mythical and legendary islands, I did not set out to prove the existence of the phantom island of Hy-Brasil and to end its exclusion from western academic cartography. Mine was a different quest. I was convinced that the phantom island of Hy-Brasil held the secret of the legendary disappearance of the

Dutch artist Bas Jan Ader.

The story of Ader's disappearance is well known but still surrounded in mystery. On 9th July 1975 as part of a three-part work, *In Search of the Miraculous*, Ader set off from Cape Cod, Massachusetts to sail east across the Atlantic. Ader's boat, a Guppy 13, was called *Ocean Wave*. After 3 weeks, all contact with the artist was lost. *Ocean Wave* was found several months later drifting about 150 miles off the west coast of Ireland but Ader's body was never found.

After consulting charts and records of Ader's route and the co-ordinates of where *Ocean Wave* was found, I understood that Ader's search for the miraculous must have drawn him towards the mythical island of Hy-Brasil. I became convinced that Bas Jan Ader was still alive and living on this mysterious and legendary island. Ader had not perished but had indeed found the miraculous for which he had been searching.

Some months after the Cork Caucus (in which I did not eventually participate) I found by chance, half hidden among some grimy paperbacks in a shop doorway in my village, an old hardback copy of a book by the Russian mystic P.D. Ouspensky. I picked up the book, *A New Model of the Universe*, and opened it at random:

* * *

My way lay to the East. My previous journeys had convinced me that there still remained much in the East that had long ceased to exist in Europe. At the same time I was not at all sure that I should find precisely what I wanted to find. And above all I could not say with certainty what exactly I should search for.

I read on a little:

The question of "schools" (I am speaking, of course, of "esoteric" or "occult" schools) still contained much that was not clear. I did not doubt that schools existed. But I could not say whether it was necessary to assume the physical existence of such schools on earth. Sometimes it seemed to me that true schools could only exist on another plane and that we could approach them only when in special states of consciousness...

I held the object in my hand and turned back to examine the contents page. And there it was: "IX. In

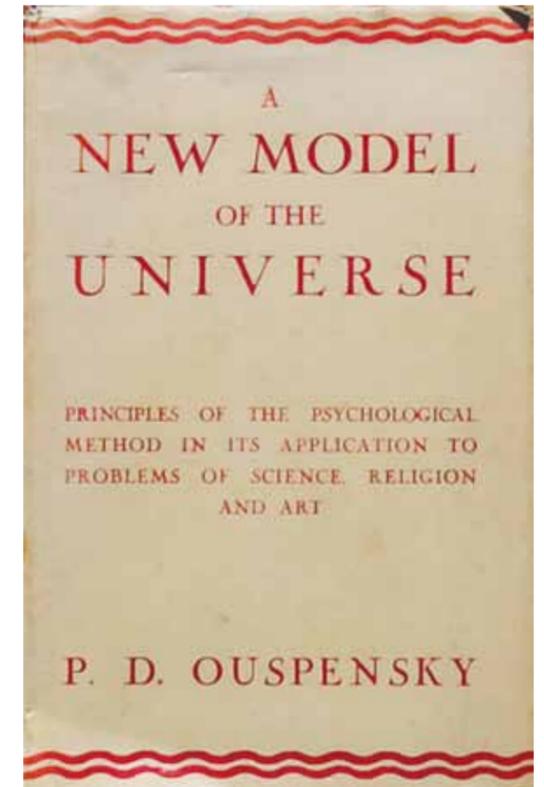
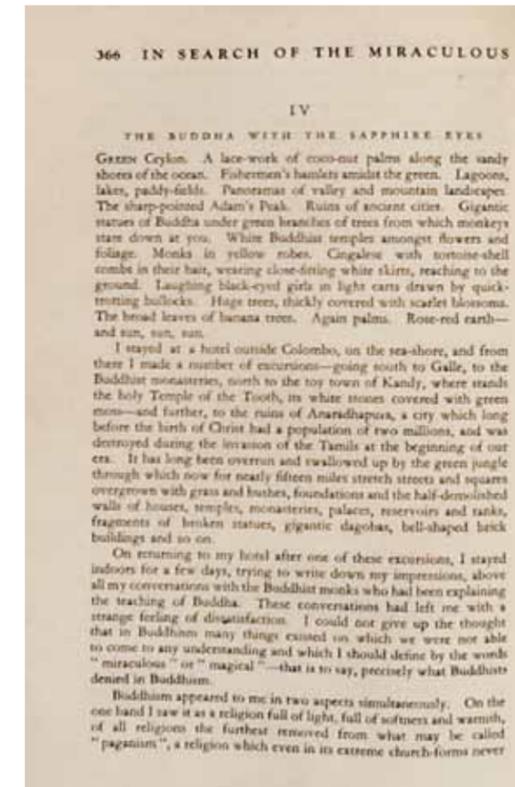
Search of the Miraculous," a series of sketches from 1908-1914 on Notre Dame, the Pyramids, The Sphinx, The Buddha with the Sapphire Eyes. What I had accidentally found was not a book but a sign. Yet it was not a sign from a Russian esotericist but from a Dutch conceptual artist long assumed dead. *A New Model of the Universe* was to be my guidebook to find Hy-Brasil. Once there, I would gift the book to Bas Jan Ader. If the island refused to appear, I would cast Ouspensky's words into the sea.

On 18th April 2006, I flew to Dublin and took a bus to Cork. The next day, on what would have been Ader's 64th birthday, I hired a small boat equipped with oars and an outboard motor. I took provisions, compass and a map. The forecast was for fine weather and visibility was good. Safely stowed inside a sealed package beside me was the gift for Bas Jan Ader.

A while out to sea, however, and the situation began to change. I was far from shore now and entirely surrounded by water with little sight of land upon the horizon. I cut the engine and took my bearings. As I checked my position, an uneasy sensation crept over me. Gradually, almost imperceptibly, the boat was surrounded by mist until it had become a thick and all-encompassing fog. I recalled Ouspensky's words, "*true schools could only exist on another plane and that we could approach them only when in special states of consciousness.*" I allowed myself to become one with the fog.

After a short while I could hear something that sounded like a cry. I listened closely for the sound again. It was like a sea bird calling from a short distance away. Perhaps there was a fishing boat nearby. But it wasn't the cry of a sea bird. It was something altogether more eerie. It was a calling voice, the ancient lament of man. I steeled myself, attached the oars and began to navigate through the fog towards the sound. Eventually the voice grew closer cutting through the mist like a torch beam, calling me towards it almost like a mystic siren song, warning or beckoning me onto hidden rocks, until suddenly the boat hit what could only be described as dry land.

I pulled the boat up on a sandy cove and there he was, sat cross-legged in a well of high grass on a sand dune. Cribbed in the angle of his knees was an open book and he was singing what sounded to be a sea shanty. He appeared to be the island's sole inhabitant. Ader closed the book and broke off from his singing, lay the book aside and stood up. He was tall, lean and still youthful. As he approached where I stood on the shore, it was clear he had aged in line



with the island. That is to say, as the island of Hy-Brasil only appeared every 7 years, that in the 31 years since his disappearance, Adar had aged only 4 years, making us more or less the same age. He studied me in silence for a while with his deep blue eyes. Those eyes concealed an infinite universe of unattainable meaning. A buddha with sapphire eyes. The mist began to lift a little and I could make out the implied forms of an island of legend. He motioned with his hand in invitation to sit and so we sat together on the sand, staring out upon the surrounding sea. The following is a transcript of our conversation.

Transcript of a conversation with Bas Jan Ader on the island of Hy-Brasil

A silence.

Why did you come to Hy-Brasil?

In search of the miraculous...

Are you alone here?

I'm too sad to tell you...

Are you dead?

A long silence followed. Ader looked out to sea. A squall seemed to be whipping up. He spoke to me in slow and measured tones.

I live on the ocean waves. My home is the rolling deep, where the scattered waters rave and the winds their revels keep. Like an eagle caged, I pine on this dull, unchanging shore...

Suddenly standing up, he became more animated, gesturing as if he were sailing again, his small vessel carried along on strong trade winds across a surging sea.

... Once more on the deck I stand of my own swift-gliding craft. Set sail! Farewell to the land. The gale follows far abaft: we shoot through the sparkling foam. Like an ocean bird set free. Like the ocean birds, our home we'll find far out on the sea...

Suddenly the mist came down and the sea swelled around our feet. The island appeared to be sinking fast. It was clear it was time to go.

The island is sinking. I must go now, I said.

Ader stopped abruptly and turned to me disconso-

late, his features infinitely sad:

Please don't leave me...

He took a step toward me but I was compelled to get back into the boat. I pushed it back down the beach and it plunged back into the swelling water. I leaped in and searched for the oars with trembling hands. All this time Ader followed me, steadily and slowly, his voice appealing to me softly almost in a whisper: *"Please don't leave me... Please don't leave me... Please don't leave me..."*

As I rowed back into the mist I could still hear this soft refrain from the disappearing shore: *"Please don't leave me... Please don't leave me... Please don't leave me..."*

Then suddenly he stopped and turned his back to me and, taking up his song again, climbed and resumed his place on the high dune as the miraculous island concealed itself once more beneath turbulent waves.

Eventually the mist cleared and, as visibility returned, I could establish nothing of the island remaining. As I replaced the oars and made to start up the engine of the outboard motor, I saw again the package. I had forgotten to deliver the gift to its destination. Quickly, I broke the seal on the package and tore from the book the pages of the chapter "In Search of the Miraculous." I stood up in the rocking boat, faced the direction of the lost Island of Hy-Brasil, and threw the torn pages into the sea.



~~untitled~~
association
menabrea
art prize

third edition
winner
diego marcon

cura.



www.untitled-association.org

SECTION 10
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.







Tony Fiorentino



DOPPELGAENGER

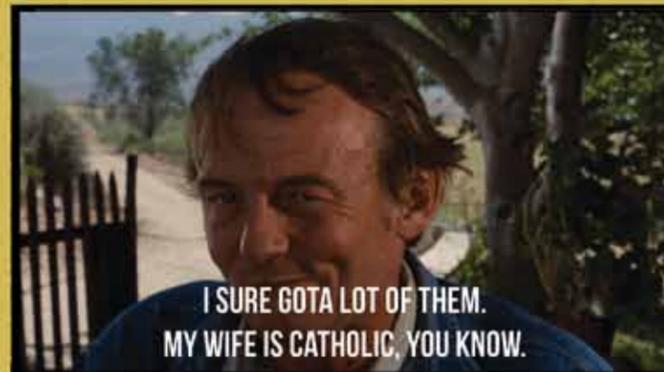
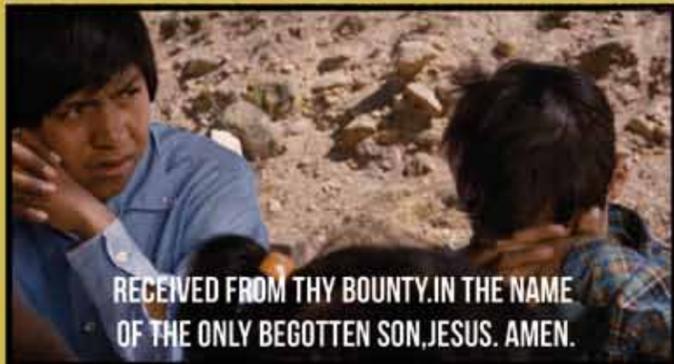
7 maggio - 20 giugno
Via Verrone 8 - Bari

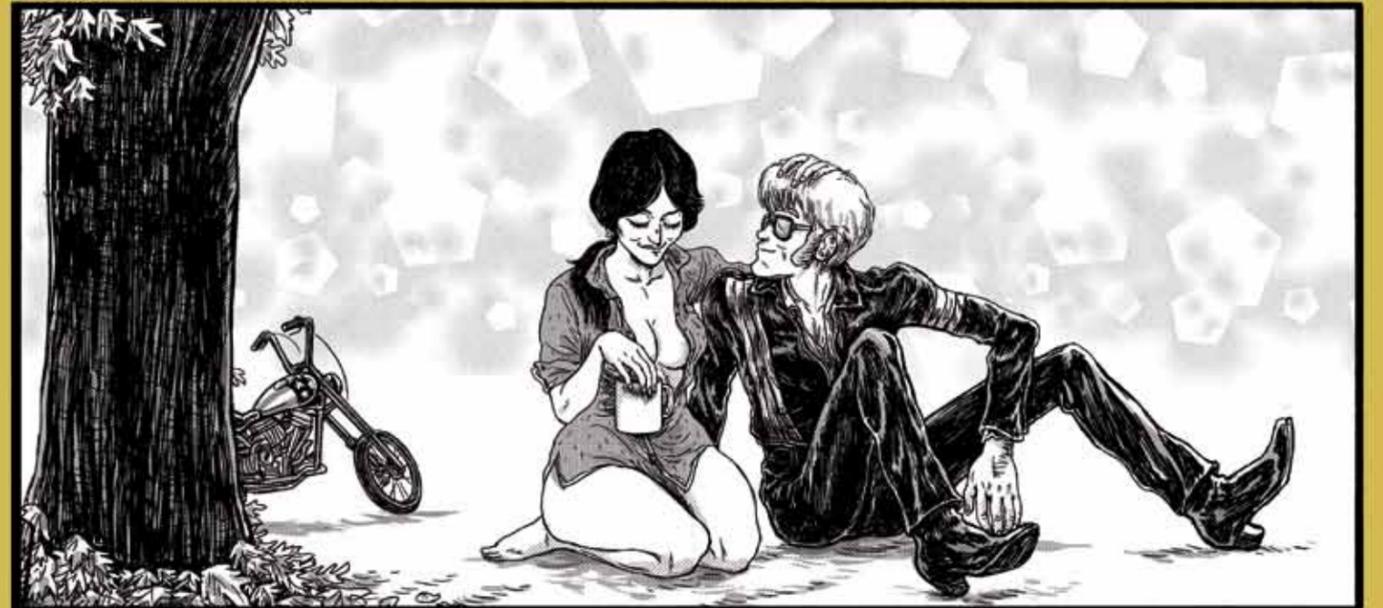
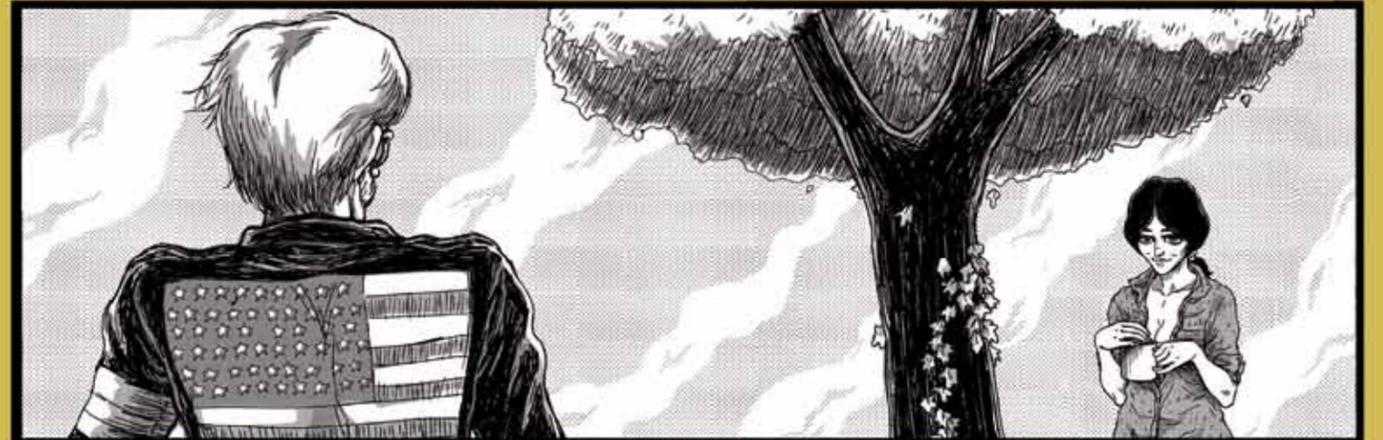
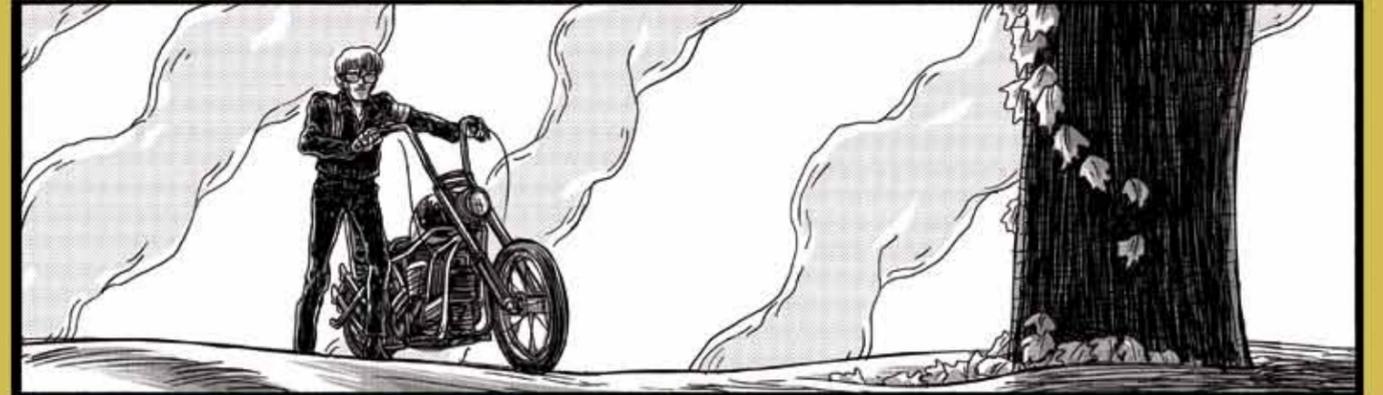
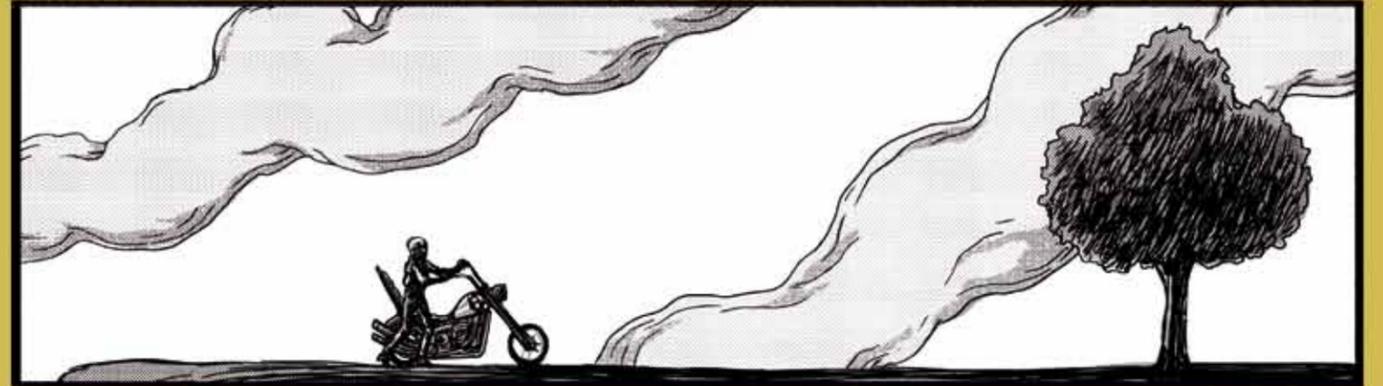
SECTION 11
THE EXTRA SCENE

