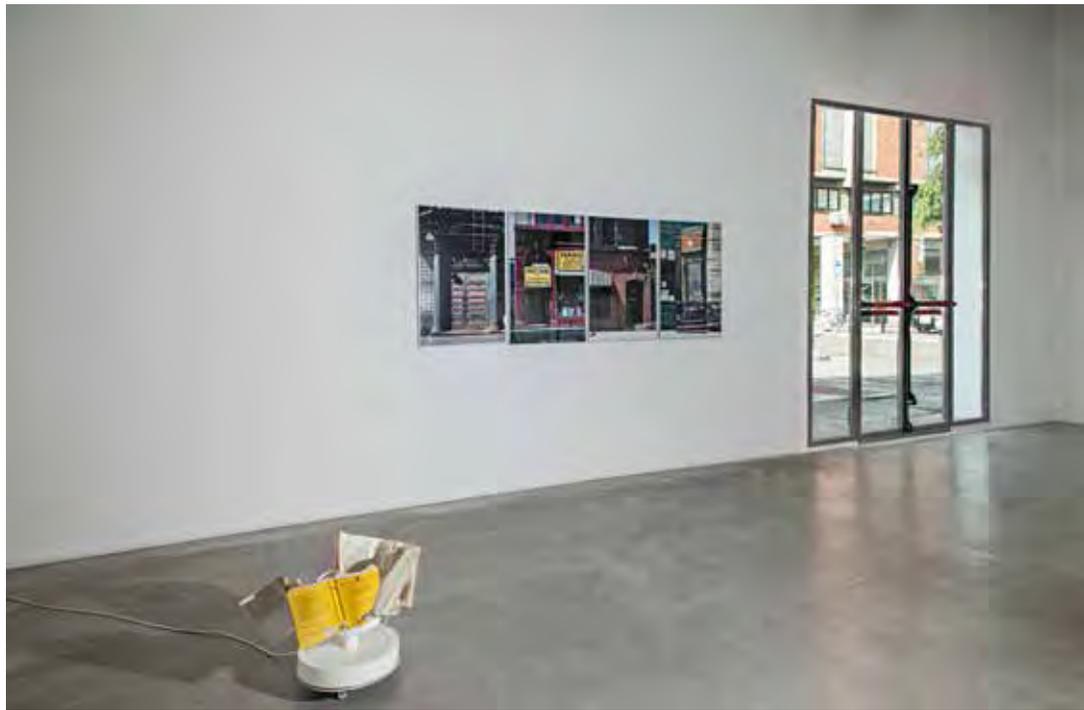






Mel Bochner, Mario Airò, Maurizio Nannucci, Cuoghi Corsello, Nedko Solakov





Mario Airò, Maurizio Nannucci

Maurizio Nannucci





Nedko Solakov, Antonis Pittas, Suzanne Lacy





Cuoghi Corsello



Mario Airò



Raccontare un luogo
*Parole, site specific e il mutamento
della percezione dell'arte visiva
dagli anni Novanta a oggi*

progetto a cura di Lorenzo Bruni

Mel Bochner, Mario Airò,
Nedko Solakov, Christian Jankowski,
Suzanne Lacy, Cuoghi Corsello,
Antonis Pittas, Maurizio Nannucci

**FORTINO
EDITIONS**

Indice

Raccontare un luogo

*Parole, site specific e il mutamento
della percezione dell'arte visiva
dagli anni Novanta a oggi*

Lorenzo Bruni

25	Premessa
28	Immagine/testo
31	Di quale realtà stiamo parlando?
33	Definizioni
36	“Raccontare un luogo”: <i>le opere</i>
37	Mel Bochner
42	Mario Airò
48	Nedko Solakov
55	Christian Jankowski
61	Suzanne Lacy
68	Cuoghi Corsello
74	Antonis Pittas
79	Maurizio Nannucci
87	La mostra “Raccontare un luogo”
89	Conclusioni

Raccontare un luogo
*Parole, site specific e il mutamento
della percezione dell'arte visiva
dagli anni Novanta a oggi*

Lorenzo Bruni

Il cambiamento della percezione della realtà e dell'arte nella globalizzazione attuale è il punto di partenza da cui nasce il progetto di libro/mostra *Raccontare un luogo*. Il nostro essere, in quanto società, “in contatto con tutti e tutto”¹ è diventato nel corso dell'ultimo decennio un dato di fatto al pari della consapevolezza di fruire il mondo in un “presente espanso”.² Questo è il sintomo della sistematizzazione, in seno al modello occidentale, delle novità apportate dagli schermi elettronici, dell'allargamento della comunicazione tradotta con Google Translate, del sapere diffuso con Wikipedia e con la memoria espansa per mezzo di archivi portatili come i videotelefonati o i sistemi avvolgenti di iCloud. Insomma, tutto ciò che è legato al passaggio da un sistema di riproduzione di tipo analogico a quello di diffusione di tipo digitale.³ Questa condizione conduce il soggetto a considerare tutti i luoghi come stratificati tra di loro in un indistinto generico, così come a fruire i fatti della storia come compresenti⁴ e indipendenti tra loro. Questa è una grande libertà che possiede la società legata al modello occidentale, rispetto alle rigide strutture ideologiche novecentesche. Però, a tutto ciò dovrà fare seguito una nuova strategia con la quale il soggetto collettivo potrà tenere conto del luogo da cui osservare di volta in volta il mondo e con cui dare, a questa interazione, una nuova concretezza.⁵ Individuare la sfumatura o il limite che il singolo può occupare tra lo spazio fisico,

1. “... in contatto con tutti e tutto, ma presente a niente.” in Zygmunt Bauman, *Modernità liquida*. Roma, GLF Editori Laterza, 2006.

2. Questa condizione è la necessaria evoluzione dell'essere umano rispetto al “secolo breve” appena trascorso e che possiamo ritrovare già, anche se allo stato di ipotesi, in riflessioni come quella di Edward Said, *Orientalismo* (1978), Torino, Bollati Boringhieri, 1991, e di Jack Goody, *L'ambivalenza della rappresentazione: Cultura, ideologia, religione*, Milano, Feltrinelli, 2000.

3. A detta di Deal, l'ideatore del blog di gossip Gawker: “Ogni quarantotto ore, sulla rete, viene creato lo stesso numero di contenuti che è stato creato dalla nascita dell'umanità al 2003”.

Frédéric Martel in *Smart. Inchiesta sulle reti*, analizza il lavoro di alcune società come Gawker per rivelare che non producono contenuti ma sistemi di personalizzazione delle informazioni per il singolo utente, fornendogli così l'illusione di non essere alla deriva del mondo informatico.

4. Questa dimensione di comprensione dei fatti porta a dichiarare agli studiosi di estetica che non esistono più parametri con cui giudicare l'arte o meglio con cui sistamarla in una evoluzione storico/tecnica/artistica unilaterale, come dichiara nel suo ultimo libro Mario Perniola, *L'arte espansa*, Torino, Einaudi, 2015: “Ciò che sta accadendo è un cambiamento epistemologico della nozione di arte.

Il fatto è che l'arte, così come è stata intesa nella modernità, non basta più a se stessa. Non è più il centro attorno a cui ruotano le dinamiche della valorizzazione e della credibilità, le quali vertono su esperienze personali o collettive di carattere sociale, morale e filosofico”.

5. Questa ipotetica nuova strategia non ha naturalmente niente a che fare con l'azione da parte dell'Isis di affiliare alla loro causa i giovani europei fornendogli nuovi parametri identitari basati sull'opposizione di religioni/culture differenti, la quale ha sostituito quella tra mondo capitalista e comunista del periodo della guerra fredda.

quello percepito e quello comunicato sembra adesso il discrimine fondamentale per non dissolversi negli input della rete.

Le ricerche artistiche del Novecento, pur nella riformulazione radicale del ruolo e dell'oggetto d'arte, si sono sempre sviluppate nel tentativo di eliminare la distanza tra lo spazio della vita e quello della cultura,⁶ per riformulare le regole della società. Dagli anni Novanta in poi, dopo il crollo del muro di Berlino e l'inizio della globalizzazione, questa necessità di recuperare un contatto diretto con la realtà ha portato gli artisti a individuare nell'approccio del "site specific" (in cui si sono innestate successivamente l'arte così detta "relazionale", poi quella "sociale" e "politica") la possibilità di manifestare prima di tutto il dialogo tra l'opera, l'artista/fruitori e il contesto in cui si manifestava. La questione quindi di poter e dover individuare un luogo, specifico e ideale, con cui guardare il mondo diventa adesso un ottimo filo rosso con cui poter osservare i grandi cambiamenti avvenuti nella fruizione, nella produzione e nella divulgazione dell'arte negli ultimi trent'anni. Tutto questo si intreccia alla grande novità della "parola tipografica" (non calligrafica) di possedere un'inedita presenza nella quotidianità delle persone attraverso i text message e la fruizione della comunicazione immateriale. Quest'ultima, contemporaneamente, ha influito anche sullo statuto dell'immagine, la quale è percepita al pari di un messaggio informativo, più che di una rappresentazione del reale, proprio perché la sua esistenza è confermata nel momento in cui è condivisa, più che nel momento in cui è "scattata". Il titolo *Raccontare un luogo* quindi rimanda al punto di osservazione che il soggetto può individuare, di volta in volta, per interagire con il mondo e comprendere di conseguenza cosa raccontare, per chi, attraverso quali mezzi e per quale scopo.