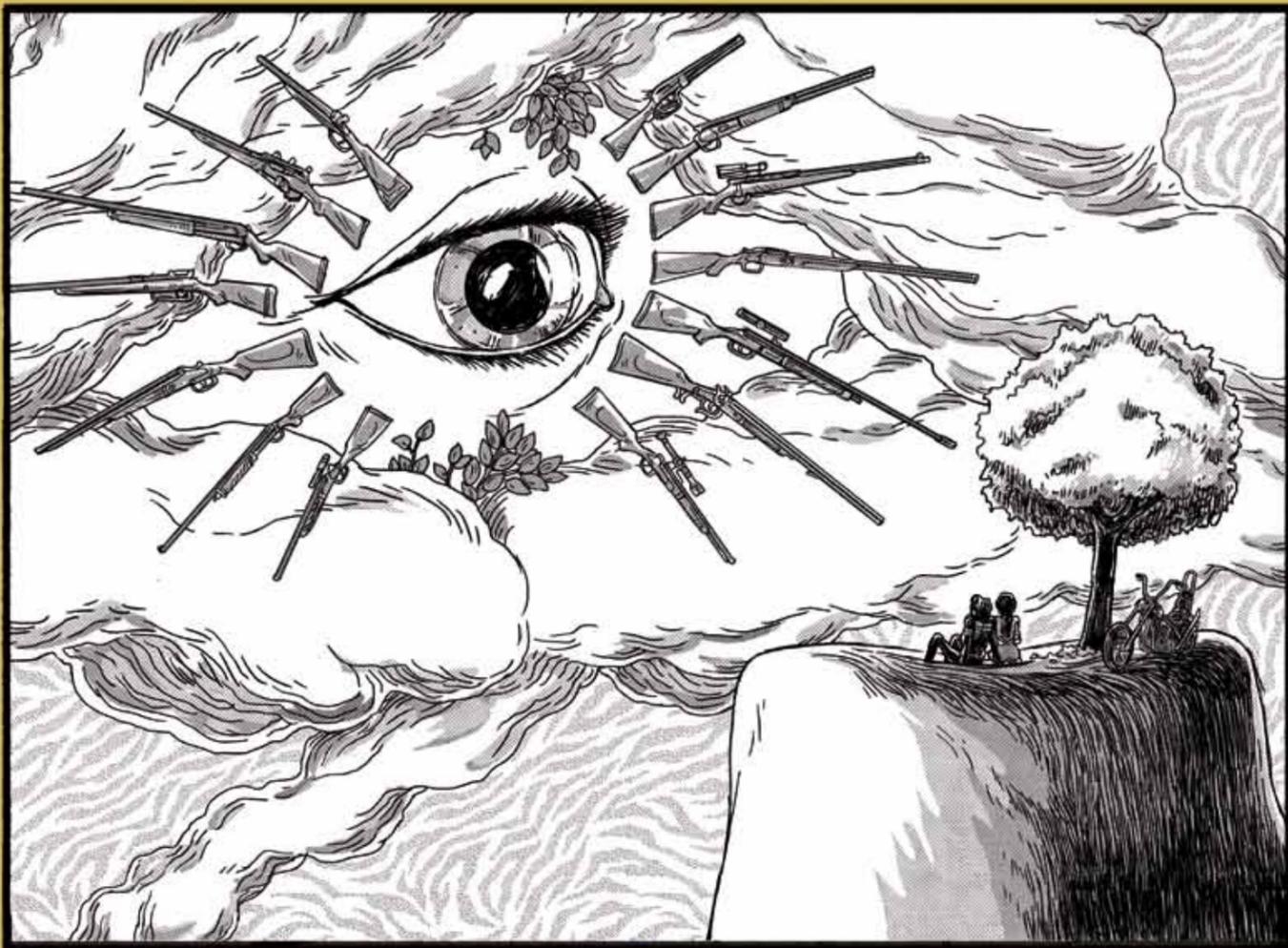
Interferences in the memory of famous movie scenes, by
artist and filmmaker R  di Martino (1975)

Easy Rider

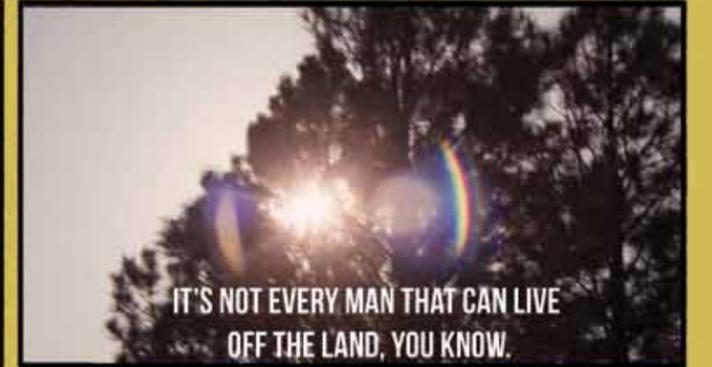
Drawings by
Fabio Ramiro Rossin



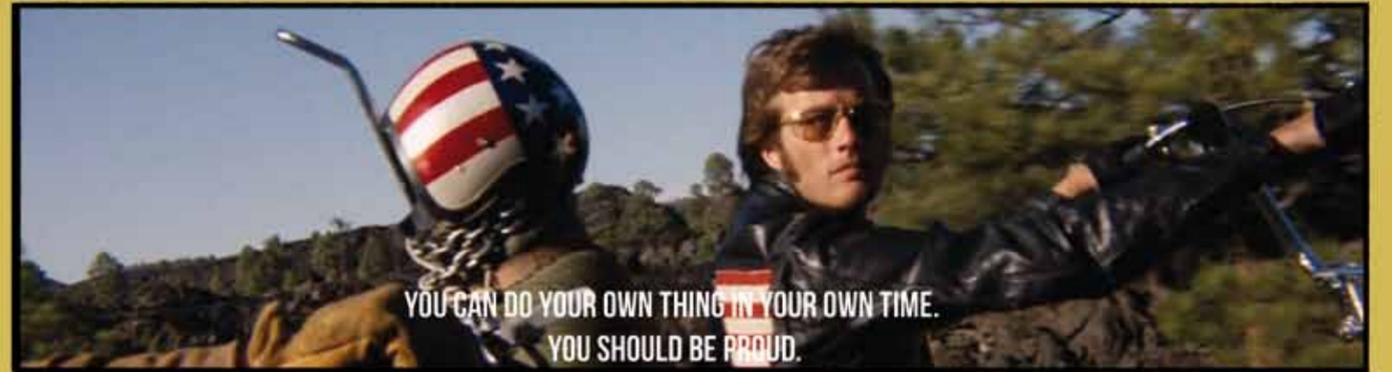




NO, I MEAN IT. YOU'VE GOT A NICE PLACE.



IT'S NOT EVERY MAN THAT CAN LIVE OFF THE LAND, YOU KNOW.



YOU CAN DO YOUR OWN THING IN YOUR OWN TIME. YOU SHOULD BE PROUD.





under the patronage of



sponsor



media partner



emergent price supported by



online exclusively at artsy.net



fieramilanocity
entrance viale scarampo
gate 5 pav. 3 - milan
miart.it - #miart2014 #miartsintheair

art



www.perksandmini.com
e: info@perksandmini.com fb: /perksandmini ig: @perksandmini

P.A.M.

www.perksandmini.com

NERO N.34 / VERSIONE ITALIANA

CONCEPITA COME UN COMPEN-
DIO FATTO DI SEZIONI AUTONOME,
NERO È UNA PUBBLICAZIONE CHE
RACCOGLIE ALTRE PUBBLICAZIONI
SERIALI: UN RACCONTO COMPO-
STO DA DIVERSI CAPITOLI SENZA
NESSO NARRATIVO, APPARTENENTI
PERÒ AD UNO STESSO IMMAGINA-
RIO. UN MODELLO EDITORIALE IN
CUI AD OGNI SEZIONE CORRISPON-
DE UN PROGETTO PENSATO PER
ATTIVARE PROCESSI INTERPRETA-
TIVI O RIPENSARE LE MODALITÀ DI
FRUIZIONE DEI CONTENUTI: PRO-
GETTI COMMISSIONATI, PERCORSI
AUTORIALI ED ESPERIMENTI PER-
SONALI. UN MODO DI PENSARE LA
RIVISTA NON COME MEDIUM MA
COME OGGETTO.

SEZIONE 1 ROOM AVAILABLE

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

di Anna Ostoya e Martha Kirszenbaum

(immagini pp. 22-29)

Nella sua pratica concettuale, che in-
corpora collage, fotomontaggio, pittura,
scultura e scrittura, Anna Ostoya ha
sviluppato un singolare e critico corpus
di lavori, che riflette una particolare at-
tenzione all'estetica delle avanguardie.
L'approccio di Ostoya mette in evidenza
il suo interesse per la rappresentazione
del femminismo, della tensione che inter-
corre tra immagine e media, e dell'eredità
dei movimenti artistici quali il costruttiv-
ismo, dada, l'arte informale, l'espression-
ismo e il minimalismo. Interessata al
riciclaggio di immagini, materiali e storie
preesistenti, Ostoya mette in questione le
nozioni meta-artistiche di decostruzione
e autenticità. Nel processo di creazione
di nuovi significati, le sue composizio-
ni ricreano una continuità partendo da
semplici frammenti, anche come veicolo
di cambiamento politico. Per la prossima
mostra presso la Kunsthalle Mulhouse
(05/06– 25/08, 2014), curata da Martha
Kirszenbaum, Anna Ostoya ha concepito
una nuova serie di dieci composizioni su
tela. La serie si sviluppa secondo un qua-
drato che si muove, trasportando fram-
menti della composizione precedente in
quella successiva e ispirando così la crea-
zione di ogni nuova tela. Il materiale uti-
lizzato è prevalentemente la vernice acri-

lica, ma anche la carta, la foglia metallica
e gli oggetti trovati. Materiali che Ostoya
ha messo da parte dalla serie precedente;
nella nuova serie, ricicla il residuo e uti-
lizza il surplus. La realizzazione dei pezzi
è regolata da un programma auto-impo-
sto di produzione, con scadenze precise
e orari di lavoro. Il tempo che intercorre
tra l'inizio della produzione delle opere e
il momento della loro consegna per la mo-
stra è suddiviso in dieci periodi, uno per
ciascuna composizione. Il tempo della loro
realizzazione è regolata dalla "settimana
lavorativa di cinque giorni" e dal "principio
delle otto ore", l'organizzazione della gior-
nata è così divisa in otto ore di lavoro, otto
ore di svago e otto di sonno. Nel processo
artistico di Ostoya, questi vincoli rappre-
sentano le regole del gioco. Ostoya con-
trappone la nozione di arte come espres-
sione emotiva, spontanea e disinteressata,
a quella di arte come sforzo razionale, con-
trollato e propositivo. Se le composizioni
sono realizzate secondo un piano di lavoro
molto definito, ogni singolo pezzo è sog-
getto, nel momento della sua realizzazione
materiale, all'espressione soggettiva. Veri-
ficando la possibilità di mettere in atto una
produzione artistica determinata da una
pianificazione quasi industriale, Ostoya
cerca una nuova definizione dell'artista nei
confronti della società, in contrapposizio-
ne con gli stereotipi dell'artista come spiri-
to libero o come imprenditore. In occasio-
ne della mostra, un libro con saggi di Ben
Lerner e Tom Williams sarà pubblicato da
Dancing Foxes Press.

*Anna Ostoya (1978) è un'artista che vive e
lavora a New York. Il suo lavoro è stato re-
centemente incluso nella mostra New Photo-
graphy 2013 al MoMA.*

*Martha Kirszenbaum (1983) lavora come di-
rettrice e curatrice di Fahrenheit a Los An-
geles ed è guest curator della Kunsthalle
Mulhouse.*

SEZIONE 2 ADAPTATION

TRA LA CARTA ED INTERNET, IN-
VERTENDO IL RUOLO DEI DUE ME-
DIA: UNA MOSTRA ONLINE COMMIS-
SIONATA DA NERO VIENE PRESEN-
TATA SULLA RIVISTA ATTRAVERSO
IL SUO COMUNICATO STAMPA

THE BIRDS AND THE BEES
una mostra online a cura di Filipa Ramos

Inaugurazione su:
<http://neromagazine.it/tbatb>
10 giugno – 18 settembre, 2014

*Lo fanno le api, lo fanno gli uccelli, perché
non lo facciamo anche noi...*

"Gli uccelli e le api" è un'espressione che
definisce un modo puritano di spiegare le
dinamiche dei rapporti sessuali ai bam-
bini.
Con il "discorso degli uccelli e delle api"
di solito si intende il momento in cui si
affronta in modo figurato con i bambini
l'argomento del sesso e della riproduzione.
Consiste in una storia con valore di
metafora che cerca di raccontare il pro-
cesso e le conseguenze del sesso attraverso
riferimenti ad animali e ad avvenimenti
familiari facilmente osservabili.
Nel creare un'associazione con le moda-
lità in cui gli animali si incontrano e si
accoppiano, questa spiegazione postici-
pa una descrizione più accurata della
sessualità umana e delle sue possibilità.
Propone invece una metafora basata su
piccole e tenere creature, che non sono
direttamente associate a nessuna forma
di immaginario erotico.
Tuttavia, questa spiegazione stabilisce
un'inequivocabile associazione tra com-
portamenti umani e non umani, suggeren-
do che è possibile comprendere il modo
in cui gli umani si accoppiano osservando
animali quali uccelli e api.
In linea con questo concetto, *The birds
and the bees* propone una selezione di ope-
re individuali che esplorano l'argomen-
to degli uccelli, delle api e del rapporto
sessuale, presentando tre diversi modi di
volare e di andare alla deriva. L'insieme
di queste opere forma una sorta di dizio-
nario sull'argomento, basato su immagini
fotografiche, disegni, testi, suoni e filmati.

The birds and the bees comprende inoltre
un brano musicale, composto dall'ar-
tista Riccardo Benassi e intitolato
WWWild Night.

*Filipa Ramos (1978) è una curatrice e cri-
tica d'arte che vive a Londra. Attualmente
è curatrice di Vdrome e docente al Central
Saint Martins (Art: Moving Image and Art:
Exhibition Studies) e alla Kingston Univer-
sity (Film Theory).*

SEZIONE 3 HERE BEFORE

DIALOGHI AD UNA VOCE SOLA TRA
ARTISTI DI DIVERSE GENERAZIONI,
NEI QUALI I PIÙ GIOVANI TESTIMO-
NIANO L'INFLUENZA DEI PIÙ VECCHI

ANTONIO CATELANI
Riccardo Previdi on the work of Antonio
Catelani

(immagini pp. 39,41)

Antonio Catelani l'ho conosciuto solo qual-
che anno fa in occasione di una mostra col-
lettiva all'Ambasciata d'Italia a Berlino.

Singolare – ma poi vedremo che così strano non è – che per conoscere la persona nonché il lavoro di Antonio sia stato necessario forzare, indurre, un incontro tra gli artisti Italiani residenti nella capitale tedesca. Anche se all’inizio la reazione all’invito ad una mostra, il cui obbiettivo principale sembrava limitarsi a quello di volerci censire, è stata tiepida, alla fine molti di noi vi hanno preso parte, attivando delle relazioni che non erano state possibili in Italia.

Le ragioni di tanta prudenza – se non addirittura diffidenza – sono di varia natura. Alcune valide, altre meno. Una particolarmente insidiosa, mi fa venire in mente la battuta di Grucho Marx con cui Woody Allen apre il mongolo iniziale di Annie Hall (Io & Annie): “I would never want to belong to any club that would have someone like me for a member.” (“non vorrei mai far parte di un club che accettasse tra i suoi soci uno come me).

Ecco allora che alcuni dei problemi irrisolti del sistema dell’arte italiano, di cui parla anche Diego Perrone nel suo articolo su Mario Airò (NERO , n° 27, autunno 2011), fanno capolino: carenza di contesto, esterofilia e – aggiungo io – una buona dose di provincialismo.

Nel 1998, Antonio Catelani è cofondatore a Firenze di uno dei più interessanti spazi non-profit italiani, BASE PROGETTI PER L’ARTE. Antonio non si preoccupa solo del suo di lavoro, ma anche di quello degli altri. A differenza di molti artisti della sua generazione, rifugge l’isolamento e, ad una pratica soggettiva ed intimista, preferisce il confronto. Pur sapendo che troppo spesso si gioca ad armi impari, non ha paura di prender parte al dibattito Internazionale. Per quelli come lui, la “Denominazione di Origine Controllata” e l’ “Indicazione Geografica Tipica” non sono sufficienti a garantire la qualità dell’arte.

Una consapevolezza che doveva sicuramente esserci anche quando realizzava opere come la serie dei Modelli (1987) – leggere sculture di carta installate a parete –, o Ordinare (1985-86) – un gruppo di piccole sculture in lamiera, dalle fattezze di maquette architettoniche, poggiate a terra –. Questi lavori, per gli anni in cui sono stati realizzati, sono un vero e proprio statement. Dietro la loro apparente debolezza si nasconde il germe di quel clima culturale che avrebbe poi di fatto offuscato, per quasi due decenni, la produzione degli artisti della generazione precedente. Con questi lavori A. C. opponeva la leggerezza e la precarietà agli eccessi degli artisti della Transavanguardia e di tutte le sue declinazioni transnazionali.

Al recupero della tradizione e al regionalismo della Transavanguardia A. C. risponde con un lavoro che non ha paura di guardare avanti (quasi prevedendo il crollo del Muro e la successiva unificazione dell’Europa). Se gli artisti della Transavanguardia per abbandonare i meccanismi dell’ortodossia che li aveva preceduti

avevano bisogno di fare un gran fracasso, per la generazione di A. C., questo non è più necessario. Ci si poteva finalmente occupare di problemi legati all’arte senza doversi sentirsi in colpa e/o senza necessariamente dover per contro impersonare la figura romantica di “genio e sregolatezza”. L’eccesso lasciava il passo ad un ritrovato equilibrio.

L’arte di Antonio Catelani non lascia nulla al caso bensì eleva la causalità a fattore determinante nel processo di creazione dell’opera. Esclude a priori i dogmatismi degli anni Settanta ma non asseconda i capricci formali e l’esuberanza dei primi anni Ottanta. La volontà di riscattare l’opera, e con essa l’artista, non è messa in discussione ma allo stesso modo è riconoscibile fin dai primi lavori il rifiuto perentorio a semplificazioni di sorta. Per A.C. le cose non vanno rimesse “al loro posto” come se Duchamp e le avanguardie storiche non ci fossero mai stati.

Non a caso nel 1986 Corrado Levi invita il giovane Antonio Catelani a partecipare a: IL CANGIANTE. Una mostra importante, al Pac di Milano, in cui giovani artisti italiani (tra gli altri: Stefano Arienti, Alberto Garutti, Amedeo Martegani, Mario Della Vedova, Bruno Zanichelli) si mescolano ad artisti italiani, e non, di generazioni diverse (tra gli altri: Carla Accardi, Alighiero e Boetti, Otto Dix, Peter Halley, Jeff Koons, Carol Rama). Protagonista non è una presunta “nuova scena emergente”, ma l’arte. Solo, senza semplificazioni di sorta. Non chiusa in se stessa, non recitata da periodi storici o aree geografiche. Antonio Catelani porta una scultura di gesso, Eccelso statico (1986). Una base quadrata su cui poggiano, disposti negli angoli, quattro solidi irregolari che ricordano vagamente delle case (le forme anticipano di più di dieci anni quelle del metamodernism di Herzog & De Meuron). Il testo minimo di Corrado Levi che accompagna/commenta ogni lavoro/artista nel catalogo della mostra recita semplicemente: “Scultura/Sculpture”.

Il lavoro di A.C. dei primi anni è come in sincrono con le proposte per il prossimo millennio che Italo Calvino scrive per le Lezioni americane. Soprattutto le prime tre: leggerezza, rapidità, esattezza. Dove la leggerezza di A. C. non va assolutamente scambiata per frivolezza, ma piuttosto, per dirla con Calvino, “una leggerezza della pensosità”, cioè quella leggerezza che fa apparire “la frivolezza come pesante e opaca”. Di questi anni sono anche la serie di lavori Tipologie (1988-1991) – delle strutture realizzate con leggere asticelle di legno con forme prelevate dal mondo del disegno architettonico al cui interno sono come imprigionati, semi arrotonlati, grandi fogli di cartone. Superfici flettonti che “lavorano” spingendo sulle linee di costruzione di architetture possibili – (questa serie di lavori mi fanno venire in mente Tecla, la città cantiere che descri-

ve Marco Polo al Kublai Kan nelle Città invisibili di Calvino).

Superati gli anni Ottanta però qualcosa cambia. Forse perché il gigante Golia della Transavanguardia è stato abbattuto o forse semplicemente perché cominciano le prime ricognizioni nel nord dell’Europa – un momento importante per lo sviluppo del lavoro di A. C. è rappresentato dalla residenza per artisti del 1995 a Stoccarda. In un contesto internazionale sviluppa una serie lavori che si dispiegano in una vasta installazione ambientale all’Akademie Schloss Solitude –, certo è che, pur non tradendo le premesse della sua ricerca, qualcosa muta sostanzialmente.

Leggerezza, Rapidità ed Esattezza non sembrano più bastare. Forse anche perché il nuovo millennio sta per arrivare veramente o forse perché il crollo del muro di Berlino più che portar risposte inaugura una stagione di nuovi interrogativi; fatto sta che l’arte di A. C. sembra invertire il senso di marcia. Da un’attitudine alla decostruzione, all’alleggerimento, si passa ad una fase di riconciliazione con l’atto del costruire, del disegnare, del chiudere – anche se solo temporaneamente –. Dal modello si passa all’originale. Dal progetto all’opera. Nelle cinque sculture dal titolo Il corpo del colore (1995), realizzate per la mostra a Stoccarda, delle graffe di alluminio tengono insieme le singole parti. La precarietà del risultato non deve però ingannare. Questi lavori non sono la rappresentazione di qualcosa che sta per cadere in pezzi, ma bensì il tentativo ardito di ricomporre qualcosa tra le macerie.

Questo processo si radicalizza nella serie di lavori dal titolo Madreforma (1997-99) – in cui una serie cartoni colorati, dipinti ad olio per campiture uniformi e piatte, si sovrappongono all’interno di una scatola-cornice di legno rettangolare poggiando sul lato inferiore di quest’ultima, cedendo di fatto al “volere” della forza di gravità –. Se è vero che questi lavori parlano ancora di una precarietà della forma e di una processualità del fare, vero anche è che in tempi ancora non sospetti, riabilitano la forma del quadro e quindi della pittura. Non è un caso che nel giro di un paio d’anni arrivino i primi lavori ad olio su tela montata su telaio. Trapezio (2000) e Talea (2002) fanno parte di una serie di quadri astratti ottenuti con una particolare tecnica utilizzata da Antonio Catelani, in cui un telaio serigrafico viene adoperato come filtro per “raffreddare” il gesto pittorico.

Nonostante le forme del lavoro artistico di A. C. siano instabili, mutevoli; anche se ad un primo sguardo potrebbe sembrare che l’andamento del suo procedere sia oscillatorio, discontinuo, in realtà a uno sguardo più attento non può passare inosservato il fatto che tutta la “partita” si gioca sul piano inclinato di una superficie “distratta”. Lo sforzo –questo forse si che

ha ragioni e radici tutte italiane – è quello di provare a riabilitare le qualità specifiche dell’operare artistico – restituendo un ruolo privilegiato alla pittura – in condizioni di scarsa visibilità, di precario equilibrio, accettando di buon grado la fatica che questo compito richiede. Consapevoli che una caduta, spesso genera risultati più sorprendenti di quando tutto procede come “da programma”.

Lo scorso novembre, alla Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis di Bregenz, Antonio Catelani in veste di curatore mi ha invitato a partecipare alla mostra Distracting Surface. Nel comunicato stampa egli afferma che: (...) il “segno” che qualifica (la superficie “distratta”) risulta essere non solo ed esclusivamente quello prodotto dall’artista, ma anche ciò che per mezzo di eventi diversi e di realtà differenti attraverso un rapporto di “causalità” ne condiziona il risultato finale”. Oltre a me sono stati coinvolti nel progetto: Olafur Eliasson, Matt Mullican, Giulio Paolini, Karin Sander, Sara Sizer, Sophie Tottie.

Tornando al discorso del contesto italiano e alle sue deficienze, è evidente che lo sforzo di Diego Perrone per accorciare le distanze tra le generazioni precedenti e successive alla sua sia, oltre che ammirevole, utile. Innescare un processo che favorisca le condizioni perché si formi un contesto italiano credibile è una cosa che capisco e che condivido. Ma non basta. Quello che indebolisce il nostro contesto, quasi annullandolo, è l’assenza di una cronaca, di una lettura critica e di una stratificazione. Dove sono i nostri lavori?! In quali collezioni? Sono queste pubbliche, e quindi accessibili, o sono private? In quali cataloghi sono documentati i nostri sforzi, e in quali pubblicazioni se ne parla con continuità, autorevolezza e cognizione di causa?!

Riccardo Previdi (1974) vive e lavora a Berlino. Ha avuto mostre personali presso la galleria Francesca Minini, la Kunstverein di Arnsberg, il De Vleeshal Middelburg e presso la galleria Sommer and Kohl. Ha partecipato a Manifesta 7, alla 1st Moscow Biennale e alla Triennale T1-Torino. Il suo lavoro indaga i processi di produzione, riproduzione e post-produzione dell’immagine, interrogandone la sua condizione attuale nella sua infinita serie di evoluzioni.

SEZIONE 4 RUINS OF EXHIBITIONS

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

IL CANGIANTE (immagini pp. 55-59)

3 December 1986 – 25 January 1987
Curated by Corrado Levi
Padiglione d’arte contemporanea, Milano

Contenuti:
1 Press Release
1 Essay
1 Diary
5 Installation views

Note:

Nel 1986 Corrado Levi cura una delle mostre più influenti degli ultimi trent’anni in Italia: Il Cangiante. Una mostra seminale per molti motivi: la giustapposizione degli artisti, l’allestimento, la scrittura critica, la rivalutazione di personaggi sottovalutati. Levi mette a confronto i giovanissimi (Bruno Zanichelli) con i più famosi artisti del momento (Francesco Clemente). Il progetto è concepito senza gerarchie, senza un approccio tematico ma guidato da un approccio molto personale e istintivo. Il Cangiante è una mostra audace, effimera e spiazzante e, per le sue caratteristiche, rimane un esempio unico al quale guardare ancora oggi.

Corrado Levi (1936) è un artista, architetto, curatore e scrittore. Con le sue parole “È nato a Torino, vissuto a Milano, è stato Saint John di Franco Albini, ha insegnato sofismo alla facoltà di architettura di Milano, ha scritto d’arte e di amore, ha frequentato giovani artisti di Milano e di New York, ha amato la contingenza, il paradosso, il nulla.” Dai primi anni ‘80 Levi è stato un influente animatore culturale, specialmente a Milano, dove ha trasformato il suo studio in Via San Gottardo in uno spazio in cui sperimentare con i giovani artisti, attraverso una serie di mostre personali e collettive che lo hanno reso il primo project-space della città.

Comunicato stampa:

Il Cangiante, cioè la mutazione fluida della sensibilità, l’arguzia intellettuale, l’energia mentale, l’ironia, la dissoluzione dell’ideologia dell’arte e insieme il rigore, la serietà massima del gioco...

Il Cangiante è il titolo della mostra che Corrado Levi ha organizzato per il PAC, offrendo uno sguardo sull’attualità internazionale, fino alle più recenti esperienze, che non sia celebrazione, entusiasmo acritico, ma ragionamento lucido sui modi della trasformazione della pratica d’arte da ieri all’oggi. Così, a fianco di molti tra i maggiori protagonisti della scena attuale, si incrociano le immagini dei “santoni” dell’avanguardia storica, da Otto Dix a Picabia, e di alcune riconosciute figure-chiave della trasformazione degli anni sessanta e settanta.

Dunque, una mostra che non si propone come ulteriore panoramica ecumenica, con impossibili presunzioni di comple-

tezza, ma come momento selettivo di riflessione complessa sui nuovi scenari dell’arte, in cui la contaminazione tra gusto mondano, di cultura bassa, e tensione intellettuale, di cultura alta, è un dato problematico e non una condizione accolta come ovvia.

Con questa iniziativa, il PAC prosegue nella propria vocazione di luogo di accertamento e analisi dei fatti dell’arte moderna, in continua polarità tra fenomeni attuali e avanguardie storiche e recenti. Le opere scelte sono di: Carla Accardi, Giovanni Anselmo, Stefano Arienti, Guglielmo E. Aschieri, Marco Bagnoli, Mike Bidlo, Alighiero e Boetti, Keiko Bonk, Edward Brezinski, Keiko Bonk, Augusto Brunetti, Riccardo Camoni, Jean Carrau, Antonio Catelani, Sandro Chia, Vittoria Chierici, Francesco Clemente, Tony Cragg, Walter Dahn, Mario Della Vedova, Filippo de Pisis, Otto Dix, J. Georg Dokoupil, Tano Festa, Manuele Filiaci, Luis Frangella, Alberto Garutti, Gilbert&George, Carlo Guaita, Peter Halley, Paolo Icaro, Klaus Jung, Harald Kingelholler, Jeff Koons, Milan Kunc, Edgar Lehmkuhler, Corrado Levi, Simon Linke,Tim Linn, Anne Loch, Wolfgang Luy, Amedeo Martegani, Luigi Mastrangelo, Marco Mazzucconi, Allan McCollum, Alessandro Mendini, Mario Merz, Vittorio Messina, Aldo Mondino, Peter Nagy, Joseph Nechvatal, Luigi Ontani, Julian Opie, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Alfredo Pesce, Francis Picabia, Pierluigi Pusole, Carol Rama, Martial Raysse, Walter Robinson, James Romberger, Cinzia Ruggeri, Robert Ryman, Remo Salvadori, Salvo, Denys Santachiara, Mario Schifano, Rob Scholte, Andreas Schulze, Thomas Schutte, Aldo Spoldi, Luigi Stoisà, Rosemarie Trockel, Maurizio Turchet, Marguerite Van Cook, Antonio Violetta, David Wojnarowicz, Bill Woodrow, Bruno Zanichelli, Gilberto Zorio.

MOSTRA IL CANGIANTE 18-12-1986
Corrado Levi, trascrizione da nastri audio:

Buongiorno a tutti, la lezione di oggi è sulla mostra Il Cangiante da me curata al Padiglione d’Arte Contemporanea di Milano e allestita insieme ai miei collaboratori Nino Piccolo, Piergiorgio Mazzoli e Paolo Cremonesi. Questa è la prima volta che io parlo della mostra in maniera sistematica, a posteriori... e vedremo anche il senso che ha parlarne dopo, ha un senso teorico ben preciso, è la stessa ragione per cui nel catalogo non c’è un saggio introduttivo alla mostra, tutti si domandano perchè non spiega... io non spiego niente, l’ho fatta... è un nodo teorico...