6. La diffusione dell'arte dagli anni Novanta, su scala globale, nei vari canali di informazione ha portato il grande pubblico a essere sempre più connesso con le nuove ricerche artistiche, e gli artisti a interagire in maniera diretta, sollevando sempre di più questioni sensibili dal punto di vista politico, sociale, con il confronto

tra culture differenti, recuperando delle storie nascoste e taciute dei crimini politici. Per approfondire leggere Roberto Pinto, *Nuove geografie artistiche: Le mostre al tempo della globalizzazione*, Milano, postmedia books, 2012; Boris Groys, *Going Public*, Milano, postmedia books, 2013.

La scelta di far emergere queste osservazioni dal display di una mostra con artisti come Mel Bochner, Mario Airò, Nedko Solakov, Christian Jankowski, Suzanne Lacy, Cuoghi Corsello, Antonis Pittas e Maurizio Nannucci è dovuta al volere osservare questi cambiamenti partendo dai casi specifici delle loro singole opere. Infatti, anche se gli otto artisti coinvolti sono di generazioni, nazionalità diverse e utilizzano media espressivi differenti, le loro opere nascono dallo stesso confronto con la parola in quanto evocazione di un pensiero, e dal voler produrre non un'immagine del mondo, ma uno strumento con cui misurarla sia dal punto di vista fisico che concettuale. Questo approccio nasce dal fatto che si relazionano alla realtà e alla storia dell'arte consapevoli che non hanno la verità in tasca, bensì si pongono dalla stessa parte dello spettatore per aprire un dibattito su quale sia il ruolo dell'arte e cosa si intenda per reale condiviso, anche dal punto della sua progettazione e non solo come informazione. Queste attitudini sono state praticate anche da altri artisti, quindi perché partire proprio da questi otto? Perché i loro singoli percorsi ci permettono di individuare ed esplorare otto macro aree (culturali, contestuali, storiche) con cui ripensare come la relazione tra immagine e testo, tra luogo specifico e mondo, tra confini nazionali e immateriali, tra storia dell'arte e "storie delle arti" sia mutata negli ultimi decenni. L'individuazione di queste macro aree, trattate nei vari capitoli dedicati alle opere dei singoli artisti, permetteranno di affrontare una riflessione sulle differenti sfumature che ha acquisito l'utilizzo della parola nelle ricerche dagli anni Sessanta a oggi. Da questo punto di vista è possibile affrontare e riscrivere una storia che dall'opera *One and Three Chairs* di Joseph Kosuth (1965) arriva fino a *Less Oil, More Courage* (2003) di Rirkrit Tiravanija. Ovvero una storia in cui la riflessione tautologica si sposta dall'ambito della pratica della smaterializzazione dell'oggetto d'arte a quella dell'analisi della smaterializzazione della società. Proprio in questa prospettiva è possibile ripercorrere l'evoluzione del site specific con cui l'artista/spettatore ha messo in evidenza l'esigenza del "qui e ora".⁷

7. Questa locuzione è stata ripresa da Walter Benjamin nella sua celebre raccolta di saggi *L'opera d'arte nella sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000 (1939), ed è alla base di tutte le ricerche successive legate

alle tecniche artistiche e alla loro sistematizzazione in un percorso storico evolutivo lineare, tra cui anche quello proposto da Gillo Dorfles, in *Il divenire della arti*, Milano, Bompiani, 2002.

Tale esigenza è sempre stata rielaborata dagli artisti che saranno presi in considerazione attraverso le differenti possibilità di concretizzare la relazione, sia sul piano dell'esperienza fisica che su quella dei processi cognitivi, tra “il contenitore” e “il contenuto” per chiedersi cosa contiene chi.

Immagine/testo

Dal punto di vista antropologico e dei costumi sociali la grande novità di questo periodo storico postcoloniale, postindustriale, globalizzato e smaterializzato perfino nell'oggetto denaro (il fantomatico Bitcoin) consiste nel fatto che l'immagine ha assunto sempre più la forma della didascalia di un pensiero da condividere in potenza. Infatti, più che parlare di statuto è più corretto parlare di una funzione e di un uso differente dell'immagine rispetto ai decenni precedenti. Il rapporto di fiducia e di forza tra didascalia e immagine, come si è sviluppato nel Novecento, si basava sulla certezza che il sistema di riferimento erano i caratteri a stampa, mentre oggi ci troviamo in un sistema di referenti legato allo scambio di input in piattaforme digitali in continua trasformazione. Per questo motivo anche i parametri interpretativi sull'influenza delle immagini nella strutturazione di giudizio sul mondo da parte del mondo devono essere tutti riconsiderati e ricalibrati. Ad esempio, rileggere oggi l'affermazione di Paul Virilio, “l'immagine risulta più vera dell'oggetto reale”⁸ può spiegare ancora molto bene le paure e le attrazioni per il passaggio da una dimensione locale verso una globale, da quella analogica verso una digitale, ma non può essere applicata alla situazione attuale essendo la normalizzazione di quella situazione, a cavallo degli anni Novanta, che veniva considerata invece eccezionale. Come ha affermato ai vari media internazionali, nel settembre del 2015, il sociologo Zygmunt Bauman di fronte alle immagini dei migranti e dei muri (non metaforici bensì reali) eretti dall'Europa è evidente che: “Viviamo in un interregno di cambiamento, non di transizione”. Per questo dal punto di vista dei significati non si può

8. Cfr. Paul Virilio, *Estetica della sparizione* (1980). Napoli, Liguori, 1992.

fare un confronto con il prima, ma solo prendere atto dei nuovi meccanismi con cui abbiamo a che fare in quanto produttori/fruitori di immagini. Nel caso di Virilio, ad esempio, le parole prima citate sono state riadattate da lui stesso quando commenta, all'inizio degli anni Novanta in vari articoli di giornali e in conferenze, l'effetto mediatico scatenato dalla intrusione delle immagini televisive nelle case dei cittadini del mondo occidentale, durante il primo bombardamento su Baghdad nella guerra del Golfo del 1991. Queste immagini consistevano in una luce gelatinosa verde su cui dei filamenti ancor più luminosi andavano da una parte all'altra dello schermo. La fiducia in queste immagini astratte era fornita dal commentatore televisivo, ma corrispondeva anche alla convinzione che le protesi tecnologiche potevano solo aumentare e potenziare le capacità umane senza avere implicazioni sul piano morale, concettuale, cognitivo. La diffusione della tecnologia digitale, dalle analisi di quelle immagini, ha spostato la questione su altri ambiti, evidenziando che ora la tecnologia non è uno strumento, ma è entrata a fare parte degli stessi meccanismi percettivi con cui viene codificato il reale. Il corrispettivo di quella vicenda, ma calata nel contesto percettivo attuale, è possibile ritrovarla nel celebre discorso⁹ che il generale Colin Powell tenne all'ONU il 2 febbraio 2003, per spiegare la necessità di un attacco preventivo in Medio Oriente per mezzo di registrazioni e soprattutto di “prove” fotografiche. Le immagini satellitari non erano proprio “leggibili” ed “esaustive” nel dimostrare la presenza di armi di distruzione di massa, ma ormai si era diffusa l'idea a livello generalistico che quelle immagini digitali non potevano “mentire” e si spiegavano e raccontavano da sole senza la necessità di commenti “verbali”. La differente reazione alla ricezione delle immagini del 1991 rispetto a quelle del 2003 corrisponde al lento percorso con cui la relazione tra la didascalia scritta, l'immagine e l'evento referente si è alterata e ridefinita in nuove prospettive. In questa sedimentazione del mutamento del ruolo comunicativo delle immagini e delle loro implicazioni semantiche ha influito in parte il nuovo utilizzo del computer che ha acquistato le dimensioni di un telefono

9. http://www.corriere.it/Primo_Piano/Esteri/2003/02_Febbraio/06/documento.shtml?refresh_ce-cp.

portatile e che ha portato l'utente a osservarlo e a interagirvi invece che a tenerlo all'orecchio per comunicazioni solamente orali. Questo strumento ha iniziato, per mezzo dei text message, a essere un generatore di informazioni testuali, e grazie al touch screen un mezzo con cui condividere le immagini rendendo le due cose sempre più collegate. Il praticare giornalmente la scrittura nello spazio della rete per mezzo delle differenti "chat" ha portato a trasformarla, nell'ambito dell'intimo e del privato, in uno strumento performante. Questa condizione permette di concepire errori grammaticali solo quindici anni fa impensabili, proprio perché anche quelli sono la testimonianza di un'impellenza e di uno "scrivere facendo altro".¹⁰ Quello che è mutato nella scrittura, e nel concepire la lettura, è quindi il tempo di attesa della risposta, che si è dilatato fino quasi a non considerare necessaria la sua manifestazione. Questo ha influito e sta influenzando considerevolmente la struttura della narrazione, dalla letteratura al cinema fino alle serie televisive, e quasi a far inverare la sparizione della parola "the end".¹¹ Questa non necessità del "the end" o di ricevere una risposta a un messaggio immagine/testuale è collegata alla consapevolezza di muoversi in piattaforme sociali che concepiscono il messaggio sempre come multidirezionale. A questo punto però se il messaggio è rivolto a tutti, di conseguenza non lo è a nessuno, ed è proprio da questa contraddizione di obiettivi che risulta evidente che il messaggio "io sono qui", per mezzo della condivisione di un'immagine di un luogo, corrisponde alla manifestazione del sé nel mondo e non tanto a stabilire un dialogo con "l'altro diverso da sé".¹² Questi messaggi puntano quindi a misurare lo spazio, anche se si tratta di quello virtuale, e a certificare la presenza dell'autore stesso, ma assolvendo solo in parte allo scopo di sopravvivere alla morte che avevano gesti arcaici come quello di creare graffiti nelle grotte o di spedire lettere a casa dai vari spostamenti geografici nei viaggi coloniali. Proprio dalla presa di coscienza

di queste sfumature di implicazioni che acquista il messaggio/testo è possibile riflettere a livello collettivo sul problema del suo statuto e del suo nuovo possibile ruolo all'interno della società.