Il titolo, Il Cangiante, non ha nulla a che vedere col mutamento, non Yi-King, il libro dei mutamenti, il cangiante... il tra-

duttore inglese del catalogo ha messo “The changing scene”, la scena che cambia... non è proprio quello, non è il mutamento, è quel nome che viene dato ad un effetto nelle stoffe, nelle sete: l’occhio, spostando di 1 mm. la sua posizione... la stoffa cambia da rosso vivo a verde vivo, da viola a giallo, di colpo, senza passaggi intermedi. Questo è il cangiante, non è l’iridescenza, non è la successione, è il cangiante.

Il fatto che passi da un colore all’altro senza gradualità ma di colpo, in modo che o sei in una posizione o sei nell’altra, è un fatto teorico di una importanza particolare perché toglie il passaggio, toglie la successione, toglie la gradualità, toglie la gerarchia del tempo, toglie le sfumature, è un qualcosa che ritroviamo anche in qualcosa che a me è molto caro e i miei studenti vecchi lo sanno: per esempio in certi paradossi antichissimi... il paradosso di Epimenide cretese che diceva “tutti i cretesi sono bugiardi”, ma siccome lui era cretese... era falsa o era vera la proposizione che lui diceva? Perché se la prendevi alla lettera era vera, ma siccome lui era cretese era bugiarda, quindi il passaggio tra la verità e la falsità è una discontinuità insolubile; e così molte opere di Boetti, “non parto non resto” è il titolo di un suo lavoro, forse il suo lavoro è proprio il titolo, “raddoppiare dimezzando”, e ancora tante cose...

Allora, riassumendo, un passaggio immediato da una situazione all’altra, senza preparazione, senza tempo. Questo è un altro punto che non ho detto prima, senza tempo. Il tempo è terribile, è l’attualità, il tempo è l’attualità, ma anche il passato è l’attualità, diventa... questo per quanto riguarda il tempo.

La mostra: la mostra... ve ne parlerò... “ciò che non le riguarda” e “ciò che prospetta”; ciò che non le riguarda... la caratterizzazione storica, è una mostra d’arte, intanto, sulla attualità, sulla cultura contemporanea, ma non è di sua pertinenza far vedere le schiere degli artisti degli anni ‘60, e poi dopo ‘le schiere degli artisti del ‘65 e poi il ‘68 e il ‘69, non fa vedere la successione fra l’arte povera degli anni ‘70, i minimalisti americani, non fa vedere la Pop-art come successione di periodi, gli artisti di questi periodi ci sono, ce ne sono alcuni... perché non fa vedere la successione... perché è mia convinzione che le mostre per periodizzazioni, come le mostre monografiche di un artista, retrospettive... ho visto quando ero ragazzo una mostra di Picasso a Parigi e ne sono uscito scontento, invece di essere felice di aver visto tutta l’opera di Picasso dicevo “Ah, non è possibile, non serve”, perché la vita di una persona è

tirata in sessanta anni da mille cose diverse, ogni periodo è una risposta puntuale, adeguata o inadeguata alle sollecitazioni che ci sono dall’esterno o dall’interno... e il problema è di vedere il rapporto con le sollecitazioni di quel momento, non è di vedere riassunti o riunificati quei singoli momenti di risposte o di proposte dall’arco della personalità... così come fare una mostra sulla Transavanguardia, sulla nuova geometria, per dire la cosa attuale di adesso in America dopo i graffiti, dopo questo, dopo quell’altro, adesso è in voga la nuova geometria... ben venga fare una mostra sulla nuova geometria per dire di essere a la page... mah!... certo... sarebbe informativa su certe cose, però diventa una scelta univoca, diventa comunque tirannica... sì, perché il rapporto con le altre contemporanee esplorazioni della mente... insomma, diventa autoritaria, diventa uno specchio del mondo contemporaneo, che è più vicino alla confusione che alla sistematizzazione, c’è la frase di Mao che diceva “gran confusione sotto il cielo, ottima situazione” vi ho argomentato un pochino perché la mostra che ho organizzato... ho scartato la possibilità di periodizzazione... guardate che con le sole opere esposte, se fossero state raggruppate per scuole, poteva venire una piccola... con tante celle in cui c’erano i vari periodi, se fossero state distribuite per periodi.

Il secondo punto di “ciò che non le riguarda,” dopo la periodizzazione, è che la mostra non traffica con la verità, non ricerca la verità, è un problema che non le appartiene, è il punto di divisione radicale direi, è il punto dove le strade si biforcano, è il punto cruciale nei rapporti tra le persone, che anch’io ho sempre trovato nella mia vita, non traffica con la verità sia esterna all’individuo che interna, interna al soggetto o esterna.

La verità che alcuni cercano all’interno del soggetto può essere ricercata in tre modi: col gesto, il gesto, tutto l’espressionismo astratto, la pittura Zen, per fare un collegamento tra oriente e America, la pittura astratta americana, l’espressionismo astratto americano, Rothko, Kleine, Pollock ricercavano la verità in maniera Zen in un certo senso, per cui la rapidità del gesto, la rapidità muscolare, l’abilità distratta del braccio, avrebbero dovuto portare ad una verità effimera, questa è comunque la sua qualità, effimera, casuale, però comunque era una via Zen, una via distratta, una via di interferenza per arrivare ad una sorta di qualità sconosciuta alla mente razionale, sconosciuta alla organizzazione logica, quindi in fondo una fede, una verità che doveva essere posta in un infinito, in uno sconosciuto, in un qualche cosa che se tu ti distrai e

butti la matita, butti il pennello, butti il braccio in maniera sconsiderata, sconsideratamente rispetto alla mente, si arrivava a un qualche cosa di pregevole che poteva essere venduto, cosa che è stata fatta, quindi uno dei tre aspetti della verità che non appartiene alla mostra è questo della verità muscolare, chiamiamola muscolare che mi diverte. L’altro aspetto della verità interna che non appartiene a questa mostra è la verità dell’animo, cioè tutti i turbamenti, gli slanci, le passioni dell’animo che per tradizione occidentale sono il luogo privilegiato della verità, il sentimento è ancora quella cosa che per tutti noi, anche per me, ha un ruolo quasi sacro nei rapporti... ecco, in pittura l’espressionismo tedesco è il luogo, è la fucina di questo, l’espressionismo, il neo espressionismo, Kirchner, negli antichi Grunewald il grande pittore, nei moderni Kiefer, Fetting, Immendorf di Berlino... il credere per questi ricercatori che attraverso gli spasimi, le audacie dell’animo, sia come turbamento sia come fantasia, si possa arrivare a qualcosa di qualità, di valore cioè ad una verità, la mostra esclude questo, io non ci credo, come non credo alla verità del muscolo non credo alla verità dell’animo. La terza possibilità di verità all’interno è l’interrogarsi sulla propria collocazione, l’esistenzialismo, cioè non più una ricerca di una verità oggettuale di cose da trovare o da esprimere col muscolo, con la psiche, ma la ricerca della verità nella propria collocazione... e c’è tutta un’arte esistenziale, l’esistenzialismo di Sartre, Manzoni a Milano, Yves Klein in Francia, cioè ci si interroga sulla propria collocazione come coordinate di verità, non più come prodotto, comunque è sempre un traffico con la verità. Questa parte è esclusa, grossi filoni del pensiero contemporaneo, io ve ne parlo per esteso, sempre per negativo, per darvi delle informazioni, perché è più quello che non è che quello che è questa mostra. E ancora come traffico con la verità che non appartiene a questa mostra, è il traffico esterno della verità, cioè ricercare, lavorare, fare dei prodotti, la cui qualità, la cui somma di qualità, il cui arricchimento in qualche modo fuori da noi è un deposito di verità, di qualità, per cui la sacralità dell’opera intesa come bene, che ha un deposito proprio per l’umanità, di qualità... che è poi tutta l’arte come è tramandata in fondo, ma credo che sia una supposizione a posteriori che fanno gli uomini, questo concetto di gravare l’opera e le opere degli uomini di questa summa di verità... in quel momento ci si allontana dal la comprensione originaria... questa è un po’ la tesi della mostra.

Vorrei argomentare ancora un pochino su quest’ultimo punto in cui forse non sono

stato così chiaro come negli altri. I primi tre punti erano la verità prodotta all’interno della persona, l’ultimo punto è produrre un quadro, una scultura, un’opera, una casa come un arricchimento, come un bene che diventa carico di valori universali, carico di cose che hanno in sé una qualità inter-individuale, ecco, questo caricare le opere di queste qualità, che si vende, si investe nell’opera, nel suo farsi nel tempo, di solito un tempo molto lungo, che è differente da quel lo muscolare, immediatamente, si carica per successione, ci si mette dei mesi a fare queste opee, dei giorni, degli anni, una vita, millenni, e poi queste opere quasi come un colore fluorescente a luce spenta restituiscono all’umanità questo carico di informazioni, e questo non appartiene, insieme al tempo... Morandi per esempio, che ci vuole del tempo per produrlo, Vermeer, Paladino... che dio non mi fulmini di queste associazioni... Cosa non è la mostra... non traffica con la verità né esterna né interna.

Ciò che la mostra prospetta, invece: è talmente fatto esaurientemente questo indice alla lavagna che potrei leggerlo e chiudere la lezione, l’arte quale scommessa, la caratteristica dirimente di questa mostra è che considera l’arte quale scommessa, considerare l’arte quale scommessa invece che l’arte come verità, che traffica con la verità, è una differenza radicale proprio rispetto al radicamento che abbiamo dentro di noi sull’arte... la sacralità dell’arte, la sacralità dei sentimenti, della persona, del muscolo, del corpo, l’arte quale scommessa è... io vado alla roulette, gioco su un tavolo, punto, quartina, bianco, nero, poi vado su un altro tavolo... mica ci credo al rosso o al nero, io punto, mica sposo il rosso o il nero, mica ho nessuna preferenza sul rosso o sul nero, io scommetto e guadagno o perdo, non me ne importa niente del rosso o del nero, non c’è nessuna verità nel rosso o nel nero, io scommetto, mi è indifferente la qualità del rosso o del nero, anzi certi giocatori puntano su due tavoli contemporaneamente, su un tavolo puntano il rosso, contemporaneamente sull’altro puntano il nero. Così come Walter Robinson, un artista presente alla mostra ha due quadri: uno è lo spin painting, un quadro fatto facendo ruotare il quadro e buttando il colore sopra, una sorta di rotazione, quindi spersonalizzazione assoluta dell’intenzione e l’altro lavoro è quel lenzuolo scuro appeso, con quelle due figure tratte da un manifesto sentimentale del cinema, due lavori, quindi punta su due tavoli, scommette su due cose separatamente.

L’arte quale scommessa. Se uno intende l’arte, un quadro, l’opera come una scom-

messa e non come un prodotto di verità, e poi è come dire che si aspetta una risposta: vinco o perdo, soltanto che nell’arte né si vince né si perde, quindi è paradossale questa cosa, però è come una scommessa, è una ipotesi assurda e precisa che viene fatta mettendo in gioco l’audacia della propria capacità a scommettere, e la risposta è nella misura in cui non tanto ti restituiscono i soldi puntati decuplicati, ma ti restituiscono un consenso di scommessa, in qualche modo un qualche cosa che non so cosa sia, ma non è rapporto con gli altri, non è rapporto sociale, una felicità di consenso per l’audacia che la scommessa dà, per la via tracciata per tutti, felicemente c’è un consenso perché è stata percorsa da qualcuno con audacia. Siamo così quindi ad un consenso di riconoscimento, diciamolo così.

L’arte quale scommessa e non come traffico con la verità. Questo è il punto teorico più importante di questa lezione e di questa mostra.

La cultura non come sistema chiuso: certo, in questa mostra c’è l’alta e la bassa cultura, c’è la cultura rock dei giovani, c’è il design con Mendini, c’è la moda con Cinzia Ruggeri, i giovani Pusole, Zanichelli e tanti altri. C’è l’alta cultura, l’altissima cultura Ryman, Paolini... e c’è questa commistione tra la bassa cultura, rock, moda, design, nulla... nulla, c’è anche il nulla. Io credo che non si possa intendere l’arte quale sistema chiuso come architettura, come pittura, o come musica, o tutte insieme, sono delle religioni, delle conventicole, e quello che io chiedo a voi, se volete essere miei allievi, è di essere dei grandi professionisti in tutto, teoricamente in tutto, poi ci sono delle ragioni contingenti, pratiche, per cui non si può esserlo, ma teoricamente bisogna essere professionisti in tutto, non in una cosa sola, molto più professionisti di quello che si sarebbe se si facesse una cosa sola, su questo sono sicuro, perché le informazioni che uno ha, da più parti, dalla contaminazione, fanno sì che le cose che uno fa nei campi di cui si occupa sono molto più specchio... delle innovazioni del mondo contemporaneo, non si capisce perché siamo bombardati da mille informazioni, da mille campi contemporaneamente e poi sopravvivano queste religioni delle singole discipline, allora professionisti, professionali al massimo, su questo non ci piove, ma per esserlo, e questa è una articolazione differente della frase, ma per essere professionali bisogna avere informazioni da campi lontani dalla propria professione. Deve essere intrinseco. Così in questa mostra ci si sono a confronto finalmente i maestri coi pivelli, i ragazzi di venti-ventidue anni che sono confronta-

ti... non si confrontano, sono i maestri che si confrontano con i giovani, stiamo ben attenti, io in questa mostra non metto in discussione le informazioni che vengono dai giovani, che ce n’è venti su settanta, giovanissimi, che è una cosa straordinaria per una mostra in un museo di questo tipo, ma metto a friggere, metto in discussione il lavoro dei maestri rispetto ai giovani e guardo, e vedo se reggono, se le informazioni che mi danno so no ancora valide, così viene fuori che il quadro di Schifano “compagni”, quello fatto nel ‘68, coi cinesini e la frase di Mao, è un quadro in piedi... si verificano i maestri con questa contaminazione dei giovani, per cui in questa mostra i giovani non sono una appendice, la mostra non avrebbe potuto essere quella che è se non ci fosse la presenza massiccia dei giovani, ma non per un giovanilismo, non interpretate male questo che io dico, non è questo, non me ne importa niente, però sta di fatto che invecchiando si perdono informazioni, c’è tutta una struttura del mondo che man mano si chiude... la disponibilità che uno ha da giovane poco per volta si chiude benché negli artisti, l’arte è uno dei campi in cui rimane più aperta in confronto ad altri campi. In questo panorama di arte quale scommessa ed arte come non sistema chiuso si pone un problema teorico molto grosso, il problema della qualità, perché se prima la qualità era la verità, era un traffico, la somma, la produzione della verità, l’arte come scommessa e come contaminazione pone un problema teorico molto grosso, la qualità cosa è? Io non lo affronto oggi, velo rimetto lì, credo che ci sia, va risolto con altri parametri che non sono quelli della verità, ma sono quelli del rapporto tra le cose, è quello che io ho cercato di fare nell’allestimento, cioè la qualità del cangiante è quella sensazione del passaggio fra i due colori della seta senza mediazioni, quando un oggetto ti dà quel cambio immediato di criteri di riferimento, di criteri del modo di vedere, di universo, quando c’è quel passaggio immediato che ti obbliga a mettere in discussione di colpo, e c’è una risposta diversa, credo che vada ricercata in quel la direzione la qualità, è un fatto di rapporto nel cangiante, non è un fatto intrinseco, non potrebbe essere, con le premesse teoriche non possiamo più dire che è una cosa... il manuale delle qualità, la qualità c’era, o era un soggetto che esprimeva le cose religiose o profane o del sentimento o era la qualità della pittura, c’erano dei criteri di qualità che erano oggettivi, io credo che si debba leggere tutta l’arte del passato con questi nuovi criteri, Caravaggio può leggersi con questi criteri che sto dicendo adesso, come scommessa. Comunque il problema della qualità diversa è un problema di rapporti, anche

qua i rapporti non fra le opere soltanto, ma rapporti col mondo, con la contaminazione, con se stessi, è questa la sfera in cui si può cercare la qualità nuova.