Di quale realtà stiamo parlando?

Nel corso degli anni Novanta il principio di realtà si è ulteriormente destrutturato. La domanda: "Cosa è reale e per chi?" ha trovato una traduzione perfetta nel film *Matrix* uscito nel 1999 e che conteneva tutte le tensioni di quegli anni legate alle ricerche delle nuove neuroscienze, delle nuove applicazioni delle immagini digitali, della diffusione delle filosofie nietzschiane e benjaminiane sull'idea di "narrazioni potenziali" e di "fantasmagoria". Quasi come un contraccolpo a tutto ciò giunge invece, nel 2013, la notizia della vittoria come miglior film al festival del cinema di Venezia del documentario *Sacro GRA* di Gianfranco Rosi. Un documentario vince per la sua capacità narrativa e si fa sintesi perfetta del decennio precedente legato non alla ricerca di narrazioni possibili o esemplari, ma di "narrazioni reali e connesse a persone vere". Infatti, già nel 2012 il XX Congresso Internazionale di Filosofia, tenutosi a Bonn, fa emergere la necessità, in questa disciplina, di confrontarsi con il tema della realtà per riconquistare, "come cercava di fare la politica",¹³ un ruolo attivo all'interno della società. Questi due picchi, "la narrazione dell'illusione della narrazione" e quello della "concretezza della narrazione dell'intimo quotidiano", spiegano l'evoluzione e il passaggio dagli anni Novanta a oggi. Nel mezzo si trova la diffusione dell'illusione della democratizzazione delle informazioni, concessa al singolo utente dall'idea di non avere più confini e limiti all'accesso costante di informazioni per mezzo di Internet. Il singolo utente, così, da fruitore di informazioni diviene un produttore delle stesse sempre più consapevole, fino ad arrivare a provocare casi eclatanti di "democrazia dal basso" come la "primavera araba", la nuova cultura alimentare bio, Occupy Wall Street, la denuncia di abusi sessuali, il recente rifiuto

10. Contemporaneamente però si è verificata una sorta di resistenza a tutto ciò che rasenta quasi il comico o il grottesco. Il *Wall Street Journal* parla apertamente di "crimes against grammar", crimini contro la grammatica, e di cittadini che si sollevano in

gruppi. In Italia esiste una pagina Facebook dal 2010 dal nome esplicativo: "Scartare corteggiatori e potenziali amanti per gli errori grammaticali".

11. Per un approfondimento leggere Paolo Bertetto, *Microfilosofia del cinema*, Venezia, Marsilio, 2014, e con-

sultare i forum collegati alla Scuola Holden e gli articoli di Alessandro Baricco sull'argomento.

12. Cfr. Ryszard Kapuściński, *L'altro* (1990). Milano, Feltrinelli, 2007.

13. Cfr. Michael Hardt, Toni Negri, *Comune: Oltre il privato e il pubblico*. Milano, Rizzoli, 2010.

da parte del pubblico di partecipare ai reality tv e WikiLeaks. Gli artisti, in questo caso, anticipano questi fenomeni di massa e già dall'inizio degli anni Novanta rispondono al mondo post caduta del muro di Berlino con "predisposizioni di spazio" che permettono allo spettatore di avere una presa di coscienza estrema della sua percezione del reale, partendo da situazioni "relazionali" con cui era possibile ridiscutere: la questione del confronto tra culture differenti, tra autore e fruitore, e del ruolo dell'opera d'arte e della istituzione con cui si pone in dialogo (da quella nazionale, familiare, legale ecc.). In questo arco di tempo gli artisti più giovani sperimentano differenti media fino ad arrivare, a cavallo del 2000, al momento in cui anche il grande pubblico accetta che lo stesso artista possa usare indifferentemente la tecnica di pittura, scultura o video, a seconda del mezzo che gli avrebbe permesso di esprimere al meglio un dialogo con il luogo in cui andava a intervenire. Questo è stato un passaggio importante per la relazione artista/mondo, ma anche per lo studio dell'estetica dei new media, visto che era superato del tutto l'associare la scelta di una tecnica specifica alla difesa di una ideologia altrettanto specifica. Infatti, fino all'inizio degli anni Novanta non erano molto diffuse le mostre che mettevano in dialogo artisti che usavano la pittura con quelli che usavano ad esempio il video, proprio perché apparivano al pubblico e agli addetti ai lavori ancora come universi paralleli. Inoltre, proprio il video e la narrazione fotografica hanno permesso, in quegli anni, alle donne artiste di avere visibilità nel sistema dell'arte perché si confrontavano con un medium relativamente giovane e che per questo non era soggetto ai pregiudizi legati ad esempio alla storia della pittura, la quale era condizionata dagli esempi precedenti realizzati quasi esclusivamente dal mondo maschile. L'idea di un mondo connesso e ipermediato apre la possibilità agli artisti di lavorare non sulla produzione di nuove forme o segni bensì sull'associare quelli già esistenti per aprire una riflessione differente sul modo di percepire e praticare il concetto di arte e quello di realtà. Questa lenta conquista di consapevolezza avviene proprio in contemporanea al lento dissolvimento delle vecchie categorie di spazio privato e pubblico. Venendo meno questo confine sono rimessi in discussione i parametri di gestione del quotidiano e di concetto di passato. Proprio dalla metà degli anni Duemila, infatti, molti artisti iniziano a lavorare sugli archivi per riattivare il serbatoio della memoria collettiva, il quale pur

essendo alla portata di tutti con un "clic di mouse" non era affrontato se non in maniera generica. Così il partire da casi specifici ha permesso un nuovo approccio di confronto con i fatti della storia, al di fuori della ideologia storica. La scelta di molti artisti di lavorare su queste tematiche è stata affrontata anche come reazione alla diffusione del concetto di "presente espanso" che sempre più ha preso piede nella percezione del mondo da parte della società.

Definizioni

Le tensioni legate al percepire e mediare la realtà dagli anni Novanta a oggi sono complesse e ancora da sviscerare del tutto. Anche perché le definizioni che ne sono state date in corso d'opera sono molteplici. Alcune di esse sono tutt'ora attuali: ad esempio, per gli anni Novanta l'etichetta che ancora oggi risulta pregnante è quella di "non luogo".¹⁴ In quel periodo le ricerche di molti artisti sono interpretabili proprio come reazione a quella condizione, che li ha portati a voler uscire dai luoghi deputati dell'arte introducendo nella riflessione sull'opera una forte carica di attivismo sociopolitico. Parallelamente, il sistema dell'arte che si stava riconfigurando in quegli anni, produce, all'inizio degli anni Novanta, una serie di "definizioni", da "Post Human"¹⁵ a "City on the Move",¹⁶ da "Sensation",¹⁷ a "Postproduction",¹⁸ a "Borderline Syndrome".¹⁹ I primi dieci anni del Duemila sono complessi perché ancora troppo vicini, ma una definizione che regge anche sul piano internazionale e che emerge dal 2005 in poi è sicuramente quella

14. La definizione è stata individuata dal filosofo francese Marc Augé per sottolineare come i luoghi di passaggio non fossero più percepiti come uno strumento di connessione, ma come il nuovo orizzonte della società.

15. "Post Human", mostra curata dal dealer e gallerista di New York Jeffrey Deitch in varie sedi tra cui, nel 1992, il Museo d'arte Contemporanea Castello di Rivoli, Rivoli-Torino; Fondation Asher Edelman, Losanna (1992); Deste

Foundation for Contemporary Art, Atene (1992-93); Deichtorhallen Hamburg, Amburgo (1993).

16. "City on the Move" (1997-98), mostra itinerante curata da Hans Ulrich Obrist e Hou Hanru, che si presentava ogni volta come mostra autonoma e site specific, per i nomi coinvolti, le narrazioni e i display in atto.

17. "Sensation" è la mostra che consolida la nascita della Young British Art, realizzata con il coordinamento

del collezionista imprenditore Charles Saatchi, alla Royal Academy of Art, a Londra, nel 1997.

18. Postproduction è il termine individuato da Nicolas Bourriaud per interpretare una nuova generazione di artisti. Cfr. *Postproduction: Come l'arte riprogramma il mondo*, Milano, postmedia books, 2004.

19. "Borderline Syndrome" è il titolo della terza edizione di Manifesta, tenutasi a Lubiana, nel 2000.

del “terzo paesaggio”.²⁰ In arte, quegli anni oscillano tra l’idea della “dittatura dello spettatore”, evocata anche dal sottotitolo dato da Francesco Bonami alla Biennale di Venezia da lui curata nel 2003, e l’idea di “fare mondi”, che è anche il titolo della Biennale di Venezia del 2009, curata da Daniel Birnbaum. Gli artisti, invece, in questi anni manifestano la necessità di recuperare un contatto con le pratiche artistiche e politiche degli anni Sessanta e Settanta (fino a proporre dei veri e propri re-enactment di opere di quel periodo) come per riallacciarsi a un periodo di sperimentazioni e di fiducia nell’ipotesi del cambiamento della società, oltre a riflettere sul concetto e sull’eredità di modernismo. I primi cinque anni degli anni Dieci di questo secolo sono per adesso sintetizzabili con la definizione di “nativi digitali”.²¹ Discutere attorno a queste nuove capacità delle ultime generazioni, ha permesso di riparlare del concetto di futuro e della sua praticabilità. In arte questo è stato ben espresso dall’impostazione di Documenta 13 (2012), curata da Carolyn Christov-Bakargiev, e dal titolo (purtroppo solo da quello) “All the World’s Futures” della Biennale di Venezia curata da Okwui Enwezor, nel 2015. Nel mondo dell’arte in questi ultimi anni si è notata maggiore attenzione per le opere di arte astratta (recuperando anche artisti storici che avevano usato l’astrazione geometrica in relazione al loro impegno politico di sinistra postfascista), forse proprio per fare fronte alla crescente richiesta da parte della società di un segno con cui creare una sospensione e una dimensione riflessiva rispetto all’enorme flusso delle immagini che deve gestire continuamente. Ancora più recenti sono invece le opere che riutilizzano assemblaggi con elementi presi dalle applicazioni elettroniche, ma senza possedere l’inquietudine di cui erano pervase le opere realizzate con approcci simili nel corso degli anni Novanta o legate solo allo spirito “haker” come per gli interventi creati nella rete dagli anni Duemila. Questo utilizzare le nuove

tecnologie in dialogo e al pari di altri materiali artistici conferma che sono percepite come parte del quotidiano e che quindi il futuro non fa più paura. In questo elenco di frasi deve essere citata naturalmente una data che è divenuta ormai una definizione: 11 settembre. L’attacco terroristico che ha portato al crollo delle torri gemelle ha sconquassato i vari parametri del Novecento, e forse la definizione che ne emerge e che descrive meglio la situazione che ha provocato è quella di “moltitudine”.²² Tutte le tensioni descritte e chiamate in causa in questo capitolo e nei precedenti determinano la scelta di individuare nel lavoro di otto artisti – Mel Bochner, Mario Airò, Nedko Solakov, Christian Jankowski, Suzanne Lacy, Cuoghi Corsello, Antonis Pittas e Maurizio Nannucci – otto grandi macro aree concettuali con cui poi muoversi attorno alla riflessione di cosa si intenda oggi per new media e per rinnovamento della tecnica artistica. Quello che avvicina il lavoro di questi otto artisti, alcuni attivi dagli anni Sessanta, altri dagli anni Novanta e dal Duemila, al fine della nostra ricerca è che hanno lavorato e lavorano sui meccanismi di misurazione dello spazio mentale e di quello fisico (cercando di farli coesistere), confrontandosi allo stesso tempo con la presenza della parola scritta. Osservare le opere e la relazione con le tecniche artistiche/tecnologiche è rendersi conto che il site specific, da una dimensione spaziale fisica si è tramutato in un dialogo con l’atmosfera o con gli umori del contesto globalizzato. Affrontare questi due punti di vista interpretativi equivale a sollevare questioni legate al concetto di distanza storica, del senso di appartenenza culturale, della presa di coscienza di nuovi strumenti critici, della non applicabilità del pensiero evolucionista occidentale.

20. Questa definizione di Gilles Clément, scrittore, entomologo, architetto del paesaggio e ingegnere agronomo francese, trova diffusione proprio perché evoca le nuove attenzioni a una politica ecologista e ecosostenibile e di accettazione dell’arresto del costruire a favore

di un riconvertimento delle vecchie strutture industriali. Cfr. Gilles Clément, *Manifesto del terzo paesaggio*, Macerata, Quodlibet, 2005.

21. Questa definizione fu coniata da Marc Prensky nel suo articolo “Digital Natives, Digital Immigrants”, pubblicato nel 2001 su *On the Horizon*. An-

che se faceva riferimento alle persone nate (negli USA) dopo il 1985, è stata ripresa recentemente per evidenziare non solo gli strumenti ma la mentalità passata da analogica a quella digitale, come conferma Paolo Ferri, in *Nativi digitali*, Milano, Bruno Mondadori, 2011.

22. Guattari e Deleuze hanno individuato questo termine per spiegare la nuova condizione del soggetto/massa al di fuori dei confini in disordine che si stavano riconfigurando in seguito a quell’evento.

Mel Bochner è una delle figure essenziali per lo sviluppo dell'arte concettuale a New York negli anni Sessanta e Settanta. Per questo qualcuno si è sorpreso per la sua sempre maggiore attenzione al medium pittorico, dagli anni Novanta fino alle recenti mostre, “If the Colour Changes” alla Whitechapel Gallery a Londra nel 2012 e “Strong Language” al The Jewish Museum a New York nel 2014. In realtà per l'artista non c'è cesura tra la ricerca legata agli interventi con testi nello spazio espositivo per esplorare i limiti e le potenzialità del linguaggio realizzati negli anni Settanta, e quella con i quadri colorati in cui questa ricerca acquista una presenza apparentemente più estetica e legata alla pittura di matrice astratta. Questa differente modalità è dovuta semplicemente al fatto che l'artista, nell'ultimo decennio, si è trovato a fare i conti con una società che non aspira più a essere dello “spettacolo”,¹ poiché ha ampiamente assolto questo obiettivo, bensì con una società della “connessione”.² La serie di grandi dipinti realizzati nel 2010 dal titolo *Blah, Blah, Blah*, visualizzano da una parte la semplificazione del linguaggio quando è mediato dalle nuove tecnologie, e dall'altra il suo ruolo potenziale, ma interrotto, di farsi strumento di conoscenza e misurazione del mondo. Infatti, la virgola finale del titolo evoca una dimensione di ripetizione continua, ma anche di sospensione e vacuità di questa continuità. Precedentemente a questi realizza quadri utilizzando dei sinonimi (presi dal *Thesaurus* di Roget³) come ad esempio il dipinto *Crazy* (2005) in cui le definizioni in fila riempiono la superficie di colore marrone per finire con “foaming at the mouth”. Il cortocircuito tra significato, forma del carattere e colore è sempre sottile e pervasivo in queste opere, e proprio da questa tensione è possibile riconoscere la particolarità dell'artista di riuscire a far dialogare, pur nella loro contraddittorietà, le ricerche dadaiste e quelle legate al monocromo, e i riferimenti adottati dalla pop art e dalle artiste americane attive negli anni Ottanta come Barbara Kruger e Jenny Holzer. In altri dipinti la dimensione provocatoria e scioccante nei confronti di quello che può pensare il fruitore/lettore è amplificata come accade per la tela *Nothing* (2003), fino a

1. Cfr. Guy E. Debord, *La società dello spettacolo*. Milano, Baldini & Castoldi, 2001.

2. Cfr. Vincenzo Susca, Derrick De Kerckhove, *Transpolitica: Nuovi rapporti di potere e di sapere*. Milano, Apogeo, 2008.

3. Il *Thesaurus of English words and phrases*, compilato nella prima metà del XIX secolo da Peter Mark Roget, è uno strumento molto importante per i suoi lavori degli anni Settanta, e lo userà già per comporre la liste di sinonimi all'interno dei disegni realizzati dal 1966 al 1969 con composizione di parole con cui evoca ritratti di amici artisti, tra cui Eva Hesse e Robert Smithson, spostando così i canoni della poesia concreta su un piano analitico e personale.

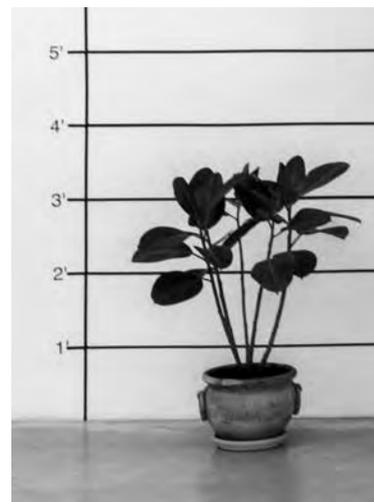
toccare una dimensione accusatoria, come accade per il lavoro *Liar* (2010) la cui sequenza di sinonimi inizia con la parola del titolo per finire con “bullshitter”. Questi dipinti però sono caratterizzati da lettere realizzate con tecniche pittoriche differenti che vanno da spessori gommosi con toni squillanti a velature piatte con sfumature cupe. La scelta della materia pittorica e del timbro di colore è direttamente connessa alle sensazioni che devono evocare le parole iscritte sulla superficie della tela o del foglio di carta. La connessione tra significato e significante, la cui natura visuale e testuale si intreccia, permette all’artista di “espandere il significato del testo e includere il significato nel processo”.⁴ L’osservatore così è portato a chiedersi che differenza c’è, nella sua azione, tra guardare un quadro e leggere un testo. Quello che l’artista sperimenta con queste opere è il mettere in scena la “scivolosità del linguaggio”⁵ e il voler indagare cosa accade nell’entropia dell’ipercomunicazione attuale. Infatti la domanda da porsi è: a chi sono rivolte queste affermazioni? A tutti e a nessuno, proprio come avviene per i “post” nei social network. Inizialmente lo spettatore è evocato con la sua disarmante impotenza di creare un dialogo e di non poter rispondere. Però questi quadri – come per le opere legate alla misurazione dello spazio o ai sistemi matematici degli anni Settanta – nascono dal voler stimolare una reazione da parte del soggetto per discutere sul concetto e sulla pratica della conoscenza. Questo approccio di scoperta della realtà, analitico e propositivo, è lo stesso che lo ha portato a sperimentare nei decenni precedenti differenti media, tra cui il disegno, la fotografia, la scultura, con cui analizzarne le funzioni, i limiti, lo statuto e le possibilità degli stessi.