Lallestimento: con queste premesse lo spazio che si è creato è uno spazio non classico, non frontale, nel senso che i quadri e le opere non sono messe in una sala, su delle pareti da guardare, in cui c'è un percorso e si ammirano frontalmente, ma è un campo, un luogo di eccitazioni, proprio fisicamente come sono messe, in quanto lo spazio e la superficie del pavimento è punteggiato di opere, in quanto tu ci inciampi, cioè il percorso non può essere... devi tener conto di queste, ci arrivi sopra alle cose... per cui non puoi guardare le pareti rapito sennò rovini su un'opera, e rovini l'opera e quindi... anche le opere sulle pareti sono messe tenendo conto dello spazio in tutte le direzioni, un luogo di eccitazione, un luogo in cui se tu ti poni in qualunque punto puoi essere tirato in qualunque direzione, questo è il concetto spaziale della mostra che è diverso dalle altre mostre, da quelle che ho fatto vedere di Merz, di Tony Cragg, di Buren... erano sempre da ammirare, o frontali o da esserne in mezzo, stranamente tutta questa girandola di opere al PAC, come vedrete in pianta, non vuol dire essere immersi nelle cose, per il soggetto, anzi il fatto che tu sei tirato da tutte le parti... perchè basta mutare un pochino l'orientamento della testa che come il cangiante cambia colore, la scena, fa sì che c'è una maggiore indipendenza del soggetto, in quanto questo, bombardato da tutte queste sollecitazioni, il soggetto non è parte delle opere, non ha nulla a che vedere con questa corrente americana ed europea di inglobare il soggetto dentro l'opera, l'opera rimane una scommessa esterna, sarebbe pazzesco che io introducessi il visitatore dentro l'opera, anzi si dà maggiore indipendenza.

La diversità di collocazione, soffitto, pavimento, pareti, qualità, differenza delle opere è un'altra differenza che io ho cercato di fare, cambiamento di metodo, io volevo che non ci fosse un unico metodo in cui “Ah, ecco, ho capito come sono me! se le cose”, no, non hai capito niente, perchè io stesso non ho capito perchè la volta dopo, la parete dopo volevo avventurarmi in rischi nuovi, in scommesse nuove... perchè è una scommessa anche per me fare questo allestimento... per dire che nella seconda sala ci sono tutti gli americani che sono stati messi in modo che il centro di ogni opera sta alla stessa altezza dal pavimento, e le distanze tra le opere identiche... e poi in mezzo c'è l'opera di Denys Santachiara che si muove e di fronte c'è il quadro di Andreas Schulze che è quasi a

soffitto, e le altre cose messe basse... Vorrei dire ancora una cosa, che il movimento muscolare del collo... uno è obbligato a muovere il collo, a muovere i muscoli per vedere questa mostra, a muovere passi e a muovere i muscoli, muovere dei muscoli che di solito sono in quiete quando uno vede una mostra... e questo è un modo anche di distrarre da cattivi pensieri rispetto alle opere d'arte. Una altra caratteristica . dell'allestimento è che la parte è uguale al tutto, cioè non c'è sviluppo: 4 o 5 lavori nella prima sala è come il tutto della mostra, cioè vi sono mischiate le cose più diverse, l'alta e la bassa cultura, la contaminazione, i maestri con i giovani, le culture diverse, cioè una sezione discreta di mostra, discreta per dire 4 o 5 lavori è uguale a tutti gli altri 4 o 5 lavori, uguali come spirito, non sono le stesse opere naturalmente, ed è uguale al tutto, la parte uguale al tutto e la parte uguale alla parte, non c'è sviluppo perchè se ci fosse sviluppo... avrei potuto metterlo in “ciò. che non le riguarda”, lo sviluppo sarebbe come la periodizzazione, come una verità di sviluppo, una verità di successione e questo non riguarda questa mostra, quindi non c'è sviluppo e la parte è uguale al tutto.

Il perimetro dell'edificio è di Gardella, un grande architetto razionalista milanese, adesso è diventato rossiano e fa le cose come il teatro di Genova in stile canonico. E' un bell'edificio, un po' italiano, molto italiano, nel senso che è grazioso, è un edificio bello, fatto bene, ci sono queste baie, dovevano essere pareti mobili, le hanno rese fisse, perchè verificherete che succedono queste cose, c'è una parte più bassa con la vetrata, è grazioso così, fisso forse è contro le sue aspettative, fisso diventa molto bloccato, è grazioso in quanto proprio, un po' italiano, di grande qualità ma un po' italiano, un po' bene, con tutte le qualità che ha perchè è uno dei begli edifici della Milano moderna, fatto nel '46. Io penso che bisogna privilegiare per i musei spazi non definiti, in questo, a parte le sale che forse erano mobili, c'è comunque una definizione di una parte più bassa dove c'è la vetrata e sopra c'è la balconata dei disegni, insomma delle fissità che in un museo poi uno se la porta dietro sempre, non ne può fare a meno, ci va una maggiore apertura credo, comunque è un bell'edificio. Io ho dovuto lottare un pochino contro questa fissità delle stanze, ci sono cinque stanze aperte e poi c'è la vetrata sotto... e ho lottato in due modi... oltre a questa collocazione delle opere che ho detto prima ho messo quella serie di sedie che, inclinata, va dentro ad una di queste sale, poi ho messo, perchè mi secava la separazione tra questo spazio comune dove si. fa salotto all'inaugurazione

e lo spazio delle opere, così ho costellato anche questo spazio comune di opere... Merz, Carol Rama... che impedisce la visione globale del pubblico in questa parte di salotto... le alghe di Stefano Arienti che pendono, per cui la mia sensazione all'inaugurazione è che abbia funzionato questa cosa, cioè che tutti erano colti dalle opere più che dalla mondanità, io non ho niente contro la mondanità, però non volevo questa separazione, mi sembrava fosse contraddittorio ad uno sviluppo e alla successione dei tempi, se c'era mondanità, la mondanità avveniva dappertutto... ci sono dei pezzettini di carta per terra e poi al soffitto c'è questo lenzuolo dipinto di Della Vedova, per cui per vedere l'opera come cangiante eri costretto a saltare da sopra a sotto continuamente. Questo è l'armadio di Pesce che emette musica quando si apre, di Rossini, “l'occasione fa il ladro”, questo è lo “Spectrum” di Tony Cragg, incredibile, delle opere parleremo un'altra volta, non è questa la lezione sulle opere. Allora, ho cercato di rompere le zone dell'edificio e anche i confini dell'edificio ho cercato di forzarli, di negarli, per esempio c'è un pannello entrando, e una delle opere più prestigiose è sul retro, un giovane americano, Peter Nagy, la prima volta che si vede una sua opera a Milano... così come Picabia è qua, quasi nascosto, Picabia è insieme a Dix e a De Pisis... sono i tre maestri grandi, per dire che non ho messo il Picabia e quel quadro li sul più bello di Roma, al centro di una parete ma addirittura in anfratti, dietro, così come il Billy Woodroow è sotto la scala che sale al piano di sopra, quasi a far capire che i ricettacoli, il retrobottega, le parti non frontali, non auliche dell'edificio hanno la stessa importanza di quelle principali, di quelle bene in vista, perchè non essendoci gerarchia dell'importanza dello spazio... abbiamo parlato dello Zenith e del Nadir, sopra e sotto, mi piace riferirmi ad una bella ricerca di Escher sullo Zenith e sul Nadir...

La pianta: io mi sono accorto di essere un architetto in questa esposizione, io credo di trafficare con l'arte invece mi sono accorto che sono più architetto di un architetto, io ho fatto questa mostra... mi san trovato alcune ore all'aeroporto di Milano, non partiva l'aereo per Londra dove dovevo cercare dei quadri di Simon Linke, fa le riproduzioni delle reclame di Art Forum e le dipinge ad olio, e in questa attesa avevo l'elenco degli artisti, non avevo la pianta dell'edificio ma me la sono fatta perchè ce l'ho a mente, sono architetto e posso ricordarmi come è fatto un edificio e rifare la pianta, senza avere le fotografie delle opere davanti e partendo dal fondo dell'elenco... perchè ho detto “mica parto dal principio, partiamo dal fondo”, poteva

essere una qualunque altra scelta, casuale, però doveva esserci una scelta casuale, sono partito da Zorio, Zanichelli e via via ho posto queste opere con queste preoccupazioni che vi ho detto, questi concetti li ho posti in pianta scrivendo il nome, e da quel momento la pianta della mostra è stata quella, non c'è stata più modifica, è servita come una pianta di cantiere, gli spedizionieri arrivavano e con la pianta si diceva “li l'opera”, poi c'è stato il problema delle altezze che abbiamo deciso molte volte insieme ai collaboratori, però per un'opera che avevo saltato, che mi ero dimenticato di segnare ho avuto delle grosse preoccupazioni per la collocazione, vi dirò ancora di più che mi è successo più volte che non sapendo più come sistemare qualche cosa al posto giusto per degli imprevisi, invece di decidere sul posto dove stava meglio, dove era meglio metterla, io mi concentravo sulla pianta, e in pianta decidevo dove andava... quindi è interessante, io non me lo aspettavo, per me è stata una riscoperta e mi ricordo come Albini ci diceva sempre che la matita e la pianta sono strumenti di lavoro, non è come se, siccome non sei nello spazio lo fai sulla pianta, lì ero nello spazio e invece mi concentravo sulla pianta per prendere delle decisioni. Questo fa sì che è un allestimento teorico, non è un allestimento di gusto. Le vicinanza e le lontananze tra le varie opere sono state fatte, poste per ottenere questo cangiante, questo stacco, questa sollecitazione diversa di emozioni, di universi, guardate che, sempre per tornare sul problema della qualità gli accostamenti sono fatti... mi sarebbe facile dirvi per differenze maggiori, ma non è vero, per dissonanze maggiori per creare il massimo di cangianza, però in una mostra dovete ricordarvi che se stabilite poi la regola dovete infrangerla tutti i momenti, se no è noioso, se io facevo una mostra in cui mettevo insieme le differenze massime diventava noiosissimo, per cui a volte ti lasci andare invece per assonanze, a volte per dissonanze, è una cangianza anche metodologica, di metodo... voglio ancora dire una cosa importante, come è stato fatto questo allestimento... intanto con molta lentezza, ci abbiamo messo quindici giorni, io ringrazio ancora moltissimo i collaboratori che ho citato all'inizio, che con un silenzio e una intelligenza non hanno riempito la cangianza... come facevamo... andavamo da una cosa all'altra, cioè non finivamo mai una stanza e poi si passava alla seconda, perchè voleva dire perdere dentro di sé il rapporto con tutte le cose, voglio dire che la coscienza che lo spostamento di dieci cm di un lavoro aveva risonanza in un lavoro cinque sale più in là, per cui non si è mai proceduto camera per camera, ma continuamente si procedeva saltando da

una cosa all'altra, generalmente abbiamo messo prima le sculture, le cose più pesanti, perchè sapevamo che poi , era più facile spostare le cose più leggere, quindi c'era questo minimo di regola pratica, però mai finendo una cosa, sempre saltando tra le cose lontane tra di loro nello spazio e nelle culture, ecco, i fiori hanno uno statuto particolare in questa mostra, in questa sala c'è un mazzo di fiori per terra, di rose rosse, il più carico di nulla possibile, il nulla di cui ho parlato prima, di gusto medio, è un vaso di fiori con intarsiate delle rose, di forma banalissima, è il primo che ho trovato su una bancarella. Le rose rosse in numero di undici, mi diceva Piergiorgio che devono essere sempre dispari, da un punto di vista legale io dico che è un mio lavoro , nel senso che c'è un mio quadro vicino, chiamiamolo quadro, un mio lavoro appeso alla parete, se qualcuno dice qualcosa i fiori fanno parte del mio lavoro, però non è un mio lavoro, è soltanto un mazzo di fiori, è un vaso che non vorrei dire banale, perchè è molto di più di banale, c'è un carico ... la ricerca della bassa cultura che faccio, ve l'ho detto l'anno scorso, non è quella del banale di Mendini, è una cosa diversa, perchè non v'è nulla di banale nella bassa cultura, ha una ricchezza etica enorme, di mobilità e di carica di cose che è affascinante. Allora le rose sono il nulla, non sono opere d'arte e cosa vuol dire... che in questa contaminazione dell'arte come sistema chiuso le rose rappresentano l'uscita dal sistema... la massima uscita dal sistema della mostra... non c'è nulla che riguarda l'arte né la moda né il design né il rock né la bassa cultura né l'alta cultura, sono soltanto delle rose, quindi è il punto teorico di slittamento della mostra, io do una enorme importanza a questo fatto, il mio rischio, uno dei rischi di questa mostra... e funziona perchè poi quando si rischia bene... purtroppo... vi dico ancora una cosa che quando si rischia bene non si rischia più niente.

Il catalogo: non ho voluto fare un saggio introduttivo, ho spiegato le cose che ho detto adesso a voi, sarebbe stato abbastanza facile ma non l'ho voluto fare... un po' perchè mi è chiaro adesso tutto l'iter della mostra, non volevo pensarci troppo, non volevo che la mostra diventasse l'esplicazione pratica di una teoria, preferisco che la teoria sia l' esplicazione della mostra, cioè è ribaltato il senso della teoria... io non credo che la teoria preceda le cose, soprattutto una mostra d'arte deve essere una mostra d'arte, non deve essere una manifestazione didattica, la teoria l'ho costruita durante la mostra, l'ho chiarita mentre mettevo i quadri in quel modo, mentre inventavo per necessità i fiori, scusatemi la parola inventare, men-

tre scommettevo sui fiori. Quindi la teoria viene dopo, il catalogo è stato chiuso un mese prima, io un mese prima non avevo certamente la possibilità di dire le cose che dico adesso a mostra chiusa, e che è anche un aspetto teorico molto grosso questo di rifiutarsi di fare una teoria della mostra in catalogo, voglio dire che le cose col “non” davanti in questo indice sono altrettanto importanti delle cose con il “sì”. Le opere in catalogo sono disposte per ordine alfabetico, così mi sono trovato la sorpresa piacevole di vedere chi era a confronto, chi capitava, c'era ad esempio Accardi con Anselmo nella prima pagina. Gli accostamenti me li sono goduti come un regalo di cangianza, non previsto da me. Ci sono dei piccoli commenti alle opere ed il commento è una specie di sottotitolo che io ho dato alle opere, avevo cominciato col dire “faccio tre righe per ogni autore, per ogni opera”, perchè è una mostra di opere non di autori, ho scelto le opere non gli autori, e poi le tre righe sono diventate mezza riga, e poi da mezza riga per una sorta di riduzione, un po' tra lo snob, un po' in una ricchezza di materiale come era questa io ho pensato che ci doveva essere una cosa molto più prosciugata come commento, ma non teoria, dovevano essere dei sottotitoli che non sono spiegazioni, perchè non c'è nulla da spiegare, non sono giudizi, che sarebbe una follia se io mi mettessi a dare dei giudizi, in quanto mi piacciono tutti... perchè è meglio il rosso o è meglio il verde nel cangiante quando passi da uno all'altro... no, è meglio nessuno dei due, non sono giudizi, non sono spiegazioni, sono delle tangenze, la tangente è una retta che tocca una curva in un punto e ti dice qualcosa della curva, non ti dice tutto... fortunatamente... dice qualcosa della curva in quel punto, ti dice la curvatura in quel punto e l'orientamento, non vuoi dire tutto... e io non sono così presuntuoso da pensare che di un'opera d'arte si possa spiegare tutto, può essere toccata per punti, io ho scelto alcuni punti, un punto per la ricchezza di ogni opera, e ho fatto questa operazione di tangenza... io ritengo che sia ancora contaminazione tra letteratura, arte e critica in quanto ho messo dentro la mia esperienza con le parole di poeta, non come traffico con le parole, conoscenza delle parole.

I rapporti con l'istituzione: l'Italia è uno strano paese in cui non funziona mai niente, non c'è niente, e poi ti lasciano fare un corso come questo, in cui io non so neanche cosa succede nel consiglio di Facoltà, ti danno una mostra da fare su un piatto d'argento dicendo “fai quello che vuoi”... e fai veramente quello che vuoi, non ho avuto la minima interferenza della istituzione, ho avuto un appoggio incondizio-

nato, un'affettuosità e un rispetto. Ecco, io non so, forse è dato dal fatto che io non chiedo mai niente, non ho mai chiesto niente, non ho mosso un dito per avere questa mostra, ero molto emozionato quando me l'hanno chiesta, quando ho salito le scale della dottoressa Garberi che mi ha chiamato per darmi l'incarico, ma non ho fatto nulla per averlo, e allora in queste condizioni io ero molto forte, perché non avendo mosso un dito era chiaro che avevo libertà massima... quindi l'Italia è molto strana... meglio dire poi che ci sono dei bisogni sociali diversi che in Italia vengono poi soddisfatti per lo meno c'è una ricerca di queste cose, succedono queste cose, voglio dire che non è vero che l'istituzione è sempre chiusa, è sempre bigotta, è sempre contro la cultura, lo è, per istituzione lo è, ma può succedere che non lo sia, senza neanche un lato sociale, per un bisogno interno, e io sono molto grato sia alla scuola, sia a questo museo che mi fanno fare delle cose insieme a voi e insieme agli altri così... io chiudo, se c'è qualcosa da chiedere o da parlare o da discutere mi fa piacere.