Measurement Plant (1969–2015) è un’installazione costituita da tre piante da appartamento disposte di fronte a un muro delimitato da una griglia con linee orizzontali, realizzata con pellicola nera, sul cui lato superiore e di sinistra sono collocati i numeri che ne esplicitano la grandezza secondo il sistema anglosassone in pollici. L’opera attrae l’attenzione per la presenza di elementi “familiari”, anche se l’inusuale associazione provoca una dimensione di straniamento,

4. Cfr. Jared T. Miller, intervista in occasione della mostra “Strong Language” al The Jewish Museum, 2014, <http://www.tabletmag.com/scroll/171361/mel-bochner-returns-to-the-jewish-museum>.

5. Ibid.

Measurement Plant, 1969-2015. 3 piante, strisce e numeri trasferibili su muro. 290 x 380 x 77 cm. Dimensioni variabili. Courtesy l’artista e Peter Freeman, Inc., New York.



6. Mel Bochner in *DATA* # 2, febbraio 1972, p. 67. http://www.artslab.com/data/img/pdf/002_62-67.pdf.

7. Cfr. “Hans Ulrich Obrist and Sandra Antelo-Suarez interview Mel Bochner”, http://www.e-flux.com/projects/do_it/notes/interview/i003_text.html.

portando lo spettatore a comprendere che si tratta di uno strumento di misurazione. L’oggetto di questa misurazione non è però la grandezza delle piante e neanche la scatola architettonica in cui si trovano, bensì il loro tempo di crescita in quello spazio specifico. Ciò che è rappresentato non è lo spazio, e neanche è “presentato” un oggetto, bensì è concretizzato il tempo corrispondente a quello della “vita” dell’opera e quello parziale della fruizione da parte dell’osservatore. Mel Bochner mette in dialogo, in questo stimolatore di esperienza e di incontro tra spettatore e luogo, due gestualità appartenenti a due sistemi interpretativi differenti. Una è quella collegata all’insegnamento dell’arte per cui lo studente utilizza la griglia disegnata sul foglio per copiare un oggetto reale in modo mimetico. L’altra appartiene al mondo del quotidiano e corrisponde al segnare il muro con una matita per avere un documento dell’altezza del bambino con cui poi verificarne la crescita. Quest’opera – realizzata la prima volta nel 1969 al Finch College Museum of Art a New York, poi entrata nella collezione di Robert Rauschenberg – faceva parte dei “dispositivi” individuati dall’artista per creare un dibattito attivo e in presa diretta attorno allo statuto dell’opera d’arte e per svincolarsi dal feticcio dell’oggetto e dalla sua mercificazione. “Il problema ai miei occhi era quello di avere un’arte che niente aggiungesse al catalogo degli oggetti esistenti, e tuttavia evitasse lo spettacolo. Inizialmente tale scarto dal fabbricare arte al fare arte ha avuto l’aria di essere troppo semantico, ma ha comportato una rivalutazione essenziale. La misura è un’operazione. La sua frequenza di applicazione la rende virtualmente invisibile”.⁶ Questo approccio viene elaborato da Bochner nel 1968 in occasione del suo progetto *E.A.T.* realizzato nei laboratori della azienda Singer, e che consisteva nel confrontarsi con i tecnici e gli scienziati sulle possibilità di applicare le nuove tecnologie alla ricerca artistica, e viceversa. L’opera finale è composta da due copie in stampa Xerox degli appunti raccolti in tre mesi di brainstorming.⁷ Le intuizioni sull’utilizzo della misurazione come new media emerse in quel progetto si traducono inizialmente con opere come *48 “stan-*

dard” (1#) del 1968, che corrisponde a un foglio di carta millimetrata con scritta e rappresentata la distanza tra un lato del foglio e l’altro. Con questo espediente Bochner sposta l’attenzione direttamente sul supporto e sulla sua nominalizzazione tramite non il nome ma delle sue caratteristiche tecniche funzionali. Successivamente, nel 1969, per la mostra “Measurement Room”, alla Galerie Heiner Friedrich a Monaco, espone le linee con cui misura le distanze tra porte, soffitto e muri mettendo in evidenza il contenitore architettonico attraversato dallo spettatore. Continua ancora a realizzare questi interventi e nel corso degli anni Novanta la nuova sfida è quella di applicarla al sistema quadro creando composizioni di tele monocrome su cui sono segnate le loro dimensioni. Esporre oggi l’opera *Measurement Plant* del 1969 permette all’artista di acquistare nuove valenze proprio in relazione alla “realtà smaterializzata e digitalizzata” in cui ci muoviamo e in cui le immagini sono percepite nel momento in cui sono condivise nel web e non nel momento in cui sono scattate. Anche le sue parole rispetto al contesto di oggi acquistano quindi implicazioni differenti: “Quello che volevo capire era la natura delle convenzioni. Le convenzioni ci danno i confini dell’esperienza”.⁸

Mel Bochner (Pittsburgh, 1940; vive e lavora a New York) si forma nella New York degli anni Sessanta confrontandosi attivamente con artisti come Robert Smithson, Sol Lewitt, Robert Morris, Eva Hesse, soprattutto perché accomunati dalla ricerca attorno alla smaterializzazione dell’oggetto arte.⁹ Da subito l’artista punta a mettere in evidenza ed esporre il “fare arte”, ovvero il pensiero più che un oggetto che andasse ad aggiungersi ad altri oggetti del presente. Per questo, fin da subito, utilizza le regole e le strategie del linguaggio adottando i testi come nuovi strumenti espressivi. Quello che lo accomuna alle ricerche di Joseph Kosuth¹⁰ è un partire da un’analisi logica del linguaggio riferendosi anche ai pensieri di Ludwig Wittgenstein: “I limiti del mio linguaggio sono i limiti del mio mondo”.¹¹ A differenza di Kosuth però non propone opere come se fossero citazioni, constatazioni o applicazioni delle affermazioni del

8. Cfr. Richard S. Field, “Mel Bochner: Thought Made Visible,” in *Mel Bochner: Thought Made Visible 1966-1973*. New Haven, CT, Yale University Press, 1995, pp. 15-16.

9. Cfr. Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1997. Prima edizione, 1973. L’uscita di questo testo ha contribuito fortemente all’autocoscienza del lavoro da parte degli artisti e all’allargamento del pubblico dell’arte.

10. Kosuth a metà degli anni Sessanta utilizzerà il termine “conceptual art” più volte nei suoi testi e statement, soprattutto in occasione dei dibattiti attorno all’opera *One and Three Chairs* del 1965, trovando in artisti come Lawrence Weiner, Robert Barry e John Baldessari corrispondenze di intenti più forti che con altri artisti che praticavano ricerche simili.

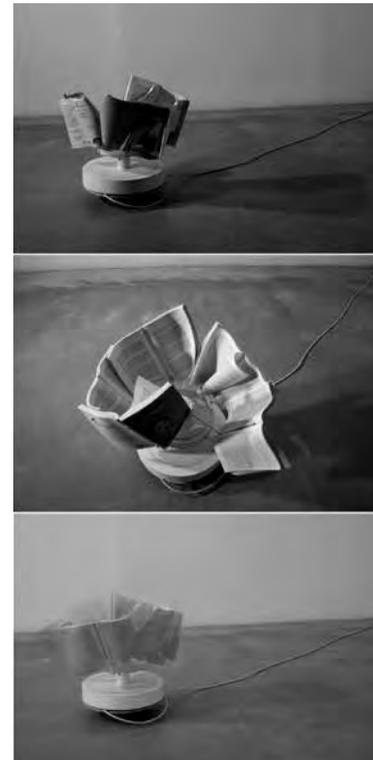
11. Cfr. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus e Quaderni 1914-1916*. Torino, Einaudi, 2012.