Diario:

1. In assonanza con alcune mostre che avevo tenuto nel mio studio a Milano negli ultimi due anni, e segnatamente con "Protocolli", titolo della logica formale perché prendeva a cuore una ristrutturazione libera dell'opera, con la presenza di Mazzucconi, Martegani, Carzedda, Camoni, Stoisia, Chierici, Spoldi, Arienti, Biffaro Levi, dal suo allestimento una mostra come un museo, un museo come una mostra, è venuta l'offerta di proporre una mostra per il PAC, il più importante museo d'arte moderna italiano. A volte, quando si fa con estrema tensione attenzione qualità tutto il possibile delle cose, viene sempre il dubbio, che è un piacere, di non essere compresi, ecc. Talvolta c'è una risposta che rilancia il tuo sforzo a un livello superiore, anzi forse se c'è qualità vera e impalpabile il rilancio avviene sempre, c'è il fattore tempo che bisogna gestire, la risposta culturale non è immediata come quella fisica, ad una carezza ti aspetti l'altra guancia. Quest'intervallo nella cultura è angoscia e fiducia.

2. Il primo progetto prevedeva metà arte e metà moda, per una qualità di pensiero che apparisse salda nel vagare tra cose importanti e diversi di oggi. Poi cadendo la possibilità di questa commistione l'idea originaria è venuta più forte perché della stessa estensione ma all'interno di un solo campo, e il campo ha manifestato questa dilatazione.

3. E' sempre autobiografica una mostra

per un curatore. E' il proprio interesse del momento, è la propria collocazione nella cultura, è il proprio rapporto con gli artisti, è la propria audacia e ritegno.

4. E' una scommessa anche sulla propria autobiografia e conoscenza, rivolta a sé e rivolta fuori, una scommessa che tiri e rischi al massimo con l'incognita e la preoccupazione che non si strappi tutto, ma si sa che se si riccica in pieno non si strappa.

5. A chi piacque e a chi no! Fu detto scoprendo postumo l'ultimo ciclo di affreschi di un adorato artista di Firenze, quando è dura sentirsi le critiche questa frase consola. Ma ciò che pare sempre strano è come non ci siano eccitazione e piacere comunicati dal piacere che si è provato nel fare.

6. Il Cangiante non è mutamento graduale, è la proprietà delle sete orientali di cambiare improvvisamente colore dal verde al rosso dal viola al giallo dal nero al blu ecc. con uno spostamento impercettibile del punto di vista. Senza passaggi intermedi, questo è capitale. Non preparazione e non sfumature, o vicinissimi e nella stessa materia. Senza tempo di passaggio, un movimento che richiama un polo e l'altro continuamente, passi da un polo all'altro per scoprirne l'arcano del meccanismo. Certe réclame per strada, e davanti a me un Cristo appena comprato, hanno la medesima proprietà, il Cristo ha gli occhi aperti o chiusi quando mi sposto, quando gli lancio un'occhiata non so mai se è morto o mi giudica.

7. All'aeroporto di New York avevo con me un rotolo di tele dei miei amici artisti che me le avevano affidate per questa mostra. I doganieri me lo hanno fatto aprire davanti a tutti, tele di quattro metri per due in terra come allo stadio, tutti che guardavano. Pensavo in quel momento che questa peculiarità di trovarmi in situazioni siffatte era una caratteristica teorica del mio modo di fare critica.

8. Un altro modo teorico è quello di non scrivere un saggio critico per il catalogo: si sarebbe dovuto consegnarlo un mese prima dell'apertura della mostra, e allora in quel mese la mostra diventava vincolata a quanto scritto, in contraddizione o congelata. Ho cercato di mettermi nella condizione di ricercare la taratura della mostra fino alla apertura, tirandone al massimo l'evidenza, con la convinzione che non sia parola in concorrenza con l'evidenza.

9. La parola spiega delucida illustra suggerisce l'interpretazione di una mostra, l'evidenza si mostra in tutta la sua

autorità, fa scattare disassociazioni e associazioni, si pone come un'autorità non rimandabile.

10. La parola in catalogo è usata in pagina a ciascuna opera come una contrazione del linguaggio, una tangenza all'opera, che dà delle informazioni prime e seconde, utilissime per innescare le risonanze delle e fra le opere, mai spiegare. La sua genesi è una contrazione dell'espressione perché anche se in un solo punto, in quello tra la parola e l'opera ci sia un salto. L'invenzione è in che punto fare la tangente e a che derivata fermarsi.

11. Oggi a cose fatte mi sentirei di scrivere e lo sto facendo. Ma tento anche con questo scritto un approccio diverso, perché quel che valeva prima vale dopo. Altri possono farlo, io devo avere delle cautele nel passare tra le mie dieci posizioni della settimana, non devo rischiare la tautologia.

12. Senza tempo, come il passaggio nel cangiante, il privilegiamento del presente, come una filosofia, nel suo bagliore inquietudine speranza intelligenza aristocraticità modestia, come presente esso anche al futuro non diventa mai passato.

13. Il presente come scommessa non uniforme, una scommessa per assurdo come in matematica, non come verità in sé ma come rilevamento di cosa succederebbe se fosse o se non fosse così, solo che in arte la verifica non è matematica, non è definitiva, e dipende dal nostro corso.

14. Arte come scommessa e non arte come ricerca della verità. Che non è il postmoderno. È un rilancio rispetto a questo, ne assume lo spregiudicato eclettismo ma lo toglie da una sfera eminentemente formale, è il piacere del rischio della libertà.

15. La compresenza su più tavoli contemporaneamente (e ciò avviene anche nel lavoro del medesimo autore come Walter Robinson quadri fatti facendoli ruotare velocemente e quadri copiati dalle réclame dei film), fa godere del meccanismo e del piacere del rischio in sé, fa prendere le distanze da ciascuna scommessa, fa interrogare su quali caselle sarebbe possibile puntare, crea caselle nuove.

16. L'arte esprime la scommessa con tutto il patrimonio formale che le è proprio, non è volgibile in parole tutto, è una scommessa di luoghi culturali di cui l'espressione, la forma o come si è chiamata, cioè il modo di fare ne è in gioco .

17. E ambiziosa e modesta insieme, ambiziosa perché è l'uomo e la donna che si

scommette, modesta perché non traffica con la verità.

18. La scommessa elimina il non saputo come dato, piuttosto lo crea ogni volta nuovo aprendo dei campi , non tentando di avvicinarsi a un non saputo come dato.

19. L'arte come verità invece: dell'animo e sue spirali dell'espressione, del muscolo del braccio in trazione e distrazione, della materia nella ricerca delle combinazioni di particelle, della ricerca delle coordinate di collocazione di chi opera.

20. Anche l'arte come ricerca della verità aveva come sovrappunto il sotteso di arte come scommessa, ma questa è stata rivelata dall'arte degli ultimi anni nella sua posta.

21. I vari movimenti dell'arte moderna, transavanguardia, arte colta, nuova geometria, e sempre, sono ciascuno una scommessa se visti dall'esterno, ma credendo solamente in ognuno diventano una fede.

23. Il mondo e il sistema dell'arte tende a ibernizzare la ricerca, facendo attendere i giovani fin tanto che non sono decorri, almeno nelle zone economicamente più deboli, idolizzando i grandi nei circuiti esclusivi dei musei e gallerie d'arte celebri, così dopo un certo numero fisso di anni perdono il contatto col reale più fluido e i giovani con la cultura dell'arte.

24. È bello vedere le *Alge* di Arienti 25 anni fatte nell '86 con *Compagni* di Schifano nel '68, bello perché due scommesse distanti nel tempo si comparano.

25. E bello di una nazione come l'America vedere contemporaneamente la nuova geometria, l'East Village oggi dopo che la contingenza, sua scoperta, non pare entri nell'olimpico economico dell'arte, i paradossali che rifanno Morandi e Raffaello, gli artificieri del concetto, che mostrano i manifesti delle strade su tele.

26. È bello vedere i paradossi pieni degli artisti di Colonia e le combinazioni fantastiche degli scultori di Dusseldorf.

27 . È bello vedere i giovani di Milano laici e sottili, quelli di Firenze che fermano il tempo con la forma, alcuni giovanissimi di Roma che perseguono un effimero preciso.

28 . È bello vedere Dix , la cultura portuale e quella di Althofer, de Pisis, le pluriculture possibili, Picabia , la meridiana delle diversità , Carol Rama, l'alterità, non sciolti nel liquido dell'arte .

29. La scommessa è tutta fatta ad arte e tutta sul tavolo.

30. Ora esco, scommetto non solo per scommettere.

31. Il mazzo di rose sul pavimento: a una domanda sul suo status è parte del lavoro d'arte a parete, oppure è un mazzo di rose rosse in un vaso di vetro inciso pieno d'acqua sul pavimento di una sala, sun cangiante nell'identità.

32. L'allestimento è stato deciso in pianta pensando alle opere, non in loco, non di gusto, di gusto teorico, si sono privilegiate le differenze ma talvolta si cambia logica..., si passa da un 'opera all'altra con un minimo di ricordo e un massimo di ricettività .

Milano, 15-18 gennaio 1987

SEZIONE 5 FELDMANN PICTURES

CHIEDIAMO AD UN ARTISTA DI CONDIVIDERE DELLE OPERE CHE TENEA 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 MANDLA REUTER

(immagini pp 68-76)

Negli ultimi anni Mandla Reuter ha soprattutto esplorato il modo in cui i luoghi possono essere definiti o occupati, e ha così individuato una narrazione minima, che sviluppa con le proprie mostre, all'interno dei rapporti e delle strutture spaziali. Gran parte della sua mostra del 2013 alla Kunsthalle di Basilea, per la quale ha completamente rivoluzionato la planimetria del palazzo, si è sviluppata a partire da un lotto di terreno a Los Angeles che non compare nelle immagini e che Reuter afferma di aver acquistato anni fa.

La selezione di immagini trovate sul computer di Reuter a Berlino provengono da diverse fonti e da diversi periodi. In parte sono foto che lui stesso ha scattato durante il lavoro o mentre camminava nei pressi di qualcosa, e in parte da immagini trovate che forse userà oppure no, ma accomunate dal fatto che potrebbero servirgli come appunti o punti di partenza per la sua pratica.

Mandla Reuter (1975) vive e lavora tra Basilea e Berlino. Ha avuto mostre per-

sonali alla Kunsthalle di Basilea, al De Vleeshal e allo Schinkelpavillion. Il suo lavoro è stato incluso in mostre collettive al Sorø Kunstmuseum, allo Sprengel Museum di Hannover, alla KunstWerke e alla Kunsthalle Mulhouse.

SEZIONE 6 EXERCISES IN CHOERENCE

UN ESPERIMENTO POST-SURREALISTA CHE ASSOCIA LAVORI VISIVI E FONTI LETTERARIE CHE NON HANNO APPARENTEMENTE NULLA IN COMUNE

WORDS BY GOFFREDO PARISE
PHOTOS BY MARCELLO SALUSTRI

(immagini pp. 81-84, 87, 88, 90)

ANIMA

Una domenica di giugno un cane di nome Bobi che aveva e non aveva un padrone cominciò una corsa errabonda ma piena di pause per le strade di una città italiana: erano le prime ore del pomeriggio, le persone in giro erano poche, forse dormivano, o erano al cinema o in gita sui colli. Le campane di una chiesa romanica suonavano allegre, ma meno allegre del mattino, e il suono si infilava nei lunghi portici pieni di ombra di una antica via deserta che il cane percorreva a saltelli. Aveva aspettato fino a quell'ora in un cortile, dentro un casotto fatto con scatoloni di pasta Barilla, il ritorno di quello che lui pensava fosse il suo padrone (l'uomo che gli aveva fatto il casotto, senza però compromettersi più di così nei suoi confronti) ma questi, che non arrivava quasi mai, non arrivò neppure quel giorno e Bobi, a malincuore però, si sentì moralmente libero di andare in giro. Si muoveva spinto da una sola necessità (la fame) ma da molti sentimenti: primo fra tutti un grandissimo eccitamento di mettere insieme, nelle combinazioni più diverse, la maggiore quantità possibile di odori; poi dalla noia che nei cani è diversa, ma non molto diversa che negli uomini, poi dal bisogno di compagnia; poi dall'amor proprio, ferito dall'atteggiamento del padrone che egli amava senza aver avuto mai la sicurezza di essere contraccambiato, infine dall'allegria che nasceva dai suoi tre quarti abbondanti di sangue blu. Bobi era un bastardo ma aveva «nelle vene» una fortissima dose di terrier a pelo liscio e solo una minuscola dose di impurità varie, con prevalenza di cani dalle zampe corte. In lui il cocktail aveva dato buon esito e il complesso di superiorità del cane di razza aveva avuto quasi la meglio sul complesso di inferiorità del bastardo, per cui Bobi camminava su zampe corte ma con la te-

sta alta, spesso trottando con disinvoltura e solo di rado galoppava come chi teme le infinite conseguenze della nascita incerta. Del terrier a pelo liscio Bobi aveva ereditato uno dei tratti più importanti, il tremito da eccitamento e la capacità di levitazione immediata, verticale, dal basso verso l'alto, per sola spinta nervosa. Grazie a questo un uomo di carattere instabile ma dotato di improvvise simpatie e antipatie, lo aveva trovato (un giorno) simpaticissimo, gli aveva costruito un casotto di cartone, qualche volta lo portava a spasso (però senza l'impegno del guinzaglio che Bobi avrebbe desiderato) e, molto vagamente, lo proteggeva. Tuttavia Bobi, per le ragioni che si sono dette ma forse, molto più semplicemente, per carattere, non era un cane felice; era però fortissimo, molto intelligente (insomma capiva la vita) e per queste due cose messe insieme «fondamentalmente» buono. Non era snob come tutti i cani di razza ma neppure lagrimoso o rabbioso o troppo ansiosamente felice come tutti i cani bastardi; era un «indipendente». La fame non era mai stata per lui un problema, aveva sempre trovato benefattori spontanei; in mancanza di benefattori c'erano i bidoni delle immondizie dentro i quali Bobi col suo muso lungo di cercatore di volpi (pare che i terriers abbiano cominciato la loro carriera mondana in questo modo, molte migliaia di anni fa) scovava il meglio in un attimo, rasgando tutto per aria. Quel giorno vide due gatti, bianco e rossiccio uno, rossiccio l'altro, precipitarsi sotto una finestra. Capi tutto, ma non si scompose, anzi da un galoppo poco serio passò a un trotto serio e minaccioso; da una finestra cadde un fagotto bagnato che si squarciò al suolo, pieno di spaghetti, e in quel momento i due gatti mezzo pelati videro un cane che urlando come se lo sgozzassero (eredità terrier) volò ventre a terra sul cartoccio. I due gatti scomparvero covando malumore, Bobi mangiò tutto lentamente senza badare alle proteste della vecchia al davanzale che gli buttò addosso due catini di acqua. Finito il cartoccio riprese il trotto, fece un angolo, poi un altro e li trovò il primo fastidio: un vero terrier a pelo liscio che conosceva di vista stava a una ventina di metri da lui, tenuto a guinzaglio da un padrone affettuosissimo, un pazzo con grossi occhiali che come altre volte gridò, indicando Bobi: «Biri, guarda il tuo nemico!»; cominciò l'inferno delle urla, il padrone di Biri rideva moltissimo, ma durò poco perché Bobi urlò per formalità e fuggì, dopo due o tre angoli tornò tranquillo. Conosceva un posto, un deposito di legnami all'aperto e una chiesa sconosciuta dove si riunivano cani ma non c'era nessuno, annusò a lungo e non trovò tracce fresche.