filosofo tedesco. Il suo personale contributo all’arte concettuale è quello di far coesistere l’approccio analitico con l’esperienza in presa diretta della realtà. Per questo in tutto il suo lavoro è presente una sottile vena di ironia e di umorismo, di inquietudine e sorpresa che è meno evidente in altri artisti “concettuali”. Per Bochner l’arte concettuale, nella definizione che conosciamo oggi, risulta già da allora un’etichetta stretta, proprio perché introduceva nei processi che esponeva la tensione tra la casualità e il controllo della stessa. È del 1966 è la sua prima opera, esposta alla School of the Visual Arts di New York dove insegnava, dal titolo *Working drawing and other visible things on paper not necessarily meant to be viewed as art*. L’opera consiste in quattro raccoglitori neri posti su quattro basi bianche della stessa altezza che contengono all’interno disegni di artisti o idee e schizzi di matematici, oltre a intellettuali presenti a quel tempo a New York. *Working Drawings...* è stato il primo lavoro a sperimentare l’idea di arte come concetto, ma ha anche anticipato un’arte come condivisione di sensibilità differenti. La scelta di far convivere questi due approcci, considerati inconciliabili all’epoca, lo accompagnerà in tutta la sua ricerca e lo differenzierà dagli altri artisti che hanno condiviso con lui il clima dell’arte concettuale a New York, alla fine degli anni Sessanta. La certezza di Bochner che: “Un pensiero ha sempre bisogno di un supporto”, lo porta a considerare centrale la necessità di misurare prima di tutto lo strumento, il materiale, la nuova tecnologia, utilizzandola per sollevare questioni su cosa rappresenta e sull’ordine di valori in cui si inserisce. L’opera *Transparent and Opaque* (1968) consiste in una serie di fotografie fatte scattare da un fotografo professionista di pubblicità. Il soggetto è sempre una superficie di un vetro che, di scatto in scatto, è resa una cosa differente tramite il trattamento con vaselina, schiuma da barba e altri liquidi. *Theory of Painting*, che ha anche altre manifestazioni, è un’installazione sul pavimento con fogli di giornali che disegnano quattro combinazioni di quadrati rispetto ai quadrati realizzati su di essi con spray blu. Invece *Misunderstandings (A Theory of Photography)* (1967-70), è una serie

di cartoncini con sopra iscritte le definizioni di vari artisti e teorici sulla tecnica e sul senso della fotografia, da Duchamp a citazioni false inventate dall'artista stesso. Mentre *Theory of Sculpture* (1968-73) è costituita da una serie di composizioni sul pavimento realizzate con dei sassi disposti in maniera regolare all'interno o all'esterno di schemi disegnati con il gesso. Sempre del 1969-70 è *Theory of Boundaries* che corrisponde a quattro quadrati disegnati sul muro (uno con confini precisi mentre gli altri spatolati) al cui interno campeggiano parole scritte con il gesso che si riferiscono a idee di posizionamento o di spostamento. Lo spazio fisico diviene notebook mentale delle azioni dell'uomo con cui poter attraversare e progettare lo spazio. Da questo tipo di lavori risulta più chiaro che l'artista, oltre che dalla riflessione sui meccanismi stessi della cultura e dei "new media", è sempre stato attratto dal creare un dialogo e una riflessione tra lo spazio percepito e quello attraversato, tra quello progettato e quello occupato dall'artista/spettatore. Questa idea quasi performativa con cui manifestare il cambiamento delle forme/concetti ponendole in una condizione di vulnerabilità dialogica, è quella che rende il suo lavoro imprevedibile e capace di proporre la questione di quale sia la differenza tra guardare e vedere, tra osservare e conoscere. Queste domande centrali nella filosofia analitica e nello strutturalismo francese divengono in lui una questione pragmatica in cui la presenza dell'osservatore è sempre chiamata in causa.

Il lavoro di Mario Airò, dagli anni Novanta a oggi, è animato dall'indagine su come si può manifestare e condividere il pensiero e come farlo germinare. Per questo motivo in molte sue opere è centrale la "presenza" della parola scritta, ma soprattutto lo sono i riferimenti al cinema, alla letteratura, alla filosofia, a figure di poeti e scrittori. Questi riferimenti alla cultura collettiva sono sempre evocati dall'artista per stabilire un giusto equilibrio tra i massimi sistemi e il site specific in cui si manifestano, proprio per solidificare la domanda: dialogare per chi, con chi e da dove? Per questo le sue opere sono sempre l'associazione inedita di elementi del quotidiano, con cui propone

Mario Airò



L'amour fou, 2009. Acciaio, ferro, motore elettrico verniciato, 5 libri, ruote. 48 x Ø 35 cm. Courtesy l'artista e vistamare, Pescara.

una riflessione condivisa all'interno del mondo globalizzato sul ruolo non solo dell'artista, ma dell'atto creativo in generale.

L'amour fou (2009) è una "macchina celibe" particolare poiché il retaggio con cui dialoga sembra essere quello dei film di fantascienza degli anni Settanta, più che quello delle sculture o degli "assemblage" dadaisti o di Yves Tanguy.¹² L'opera consiste in un cilindro di metallo smaltato di bianco con piccole ruote che, ruotando costantemente su se stesso, provoca il movimento e il fruscio delle pagine di cinque edizioni recenti di libri legati alla ricerca dell'amore: *Bambini nel tempo* di Ian McEwan; *Come finisce un amore* di Philippe Besson; *Cinacittà* di Tommaso Pinocchio; *Ogni cosa è illuminata* di Jonathan Safran Foer e i *Romanzi erotici del '700 francese*. L'oggetto si presenta volutamente come goffo e ridicolo, ma allo stesso tempo riesce a infondere un'insondabile imprevedibilità dei movimenti, fornita anche dal lungo cavo che lo collega alla presa elettrica, fino a suggerire che possa scattare all'improvviso in qualsiasi direzione, costringendo così lo spettatore ad avvicinarsi con un misto di imbarazzo, curiosità e sospetto per scoprire qualcosa di più sul contenuto dei testi e sulla sua ragion d'essere. Questa "presenza", frutto di una delle tipiche associazioni poetiche, ma inaspettate, realizzate da Airò tra oggetti del quotidiano, pone questioni interessanti su come oggi sia possibile intendere il "ready made" di memoria duchampiana e il ruolo del monumento. *L'amour fou* è "un'oggetto circostanziale"¹³ che mettendo in scena strumenti "low technology" e libri che parlano di immaginarsi il futuro (due realtà in contrasto con la strategia del digitale) vuole spostare l'attenzione sulla perdita di tensione di questa società verso la progettazione del futuro, a favore del presente espanso delle informazioni. Forse l'amore folle, citato nel titolo, che Airò ci suggerisce di ricercare è quello per la narrazione come scoperta epifanica della realtà e il suo dividerla.

Ierofania (2011) colpisce per l'incorporeità della sua presenza: una linea di luce solidificata e in espansione, un semplice tubo di neon ricoperto da una gelatina colorata che crea l'effetto luce di Wood, libra

12. Questa intuizione e associazione è stata praticata da Harald Szeemann nella sua mostra itinerante "Le macchine celibi", 1975-77.

13. Cfr. Matteo Ciastellari, *Le architetture liquide: Dalle reti del pensiero al pensiero in rete*. Milano, LED, 2009.

in aria tenendo alla sua estremità inferiore un foglio di carta di cotone su cui poggia una piccola pietra aperta in due e al cui interno è contenuta una concrezione cristallina viola. In questo caso l'equilibrio perfetto che stabilisce l'artista è tra il pieno del neon in verticale e il vuoto sottostante a esso, tra la superficie del foglio che si illumina per effetto della luce di Wood e la non luce del neon modificato, tra la pietra e il testo scritto a mano a graffite leggera e che inizia con: "When the sacred manifests itself (Quando il sacro si manifesta)".¹⁴ È un ricollegarsi alla lezione di Lucio Fontana portando alle estreme conseguenze la parte empatica dello spettatore, approccio suggerito ma mai sviluppato dall'artista dei tagli. Quest'opera fa parte di quei lavori di Airò fortemente connessi alla letteratura o meglio al potere della letteratura di "figurare"¹⁵ le cose e quindi di renderle "presenti" e concrete in quel momento, e che va al di là dell'esplicarle per mezzo della simbolizzazione o della metafora. Questo intervento è molto diverso dalle installazioni e stanze che l'artista realizza dieci anni prima come *La stanza dove Marsilio sognava di dormire* – presentato nella sua mostra personale alla GAM a Torino nel 2001 – o l'opera permanente per la città di Hann. Münden in Germania dal titolo *Raise High the Roof Beam, Carpenters*, del 1999. Queste due opere appena citate, come molte altre, visualizzano un habitat mentale e fisico con cui lo spettatore entra in contatto per riflettere sul rapporto tra spazio quotidiano e possibilità di immaginarlo. Con l'opera *Ierofania* lo spazio rappresentato è quello metafisico e per questo fornisce un meccanismo percettivo che evidenzia ciò che separa il visibile e l'invisibile, la gravità dalla lievità.

Con *Walt's overture (as of Forms)* (2007) Mario Airò realizza un incrocio sui generis tra un light box e un quadro monocromo per fornire una tangibilità e un'efficacia visiva inedita alle parole: "Their genesis, all genesis. They lost, all lost – for they include all it" (La loro genesi, la genesi di tutto. Hanno perso, perso tutto – perché comprendono tutto). Queste ultime sono la riproduzione di una pagina di un carnet che faceva parte della raccolta *Foglie d'erba* del famoso poeta americano dell'ottocento Walt Whit-



Ierofania, 2011. Neon, matita su carta, cavi di acciaio, pietra. 200 x 35 x 50 cm.

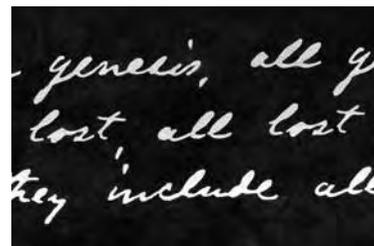


14. "Ierofania" è il termine introdotto dallo storico delle religioni di origine rumena Mircea Eliade con cui descrive la manifestazione del sacro, che è differente dal concetto di apparizione.

15. Cfr. "L'immagine non è la didascalia di un pensiero", intervista di Gianni Romano a Mario Airò, 1996, https://www.academia.edu/931469/Intervista_Mario_Air%C3%B2.



Walt's overture (as of Forms), 2007. Acrilico su legno, neon. 151 x 330 x 14 cm. Courtesy l'artista e vistamare, Pescara.



Xanadu (dettaglio), 2001. Mappamondo, impianto elettrico, cavo acciaio, ferro, display perpep illuminato. 298 x Ø 35 cm. Dimensioni variabili. Collezione privata, Ravenna.

16. *Xanadu*, assieme ad altre due installazioni dal titolo *Papete* e *Bahia*, è realizzata come opera ambientale per la mostra personale dell'artista al Centro per l'arte contemporanea Palazzo Fichera a Catania nel 2001.

man. L'affermazione verbale diviene un'apparizione irreal e concreta allo stesso tempo, per mezzo della luce che filtra attraverso le lettere ritagliate sul grande pannello di legno verde dipinto a spugna, e non a pennello, proprio per enfatizzare la "sensibilizzazione percettiva" della superficie. L'intensità del colore/luce che emana dall'interno del box, e che si sviluppa in orizzontale per quasi tre metri sulla parete su cui è posto, è permessa da un tubo di neon nascosto alla vista che amplifica il timbro giallo con cui è dipinta la superficie interna. A livello visivo ciò che è vuoto diviene pieno, ciò che era nello spazio bianco e senza peso del foglio si "spazializza" e "fisicizza" rispetto alla proporzione della presenza dell'osservatore. Con quest'opera l'attenzione dell'artista si focalizza sulla sensibilità pittorica e sulla forza generatrice della scrittura dopo aver sperimentato attorno al 2005 – con la serie dei pannelli dal titolo *Il vago* o con la scultura/panchina/frottage *Dolmen*, o con i segni dei *Ling* del 2007 –, il grado zero degli stimoli informativi dell'immagine/testo. Questa esigenza dell'artista di riportare l'attenzione sull'esperienza diretta dell'opera e far così sollevare nell'osservatore la domanda di cosa vediamo e come, coincide con il periodo in cui si sono diffusi i social network come Facebook e i text message. Ai "rumor" della comunicazione a 360 gradi lui risponde con queste opere meditative e intime per spostare l'attenzione sul vuoto/pieno dell'attesa e sull'intensificazione del "guardare". In questa ricerca emerge ancor di più il suo costante confronto con la tradizione pittorica, da Giotto a Rothko, praticata però al di fuori dei problemi formali del linguaggio pittorico, per creare una discussione sul suo ruolo e le sue implicazioni.

L'installazione *Xanadu*¹⁶ (2001) è una scultura ambientale costituita da un mappamondo luminoso sospeso all'altezza dello sguardo con due tiranti di acciaio che lo ancorano al soffitto e al pavimento, disegnando così una linea diagonale nella scatola architettonica. Un piccolo lampione da modellistica porta l'attenzione, con la sua lucina, in un punto preciso del continente asiatico, mentre una targa di plexiglas trasparente appesa al soffitto e con serigrafato la pa-

rola “Xanadu” la concentra sulla soglia della porta più vicina. Xanadu è il nome della antica città costruita da Kubla Khan dopo essere diventato imperatore della Cina unificata nel 1271. È uno di quei casi in cui il luogo reale e la mitologia si confondono fin dall’inizio della sua storia, tramandata poi anche dai racconti di Marco Polo e in età moderna dalla poesia di Coleridge. La targa, che deriva dallo stravolgimento dell’insegna Exit che si trova obbligatoriamente negli spazi pubblici, evoca invece un’altra Xanadu, ovvero una stella scoperta nel 1999, e così chiamata. Quando Mario Airò realizza quest’opera nel 2001 la società contemporanea è in piena comunicazione globalizzata e il mondo all’improvviso appare più piccolo e a portata di mano, anche per mezzo dei voli low-cost. Il punto fisico e quello storico a cui rimanda il piccolo lampione, e quello nel cosmo a cui allude la targa, introducono in maniera dolce e poetica una necessaria relativizzazione nella pretesa di razionalizzare le cose, ma allo stesso tempo suggerisce una nuova prospettiva con cui immaginarle e tramandarle e non solo descriverle o nominarle.

Mario Airò (Pavia, 1961; vive e lavora a Milano) inizia la sua ricerca nella Milano della fine degli anni Ottanta seguendo le lezioni di Luciano Fabro all’Accademia di Brera e partecipando attivamente alla creazione dello spazio autogestito di “via Lazzaro Palazzi”.¹⁷ Come altri artisti della sua generazione si trova a fare i conti con l’invasione della pittura espressionista della Transavanguardia e con una situazione politica inquieta post ’77,¹⁸ oltre a dover ripensare all’eredità dell’arte povera. La novità portata da Airò sul piano estetico – rispetto ai nascenti neo concettualismi, alla futura arte relazionale, e ai più che diffusi oggetti sculturali post minimalisti – è quella di creare dei segni che solidifichino una nuova coscienza dell’incontro tra luogo fisico e mentale, opera e osservatore. Questa attitudine nasce in relazione alla presa di coscienza dei grandi cambiamenti che stanno avvenendo nel corso degli anni Novanta legati al periodo post ideologico, all’avvento delle nuove tecnologie di riproduzione, alla smaterializzazione del reale e alla comunicazione istantanea e



Xanadu, 2001. Mappamondo, impianto elettrico, cavo acciaio, ferro, display perperx illuminato. 298 x Ø 35 cm. Dimensioni variabili. Collezione privata, Ravenna.

17. Lo spazio di “via Lazzaro Palazzi” è fondato nel 1989 da Bernhard Rüdiger, Liliana Moro, Mario Airò insieme a molti altri artisti, a due mesi dalla pubblicazione della loro rivista *Tiracorrendo*.

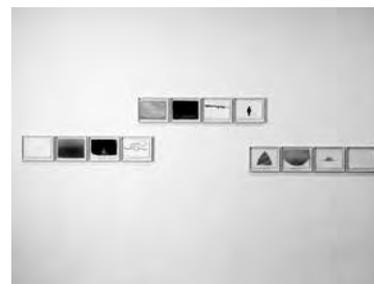
18. Cfr. Angela Vettese, in *Look aloft! cried Starbuck. The corpusants! The corpusants!*, catalogo della mostra, Galleria Nazionale, Palazzo della Pilotta, Parma, 29 marzo - 7 giugno 2015.

globale. Così, oltre che aprire la strada all’idea di site specific legato al creare un dialogo con una certa atmosfera di quel “contesto” che andasse oltre alla relazione spaziale con il contenitore fisico in cui si manifestava, Airò punta a eliminare la distanza retorica tra il ruolo dell’autore e quello del fruitore per mezzo del “cross over” tra differenti linguaggi espressivi e tra la cultura alta e quella popolare. Come altri artisti internazionali tra cui Carsten Höller, Olafur Eliasson, Rirkrit Tiravanija, Tobias Rehberger, Airò non espone la rappresentazione formale della realtà bensì il processo stesso che permette all’opera, e in particolare ai fenomeni naturali, di manifestarsi nel loro “farsi” di fronte allo spettatore. Questa scelta gli consente di non incedere nella spettacolarizzazione o nell’analisi dei meccanismi della comunicazione, come i più o meno coetanei italiani Maurizio Cattelan e Vanessa Beecroft, bensì di rendere cosciente dei meccanismi della percezione e della visione l’osservatore sia dal punto di vista ontologico sia storico. Questo percorso è evidente pensando a opere legate ai fenomeni della natura come *Fulmine* (1992) esposto al Castello di Volpaia o *Aurora* (2003) che si trova in collezione al MAXXI di Roma, fino alla serie fotografica *En plein air* presentata dal Museo di Villa Croce nel Palazzo Ducale, a Genova, nel 2013. Oppure, nella relazione tra spazio fisico e quello percepito come con l’installazione sonora realizzata nella foresta per Sonsbeek 93, o con l’installazione di proiezione di luci per una piazza di Torino nel 2002, fino all’ambiente effimero dal titolo *Surplace* realizzato nel giardino di Sant’Alessio a Roma, nel 2015. O ancora, quando il suo lavoro è legato all’oggetto sculturale/abitabile come nell’installazione *Unité d’habitation* realizzata nel 1994 alla Galleria Massimo De Carlo di Milano, così come per l’installazione *Addio, e grazie per tutto il pesce* per la Biennale di Venezia del 1997, o come con il volume realizzato nella Piazza Vecchia a Bergamo nel 2002 dal titolo *La visione di Philip*. Anche se queste opere utilizzano tecniche e oggetti differenti per mettersi in dialogo con contesti spaziali e storici distanti, facendo emergere dei loro aspetti inediti, però le domande che sollevano sono costanti: cosa pos-

siamo considerare oggi nel mondo post ideologico e digitale per fenomeno naturale? Cosa rende un segno la copia di un altro se tutti i segni nel mondo sono parte di un'esperienza originale? Come possiamo condividere l'immaginazione del reale e il suo renderlo così più concreto e come effettuare un confronto propositivo a favore del singolo osservatore tra memoria e storia?