Allora si diresse verso il parco pubblico, luogo pericoloso per i cani come lui, ma

di compagnia sicura: di solito c'erano conoscenti, una specie di «moro» cane pirata, un po' anziano, una traballante cicciona semicieca, irriconoscibile mistura di disgraziati, vecchissimi, che il Municipio lasciava stare (entrambi avidissimi di odori ma in modo indiscriminato e un po' schifoso, come tutti i vecchi), c'era una cagnetta molto facile, un po' matta, che scompariva per mesi, c'erano due mezzi schnauzer, «molto intelligenti e simpatici», che vivevano chissà come, forse protetti da qualcuno. Ma quella domenica nemmeno un cane, solo una banda di militari che suonava e eccitò Bobi tanto che rimase fino alla fine odorando qua e là tra i pochi spettatori che non trovarono nulla da ridire. Dal parco pubblico passò alle vie principali della città dove erano esposte molte bandiere, altre fanfare suonavano e uomini in divisa camminavano in mezzo alla strada. In un androne che sboccava in un cortile, molto inaspettatamente, Bobi trovò quattro cani che rimasero essi stessi sorpresi; dopo un momento fecero amicizia, anzi, fecero molto di più di amicizia; da cani errabondi quali erano fino a quel momento, e completamente sconosciuti uno all'altro, chissà per quale caso nei destini di tutti gli esseri viventi i cinque non furono più una meschina cosa canina (tre su cinque erano bruttissimi, uno con tre zampe, gli altri sbrindellati da zuffe e da morsi che si perdevano nei meandri dei pedigrees) bensì una unione sociale (piccolissima), una forza storica (minuscola, si capisce) quasi un abbozzo di organizzazione politica (l'élite non è sempre stata di pochi?) forse con un programma. O così almeno pareva, c'erano le bandiere, le fanfare, uomini in divisa marciavano e forse inneggiavano ma soprattutto i cinque animali avevano assunto, portandosi in mezzo alla strada, compatti e trottanti, le orecchie roscicchiate dai topi al vento, quell'aspetto con molta fede e speranza che non è dei cani ma di esseri ben superiori. Furono due ore molto piene, ore di «enorme interesse» ed essi parteciparono, mai cacciati, a riunioni grandi e piccole che avvennero nella giornata. Due volte furono disturbati da cani di razza, una volta da un lupo nero che tirò la sua padrona verso di loro ma non per litigare, solo per essere annusato e per annusare; un'altra volta da due gemelli maschi ferocissimi, due doberman, due SS, che saltarono da una jeep per attaccare ma fortunatamente avevano la museruola. Fu una visione che li spaventò molto e sconvolse definitivamente la formazione unitaria dei cinque che fuggirono quanto più lontano possibile. Si ritrovarono senza sapere come, lontanissimi dal centro, quasi all'imbocco dell'autostrada, senza nessuna delle speranze di poco prima, tornati cani e basta.

Quello a tre zampe tentò di ravvivare la domenica (il sole però stava calando) con due bussolotti, poi con l'inseguimento di un camion-rimorchio ma nessuno lo seguì salvo Bobi che si fermò dopo cento metri, ubriaco di fumo di nafta. Deviò a destra del camion-rimorchio barcollando e in quel momento fu investito da una motocicletta che frenò, sbandò e riprese la corsa. Il colpo gli fece molto male ma Bobi arrivò piano piano fino al casotto e lì, senza più aspettare il padrone che non arrivava mai, morì. Per puro caso, il giorno dopo, passò di lì il padrone, insomma quello che Bobi era convinto fosse il padrone, e ricordando con grande dolore passeggero Bobi e certe sue distrazioni si domandò (o si disse?) una cosa molto bella e degna di lui: «I cani hanno l'anima».

CINEMA

Una domenica di gennaio del 1942 una signorina di una certa età dai capelli crespi e rossicci raccolti a chignon decise di andare al cinema. Era stata pochissime volte nella sua vita e sempre per accompagnare i bambini ai cartoni animati (era governante in una casa molto signorile), salvo una volta, al film *Salvator Mundi* che aveva visto insieme alla famiglia il giorno di Pasqua di un anno che non riusciva a ricordare. In casa il cinema non veniva considerato molto bene ma quella domenica la signorina aveva deciso di andarci da sola e di non dirlo a nessuno. Era un giorno di pioggia, il denso fumo giallo che usciva dalla ciminiera di una fabbrica dove si tostava orzo avvolse lei e il suo ombrello, soli viaggiatori lungo un interminabile muro di mattoni (tirava anche vento). La signorina raggiunse il centro della città, a passi di tacco nel suo loden si avvicinò all'entrata del cinema Edison, si fermò a guardare le fotografie del film *La città d'oro*, uno dei primi film tedeschi a colori di quegli anni, e vide che al botteghino c'era una gran ressa di soldati e in generale di uomini: la signorina sapeva che quel film era considerato audace, sapeva anche che quel cinematografo non era dei migliori ma non voleva fare nessun caso a tutto questo (era cresciuta in un collegio di suore povere ma parlava perfettamente il tedesco ed era stata perfino interprete) anche se, in quel momento, il suo cuore batteva un poco più forte. Per non ficcarsi in mezzo a tutti quegli uomini si fece forza e chiese al venditore di caramelle (un ragazzo ruminante liquirizia, dalla bocca nera) di comperare il biglietto per lei. Lo ricompensò comprando cinque caramelle ed entrò nella sala. Subito capì che si trattava di un cinema «popolare», che non c'erano quasi donne tra gli spettatori salvo alcune bionde sparse e altre

poche donne con i mariti. Trovò un posto, un brutto posto tra una combriccola di giovinastri, e fece per entrare nella fila ma fu fermata da un tipo in divisa nera che la sorpassò dicendo: «Occupato». Poi si spense la luce, la signorina si trovò in piedi addossata al muro proprio sotto la fessura del proiettore da cui usciva un forte odore di acetone e già questo odore inaspettato le diede un senso di mistero. Sullo schermo apparvero alcune immagini di alpini diretti non si sa dove, sfilate a Roma, infine una diva che sorvegliava per propaganda un caffè chiamato «astragalo». La luce si riaccese e la signorina vagò sempre più a disagio alla ricerca di un posto (aveva un cappello tirolese con una spazzola di tasso infilata nel nastro) finché una mano grossa, gonfia e fortissima l'afferrò per un braccio. Si volse impaurita ma aggressiva e vide un uomo anziano vestito di un mezzo paltò con larghi baveri rossi di pelliccia, che le sorrise e le indicò un posto vicino al suo.

La signorina disse «grazie», passò toccando con le sue le gambe dell'uomo che le parvero durissime e sedette. Sentì subito, dopo pochi istanti, una gran vampata di calore al volto (la sala era piena di fumo), sbottonò il loden, sciolse il nodo della sciarpa e proprio in quel momento si fece buio e incominciò il film a colori. La signorina si «innamorò» subito del volto della protagonista, una giovane tedesca nel ruolo di una contadina bella e pura, ma in seguito si rese conto che si trattava di un film molto più audace di quanto avesse mai potuto immaginare: «sentiva» che prima o poi i protagonisti si sarebbero baciati, quando non fosse accaduto di peggio: per un momento pensò di andarsene (ma dove?) poi si abbandonò a una certa spossatezza interiore provocata dal calore del cinema e dalla durissima e inerte gamba dell'uomo al suo fianco, che avrebbe dovuto scavalcare, inoltre il cuore le batteva forte. Anche una donna dietro di lei le batté un colpopetto sulla spalla con dita che sapevano di mandarino e disse: «Scusi, potrebbe spostarsi un po' a sinistra?». La signorina si spostò a sinistra ma dopo un po' ecco di nuovo le dita di mandarino e la voce della donna che chiedeva: «Forse sarebbe meglio che spostasse la testa un po' a destra». La signorina obbedì. «Così?» disse, e la donna rispose seccamente: «Così». Passò ancora del tempo e di nuovo la donna disse: «Senta, io non ci vedo». Un uomo che stava con la donna borbottò al suo fianco, la signorina non sapeva cosa fare, le persone intorno dicevano «basta, silenzio» e qui si intrmise l'uomo rotondo in mezza pelliccia; si sollevò un poco con fatica e sbatté la sua dura gamba contro la poltrona di legno sollevando un suono di strumento musicale. Ci fu un breve battibecco in un dia-

letto che la signorina non conosceva ma udì la parola «educazione». Alla fine la donna disse a voce alta: «Come si fa a venire al cinema con un cappello così?». La signorina avampò e con un gesto rapido e secco, come un uomo che saluta, si levò il cappello dalla testa, lo chignon si sciolse e alcune ciocche ingarbugliate di capelli rossi e grigi si sparsero intorno alle orecchie. Poi abbassò il cappello tenendolo sul grembo con le due mani e riprese a guardare il film: si baciavano, la bionda e pura contadina tedesca stava affondata in un letto con un grande piumino, le labbra gonfie e tremanti nel viso accaldato, la camicia da notte di canapa tesa dal respiro affannoso. La signorina beveva quelle immagini disperata e col cuore in gola. «Vado, non vado, resto, che vergogna, non emozionarti, sii superiore, che vergogna...» farfugliava la sua mente e qualcosa dovette anche sfuggire dalle labbra perché l'uomo al suo fianco, che di tanto in tanto le gettava una occhiata, disse piano: «Come? Come dice?» e le sorrise con una larga bocca di mangiatore. La signorina non rispose e aguzzò lo sguardo verso lo schermo ma udì un rumore che veniva dall'uomo: era come un battito, dei colpetti che sorgevano dalla gamba inerte di lui e che si trasmisero alla sua: come dei colpetti a una porta. Lanciò due o tre volte un rapidissimo sguardo a destra in basso e vide che l'uomo teneva una delle sue grosse mani appoggiata alla gamba e forse con una, o più dita, tamburellava. Terrorizzata la signorina non capiva come una gamba potesse produrre un suono simile (l'uomo bussava ora senza tregua, con le nocche, proprio come si bussa forte a una porta): immobile fissò ancora lo sguardo sullo schermo, dove si svolgeva la scena della seduzione ed ebbe un gemito, un breve urlo, tanto forte le batteva il cuore.

MISTERO

Un giorno infuocato d'estate, a Roma, nel tremolio dell'aria calda che scioglieva l'asfalto delle strade e incollava a terra le suole delle scarpe un uomo imbambolato incontrò un amico seminudo in un'automobile, che gli faceva dei segni. L'auto si fermò accanto a lui in mezzo alla strada come per investirlo e l'amico che si chiamava Piero gli propose di andare al mare, a Ostia. Non aveva nulla da fare e il grande caldo, quasi uscisse dalla bocca di un forno, gli dava quel tipo di sopportazione mediterranea, come una cottura del cervello, che non permette nessuna anche minima decisione. Piero forse intuì questa immobilità fatale tra i palazzi umbertini roventi, aprì la portiera di lato e lo tirò dentro la macchina. Alla prima

corsa l'aria, anche se calda, parve svegliare l'amico dallo stato meridionale in cui si trovava nella strada, tanto che cominciò a parlare. «Dove andiamo?» domandò. «Ti porto in un bellissimo posto che si chiama il buco» disse Piero. «E perché il buco?». «Perché si tratta di una zona di spiaggia chiusa da una rete metallica: nella rete metallica è stato fatto un buco e da lì si entra. Ho i panini,» aggiunse Piero ridendo «e li vedrai i nudisti». L'amico, che si chiamava Dino, conosceva poco Roma e le sue spiagge e non aveva mai visto i nudisti. Era ingenuo e disse: «E bisogna spogliarsi nudi?». «Se vuoi, ma se non vuoi puoi farne a meno, ti darò il mio costume se ti vergogni». Non dissero molto durante il viaggio, l'auto attraversò l'EUR, poi si inoltrò in una stradina di campagna che Piero disse costeggiava Castelporziano, la tenuta del presidente della Repubblica. Dino intuiva un immenso parco con cinghiali e daini, come gli avevano detto, e insieme alle immagini di questa intuizione immediatamente sentì che l'aria mutava, da calda a fresca, soffiata fuori dal grande parco, dolcemente come da un condizionatore. Tuttavia era in uno stato d'animo, che spesso gli capitava nella campagna romana, di pugnalate e di sangue in mezzo alle mosche. Giunsero a una strada parallela al bosco, Piero aveva un braccialetto d'oro grosso e pieno di bagliori che Dino vide scrollare e sentì tintinnare mentre Piero manovrava per infilare la macchina ai bordi sabbiosi della strada, poi scesero con i loro sacchetti.

Trovarono subito il buco nella rete metallica e penetrarono in una zona di dune dove uno strettissimo sentiero si apriva serpeggiando in mezzo a una vasta e fitta vegetazione mediterranea. Ridendo in modo mefistofelico, con delle strida e dei brevi urli gutturali e soffocati, Piero lo guidò dentro quella stessa vegetazione che sembrava bassa e impraticabile ma non era: cavità arboree si aprivano nelle depressioni del terreno formando grandi e piccole grotte e corridoi dal tetto intricato di liane e di vegetazione, con il pavimento di sabbia finissima disseminato di fazzolettini di carta appallottolati. Vi stagnava un forte odore umido e umano come nei bagni turchi. Si udivano anche sospiri e bisbigli, un fruscicare di fronde, e Dino pensò fossero cinghiali o altra selvaggina che andava e veniva attraverso quei meandri, dal parco del presidente direttamente al mare. Senonché intravide due corpi snelli e neri con minuscoli slip colorati fuggire tra le frasche con quel lieve ma largo tonfo che fanno le piante dei piedi nella sabbia. C'era però qualche uccello perché si sentiva fischiare, e a Dino parve di vedere un fagiano attraversare un tratto di sabbia illuminato da una fascia di sole e infrattarsi a zampate

velocissime di corridore, con il petto in fuori, il minuscolo capo eretto. Piero, con le sue risate mefistofeliche e brevi emesse sulla soglia di quel labirinto, così simili ai richiami di un volatile esotico e ora, nella penombra umida e quasi fumigante, con i suoi denti di un biancore di volpe che fuoriuscivano dalle labbra raggrinzite sulle gote come dalle fauci di quell'animale, mise Dino in uno stato di inquietudine; che si tradusse nel timore che il terreno fosse coperto di schegge di vetro nascoste dalla sabbia e il luogo fosse popolato di esseri pericolosi e deformati, forse malati di mente portati là a fare il bagno e a prendere il sole in quella spiaggia abbandonata da tutti. Percorso ancora un sentiero serpeggiante tra bassi e fitti cespugli e si trovarono in faccia a una duna di sabbia molto alta, come un'onda. Salirono, e di là Dino vide una larga spiaggia e il mare. A

Dino parve di avere conferma immediata dei suoi sospetti perché i primi bagnanti che vide accoccolati sulla spiaggia coperti di tuniche arabe o stracci avvolti intorno alla vita oppure minuscoli slip con catene dorate gli parvero appunto, per i loro occhi obliqui ma lampeggianti sotto le pelli nere, malati di mente o carcerati o deformati di una certa età. Vide per lo più uomini, alcuni con lunghe barbe bianche o nere, chi magro e tutto pelle e ossa, chi grassissimo e avvolto dentro una specie di mutandoni di plastica rosa a fiorellini, chiusi con un elastico al petto e alle ginocchia e immersi in pozze di sudore. Vide altri, giovani e neri con capelli biondi malamente ossigenati lunghi oltre le spalle, che si sarebbero dette ragazze: ma una ombra bluastra di barba intorno al volto quadrato di braccianti del Sud mostrava che non lo erano. Poi vide famiglie intere sotto due ombrelloni, tutti grassi, proprio nel momento in cui mescolavano della pasta al sugo dentro un'immensa terrina di plastica verde. Anche queste gli parvero famiglie di carcerati o di malati di mente e di ossa, a cui era stato dato il permesso di prendere il sole. Infine entrarono in una capannuccia di canne, dove si cambiarono (Piero restò nudo e diede il suo costume a Dino) e bevvero bibite servite da un uomo dai capelli bruciati da una tintura violacea, le gambe cortissime e potenti, cosparse da un labirinto di nodi di vene che parevano sul punto di scoppiare. Si incamminarono sulla spiaggia e subito Dino si buttò in mare per gettare acqua fresca su quelle immagini e tornò fuori subito perché le onde alte gli impedivano di nuotare con piacere. Fu proprio in quel momento che il luogo parve improvvisamente cambiare come per un effetto che in cinema viene chiamato dissolvenza: da un tremolio improvviso e sfocato Dino vide camminare davanti a sé, gli parve nel silenzio assolu-

to salvo il rumore del mare, alcuni gruppi di persone nude, e altri gruppi si accorse che stavano distesi lungo quel corridoio di sabbia bagnato dal mare. I nudi che aveva sotto gli occhi non tutti erano belli e armonici: alcuni mostravano tra le gambe (gli uomini) come un mignolo puntato di lato, altri una grossa vena straripante, bluastra e lucida, altri ancora un semplice bottone di carne che occhieggiava dai peli del pube. Le donne non mostravano nulla salvo i seni e i peli del pube ma di esse Dino fu colpito dai diversi tipi di carne, che doveva costituire in ogni caso il novanta per cento del loro peso quasi non avessero ossa. Una ragazza dai lunghi capelli rame, uscita in quel momento dal mare aveva una carne che a Dino parve bellissima, leggera ed elastica, colore latte, e come gonfiata da una pompa di bicicletta, così apparivano i seni e le natiche sostenuti nell'aria dal gas propano dei palloncini delle fiere. Tutta quella nudità parve a Dino scherzosa e leggera, simile a oggetti di gioco e di cibo, palloni, bottoni, manine e braccetti di bambini, trippa e campane di vitello esposti dal macellaio. Al contrario dei bagnanti che aveva visto prima, così minacciosi gli pareva, con un passato di delitti e di sangue, di droga e di deformità ereditarie, quelle nudità totali gli parvero più educate e leggere, come di corpi non pericolosi a cui l'aggressività animale e minacciosa rappresentata dal sesso coperto fosse stata sfilata via dal corpo come il costume da bagno. «Che strano» pensò «pochi minuti fa tutto mi pareva misterioso e tremendo, ora tutto mi pare chiaro e innocuo, sono bastati pochi metri di spiaggia».