Gli interventi con le scritte a mano (ma non solo) di Nedko Solakov accompagnano costantemente il suo lavoro che dalla fine degli anni Ottanta è caratterizzato dall'uso di svariati media espressivi per riflettere sull'oggetto, sul sistema dell'arte e sul tempo della fruizione. Per lui la parola, in quanto "story telling", è parte integrante della creazione dell'immagine, e viceversa. L'esuberanza della scrittura che invade lo spazio o la scelta di far scoprire quest'ultimo per mezzo di piccoli testi disseminati in esso sono sempre sostenute da una forte carica "favolistica" e surreale con cui l'artista rende complice lo spettatore nel mettere in dubbio l'autenticità dei sistemi di rappresentanza con cui si confronta, dalla politica all'arte e dalla vita alla memoria. Il suo fine però non è quello di una destrutturazione metanarrativa implosiva, ma è un puntare a riformulare i parametri con cui effettuare la scoperta della realtà e il modo di raccontarla. Questo suo movente non lo conduce mai a un aspetto retorico o a un perdersi nelle regole sociali che vuole cortocircuitare proprio perché parte da fatti specifici del quotidiano legati al suo caso personale, come le sue paure, i desideri, le domande. È così che nascono installazioni complesse fatte di tanti frammenti, tecniche e stimoli come *El Bulgaro* (2000) in cui propone la storia di un suo alter ego in competizione con il pittore seicentesco El Greco per riflettere sullo stereotipo della nazionalità nel momento della smaterializzazione dei confini; o che lo portano a far ruotare tutta la sua mostra "Negotiations", alla Dvir Gallery a Tel Aviv nel 2003, attorno alla richiesta della fine del conflitto tra palestinesi e israeliani, specificando che è per evitare di essere ferito quando si troverà là. In altri casi il suo lato autoironico lo porta a privilegiare il racconto processuale dell'opera, come nel caso

Nedko Solakov



Roads, 2015. Serie di 12 disegni seppia, inchiostro bianco e nero. 19 x 28 cm ciascuno. Courtesy Galleria Massimo Minini, Brescia.



dell'installazione *Fear*, realizzata per la Biennale di Ceramica nell'Arte Contemporanea ad Albissola nel 2003, che è nata dal voler dare corpo e forma alle sue superstizioni e in particolare alla sua paura di volare. Il rapporto tra i piccoli reperti "sculturali", ottenuti dal comprimere l'argilla nelle mani come sfogo allo stress durante i voli compiuti dal luglio al settembre 2002 e che erano esposti in una teca accanto ai biglietti dei voli stessi, ponevano importanti questioni sull'identità della scultura oggi e su come l'uomo interpreta gli oggetti che incontra, in generale, sia antichi sia contemporanei. Negli ultimi anni il racconto del processo stesso dell'opera si è fatto più complesso, articolato e stratificato come nella grande installazione, realizzata nel 2010, con tavoli, scritte, video, appunti, oggetti souvenir dal titolo *I Want Back Home (Said the Big Frog)*. Quello che si presenta come un diario del suo viaggio di quattordici giorni in treno, da Sofia, dove vive, a Shanghai, per partecipare a una mostra presso il Rockbund Art Museum insieme a sua moglie e a una rana giocattolo, acquistata a New York ma prodotta in Cina, si rivela come una riflessione su cosa oggi possiamo chiamare casa e su cosa si costruisca oggi il senso di appartenenza a una comunità. Essere ironico e avere una fervida immaginazione per Solakov non vuol dire sorvolare sui problemi quotidiani/universali, ma affrontarli da una prospettiva umana e concreta che lo porta a fare sempre un importante atto di autocoscienza (collettiva), in alcuni casi anche doloroso, come nel caso dell'opera *Top Secret* realizzata tra il dicembre 1989 e il febbraio 1990 ed esposta a Documenta 12 a Kassel nel 2007. L'opera è composta da cartoncini e informazioni contenuti in uno schedario di legno, commentati dall'artista stesso, in cui confessa che da studente (dal 1976 fino a smettere autonomamente nel 1983) è stato un collaboratore e informatore per i servizi segreti bulgari. È una confessione onirica rivolta a se stesso (quel sistema politico è già in forte mutamento quando espone l'opera nel 1990, ma anche perché finzione e realtà si intrecciano fortemente), ma che gli permette di aprire una riflessione sui metodi di controllo e consenso collettivi. Questi ultimi, sembra ricordarci l'opera o il "rac-

conto per frammenti visivi”, esistono ancora oggi al tempo di Internet solo che sono immateriali. Questo suo approccio analitico e narrativo, intimo e collettivo, rende i suoi interventi nella realtà sempre dei “site specific” proprio perché sono prima di tutto il mezzo con cui stabilisce l’incontro/dialogo tra lui stesso, il contesto e l’osservatore, per poi alimentare e riattivare la discussione sulla fiducia del narratore rispetto all’audience e viceversa.

Roads (2015) è una serie di dodici disegni in cui l’artista fa convivere i due codici di “immagine” e “testo” ponendoli sullo stesso piano generativo di senso, alterando così nel profondo la norma del mondo dei media che presenta questi due elementi come uno subordinato o la didascalia dell’altro. Questa sua attitudine gli permette di muoversi non in un format affermativo (tipico del messaggio pubblicitario), bensì nel territorio del dubbio e degli equivoci, da condividere in maniera empatica con l’osservatore stesso. In questo caso però non si tratta, come per tutti i suoi lavori, dalla fine anni Ottanta a oggi, di storie disegnate direttamente nello spazio espositivo con lo scopo di stimolare lo spettatore a una lettura performativa e di scoperta del “qui e ora”. In questo lavoro il display dei fogli incorniciati e disposti sulla parete sottolinea una fruizione chiusa, con un inizio e una fine ben precisi, evidenziata anche dalla numerazione progressiva all’interno dei disegni e dalle date in cui sono state creati. Questa “linearità narrativa” è però contraddetta dalla possibilità di esperire i singoli disegni/testi anche indipendentemente gli uni dagli altri poiché esistono come “storie potenziali parallele”,¹⁹ dato che l’artista adotta come soggetti della favola: “le strade”. Quest’ultime, da strumenti passivi per far transitare l’eroe di turno, si trasformano in antropomorfizzazioni per cui sono libere di esprimere i loro sentimenti, memorie o dubbi esistenziali su dove andare o su cosa potrà accadere. C’è la strada nel bosco, quella circolare attorno al monte, quella capovolta. In questo modo Solakov può interrogarsi liberamente sulla struttura della narrazione al tempo di Internet, dei social network e delle serie tv in streaming, che hanno provocato una espansione del tempo narrativo

19. Cfr. Jacques Derrida, *La scrittura e la differenza* (1967), Torino, Einaudi, 1969, e Jacques Derrida, “Il cinema e i fantasmi” (2001), in *Aut Aut*, 309, 2002.



For Not Being, 2014. Olio su tela. 113 x 142 x 5,5 cm.



con un “the end open”. Infatti, la sequenza si conclude, solo temporaneamente, con la frase “a dead road” tracciata con un tratto continuo al centro del foglio come a figurare una ulteriore linea/strada, sollevando il dubbio su: quale strada? quella della narrazione? una delle strade elencate/figurate nella storia? Questo approccio metanarrativo, per cui mette in evidenza gli strumenti stessi dell’opera per stimolare un maggiore ruolo attivo dello spettatore, è quello che esplora anche con la serie dal titolo *Attempts* (2013) e in quella dal titolo *Routine* (2014). In queste sue opere il tempo narrato, quello funzionale e quello della fruizione coincidono e collidono per sollevare la domanda di cosa sia una storia e quale il suo ruolo.

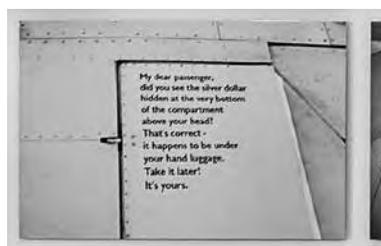
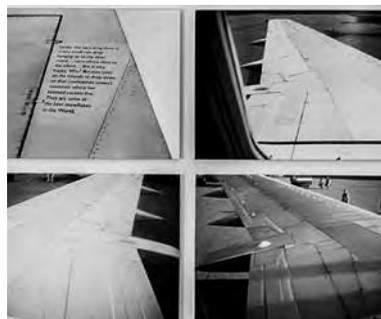
For Not Being (2014) è un olio su tela di Solakov caratterizzato da una superficie di colore rosso da cui emerge una faccia con un sorriso sardonico assieme a una teoria di lingue di fuoco, un testo scritto a mano dall’artista e un frammento di cornice dorata che copre solo un angolo del perimetro. Questi tre elementi stridono tra di loro e suggeriscono interpretazioni differenti. Il testo informa delle preoccupazioni dell’artista di finire dopo la sua morte all’inferno, basandosi su un elenco stilato a mano da lui, come ad esempio il non essere stato “nice person in general” (una brava persona in generale) o “some other person” (qualche altra persona) o “I don’t remember this one, see next” (non ricordo questo, vedi il prossimo). Il volto rosso è quello che lo studioso di psicoanalisi Lacan definirebbe come la “rappresentazione dell’antagonista inconscio”. Mentre la cornice dorata è vista come una sorta di grillo parlante o di osservatore onnisciente visto che Solakov scrive sulla tela, sotto ad essa: “. . . is trying to verify that what I am stating on the right is true and that I am not actually convinced that I will turn up in heaven (... sta cercando di verificare se quello che sto affermando sulla destra è vero e che io non sono in realtà convinto che andrò in paradiso)”. La contraddittorietà delle affermazioni e la vena malinconica e autoironica che avvolge il tutto gli permette di non rappresentare le paure per il futuro legate a tradizioni culturali e religiose, ma le “presenta” svelandone i meccanismi di consenso e le im-

plicazioni pragmatiche immediate. La discussione attorno all'esistenza dell'inferno passa in secondo piano rispetto al suo interrogarsi, in quanto uomo di mezza età, sul suo passato e su come vivere il suo tempo futuro, affrontando così temi vari