Lo disse a Piero che rise nel suo modo di lince. Ma la sua risata, anche quella, non gli fece più nessun effetto e il mistero che durava dalle fiamme del sole del mattino, fu spazzato via dalla brezza.

Goffredo Parise (1929-1986) è stato uno scrittore, giornalista, sceneggiatore, saggista e poeta italiano. Tra le sue opere di narrativa: Il Prete Bello (Garzanti, 1954), Il Padrone (Feltrinelli, 1995), Sillabario n.1 (Einaudi, 1972) e Sillabario n.2 (Mondadori, 1982). Negli anni '60, la sua attività di giornalista, che lo ha visto autore di numerosi reportage su paesi come la Cina, gli Stati Uniti, il Vietnam e il Biafra, è raccolta in parte nel volume Guerre politiche: Vietnam, Biafra, Laos, Cile (Einaudi, 1976). Per il cinema è stato co-sceneggiatore di diversi film di Mauro Bolognini, oltre ad aver collaborato con Marco Ferreri e Federico Fellini.

Le foto qui pubblicate provengono dall'archivio di Marcello Salustri, foto reporter di Paese Sera, attivo tra il 1950 e il 1960. L'archivio comprende più di 150.000 negativi e appartiene al Museo del Louvre di Roma.

Ringraziamo Giuseppe Casetti per la gentile concessione.

Ringraziamo Giosetta Fioroni per averci concesso l'opportunità di ripubblicare i testi di Goffredo Parise tratti da I Sillabari e per il suo prezioso contributo in fase di costruzione di questa puntata di Excercises in Coherence.

SEZIONE 7 ARTIST PROJECT

UN PROGETTO DI YANN SERAN-

DOUR PER LE PAGINE DI NERO N.34

UNTITLED
(pp. 95-103)

SEZIONE 8
A NEW REPORTAGE

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

UNE SAISON EN ENFER
testo e foto di Francesco Demichelis

(immagini pp. 107, 109, 111-117)

So viele Straßen haben Rückfahrtswege, die man nicht sieht, und kommt man mit der Richtung ins Gehege: Es ist nicht wahr, daß einem nichts geschieht.

G. Scholem, 1933

Se passeggiando per le gallerie di un qualsiasi centro commerciale del XXI secolo ci si dovesse domandare quando e dove queste tombe dello spirito abbiano preso forma, la risposta potrebbe tramutarsi in oggetto tangibile, passibile di conoscenza esperita, qualora ci si addentrasse lungo ciò che rimane dei passages di Parigi. Sopravvissute a circa due secoli di renouvellements, le gallerie coperte che si snodano attraverso un'area della città che va dal Palais-Royal fino a Strasbourg-Saint-Denis, sono le ultime schegge del sogno generato dal capitalismo nella sua fase di sviluppo.

Attraversare queste catacombe dell'età dell'oro nel 2013 – in un'epoca in cui ferro, vetro e lampade a gas non bastano più a plasmare l'illusione di un futuro di innovazione e di prosperità illimitate - fa sorridere amaramente: quel futuro assomiglia oggi più ad un incubo che a un sogno, e i buoni auspici, provenienti dai fregi delle antiche divinità del commercio che costellano le gallerie, non valgono più nulla. Persino i recenti lavori di restauro nel Passage du Prado e nel Passage Choiseul

risultano inutili, quando basta una rapida occhiata per accorgersi dell'alone di decadenza che li ammanta. Domandarsi dove questa decadenza sia iniziata, e – cosa più importante – dove finirà, è la strada più giusta da percorrere: non bastano certo una mano di vernice e qualche specchio sostituito a porre un freno alla dissoluzione di un fenomeno nato già vecchio.

Walter Benjamin, che dedicò gli ultimi tredici anni della sua vita alla preparazione di un'opera sui passages – il cosiddetto Passagenwerk, una sorta di fantasmagorico compendio sulla Parigi del XIX secolo che non arrivò mai ad una stesura definitiva – considerava il repentino decadimento delle innovazioni tecnologiche come il tratto saliente dell'epoca borghese. Nel 1927, mentre egli si apprestava ai primi studi preparatori, i passages erano già passati di moda da un pezzo: la maggior parte di essi era stata demolita all'epoca di Haussmann, e le poche gallerie rimaste in piedi apparivano già come delle bizzarrie architettoniche, dei corpi estranei sussistenti ma al tempo stesso slegati dal tessuto cittadino.

Se si pensa che appena un secolo prima in tutta Parigi si contavano centinaia di queste gallerie, e che in quell'epoca il passage era stato elevato al rango di emblema stesso della modernità, può sorprendere l'impostazione quasi archeologica che Benjamin scelse di dare al suo lavoro. Pur essendo consapevole del fatto che i passages fossero stati la culla di alcune delle tendenze più importanti della moda e della tecnologia del XIX secolo – la fotografia, tanto per dirne una, è nata nel Passage des Panoramas – egli non riusciva infatti a guardarli se non come ad un ammasso di rovine, quasi si trattasse delle antiche vestigia di qualche civiltà del passato più remoto.

Nella sua fase più matura, il Passagenwerk tentò di tradursi in una serrata critica del capitalismo basata sul concetto marxista di feticismo della merce, ma in origine esso aveva preso le mosse dai surrealisti, e in particolare da Aragon, che nel suo scritto del 1924 “Le Passage de l'Opéra” aveva individuato nei passages i veri luoghi di culto dell'epoca moderna. Procedendo da questo assunto, la critica del capitalismo di Benjamin si tradusse ben presto in una critica del mito: nelle forme ideali dominanti della prima metà del XIX secolo, egli vedeva infatti la coincidenza tra “evento sensazionale dell'assolutamente nuovo e moderno” e “eterno ritorno dell'uguale” come “forma del sogno di ciò che accade”.

Compito dello storico, secondo Benjamin, era quello di mettersi nella condi-

zione di interpretare questo sogno, non già immedesimandosi nel passato – atteggiamento pericoloso poiché espone alla violenza retorica del mito – ma attraverso un rovesciamento dialettico degli oggetti presi in considerazione, che smettono di essere forme immutabili e si trasformano in materia fluida, in cui diventa possibile tuffarsi.

Rolf Tiedemann, nel suo saggio introduttivo alla prima edizione ragionata del Passagenwerk, ricorda che Benjamin intendeva la modernità come “età dell'inferno”: “il fatto è che il volto del mondo, il suo capo macroscopico, proprio in ciò che è “più nuovo” non cambia mai, che questo “nuovo” in tutti i suoi pezzi rimane sempre lo stesso. Ciò costituisce l'eternità dell'inferno”. Data questa premessa, va da sé che sarà la teologia, intesa come “commento a una realtà”, a divenire la chiave per penetrare nella storia – anche se poi dovrà essere la politica, l’”agire presente”, a provocare l'effettivo risveglio dal sogno. La posta in gioco diventa redimere la storia, salvare il passato, per mezzo del metodo dialettico inteso come rivoluzione mistica.

Lo storico deve imparare a dividere, nell'analisi dei dati, l'elemento positivo da quello negativo, per poi “riapplicare alla parte negativa, che prima era stata eliminata, una divisione, così che, con uno spostamento dell'angolo visuale riemerge anche in essa un lato positivo e diverso da quello prima designato. E così via all'infinito, fino a che tutto il passato sia immesso nel presente in una apocatastasi storica”.

La critica di Benjamin rimaneva dunque con tutta evidenza visceralmente legata a categorie di pensiero tipicamente teologiche, motivo per cui il suo lavoro rimase sostanzialmente incompreso negli ambienti del marxismo ortodosso. Nella sua idea il Passagenwerk sarebbe dovuto diventare un contributo teorico alla realizzazione della rivoluzione proletaria: dal momento però che per lui la rivoluzione equivaleva ad un'apocatastasi, che sarebbe giunta a spezzare l'illusione del divenire provocando l'irrompere improvviso dell'evento messianico sulla scena della storia, possiamo ben comprendere la sostanziale freddezza con cui persino i suoi referenti dell'Institut für Sozialforschung lo seguirono su questa china.

Il recupero e la pubblicazione del Passagenwerk furono dovuti per buona parte all'intervento di Theodor Adorno – e a Georges Bataille, che durante la guerra mise in salvo il manoscritto dalla furia devastatrice degli occupanti nazisti – ma di tutta la cerchia di Benjamin, l'unica per-

sona che nel corso degli anni '30 sembrò essere parzialmente in grado di seguire le sue spericolate scorribande nei territori del materialismo dialettico applicato alla mistica ebraica, fu il suo amico Gershom Scholem.

Nel suo libro “Walter Benjamin – storia di un'amicizia”, egli racconta del loro ultimo incontro, avvenuto nel 1938: Scholem aveva intrapreso l'avventura dell'emigrazione in Palestina sin dagli anni '20, e per via delle tumultuose vicissitudini che avevano sconvolto il mondo ebraico europeo, lui e Benjamin, amici di lunghissima data, non si incontravano da circa undici anni. Egli giunse a Parigi in occasione di un viaggio di lavoro, nei giorni in cui “Bagatelles pour un massacre” di Céline si stagiava nelle vetrine di tutte le librerie della città.

Da circa cinque anni Benjamin aveva abbandonato la Germania, scegliendo la via dell'esilio parigino, nel tentativo di sfuggire alla barbarie nazista: come documentato dal suo epistolario dell'epoca, quando Scholem lo rivide egli si trovava a vivere in una condizione di isolamento intellettuale e di precarietà materiale pressoché insostenibile.

L'unico scopo della sua vita sembrava essere diventato l'accumulo di materiali per il Passagenwerk: si trattava di una mole di dati impressionante, pazientemente raccolta durante i lunghi anni di studi e di ricerche da lui trascorsi nella Bibliothèque Nationale di Parigi.

L'idea di Benjamin – ma la questione è tuttora dibattuta – sembra esser stata quella di produrre un'opera che si appoggiasse principalmente sulle citazioni, lasciando sullo sfondo la teoria e l'interpretazione. Si trattava di un esperimento piuttosto arduo, considerata l'epoca: più che di scrivere un libro, lo scopo del lavoro sarebbe stato quello di mettere in piedi una smisurata rete di riferimenti, un sistema ipertestuale dai molteplici ingressi e dalle uscite infinite, un labirinto basato sulla tecnica surrealista del montaggio letterario, in cui non ci sarebbe stato “nulla da dire, solo da mostrare”, sviluppando “al massimo grado l'arte di citare senza virgolette”.

Lo stesso Benjamin sembrava non essere più in grado di trovare una conclusione al suo lavoro, e le ripetute insistenze da parte di Adorno e di Horkheimer per avere tra le mani un testo pubblicabile cadevano nel vuoto una dopo l'altra.

Dopo una manciata di giorni trascorsi insieme, caratterizzati da intensi colloqui, i due amici si salutarono per l'ultima volta. Scholem abbandonò definitivamente l'Europa alla volta di Gerusalemme, mentre Benjamin si rimise al lavoro: negli ultimi due anni che gli rimanevano da vivere egli si dedicò allo sviluppo del materiale

torno all'interrelazione tra arte, filosofia, luogo, politica e musica, e consiste nella produzione di film, installazioni, interventi site-specific, lavori col testo, registrazioni, composizioni musicali e semplice scrittura, sia da solo che in collaborazione. È anche membro fondatore della band Guppy 13. Il loro EP di debutto, *In Search of the Miraculous* – che contiene le tracce *In Search of the Miraculous*, *I'm Too Sad To Tell You* e *Please Don't Leave Me* – verrà pubblicato dalla Ocean Wave Records.

SEZIONE 10 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

(pp. 127-133)

SEZIONE 11 THE EXTRA SCENE

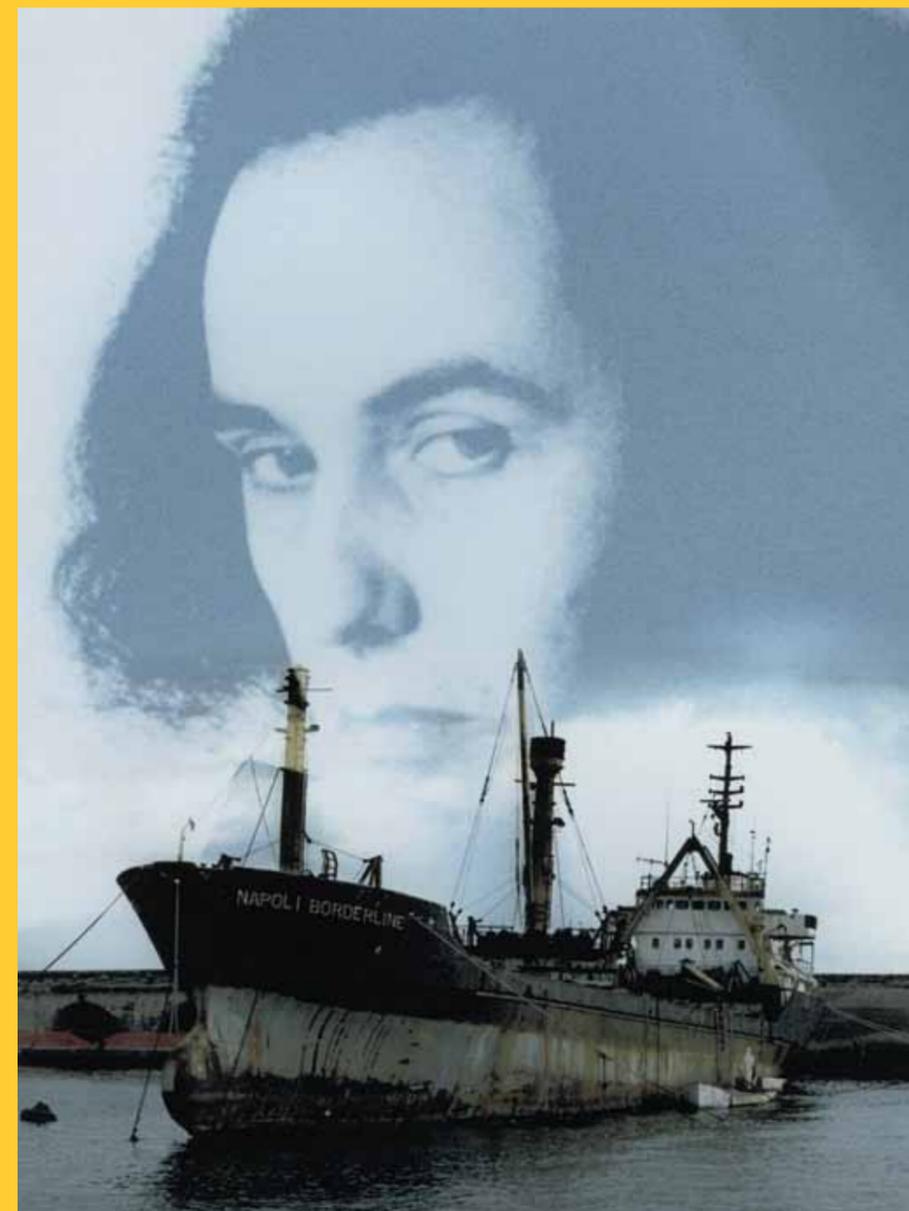
INTERFERENZE NELLA MEMORIA DI FAMOSE SCENE DEL CINEMA, RIPENSATE DALL'ARTISTA E FILMMAKER RÅ DI MARTINO (1975)

EASY RIDER

(pp. 135-141)

madre

napoli



Vettor Pisani. *Napoli Borderline*, 1973 - 2006. Ritratto dell'artista di / *Portrait of the artist* by Elisabetta Catalano. Collezione / Collection Mimma Pisani, Roma.

Vettor Pisani

eroica / antieroica: una retrospettiva

21.12.13 – 24.03.14

Per_formare una collezione #2

Per_forming a collection #2

21.12.13 – in progress

Pádraig Timoney

a lu tiempo de...

08.02.14 – 12.05.14

Nouveau Musée National de Monaco – nmnm.mc

**RICHARD
ARTSCHWAGER!**
20.02 – 11.05.2014



THIS EXHIBITION WAS ORGANIZED BY THE WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART, NEW YORK
IN ASSOCIATION WITH THE YALE UNIVERSITY ART GALLERY, NEW HAVEN.

Richard Artschwager, *Exclamation Point [Chartreuse]*, 2008
Plastic bristles on a mahogany core painted with latex, 65 x 22 x 22 in. (165.1 x 55.9 x 55.9 cm)
Gagosian Gallery, New York, © Richard Artschwager, Photography by Robert McKeever

PRINCIPAUTÉ
DE MONACO

MONACO
MUSEE
NATIONAL
DU
NOUVEAU

Main Partner:

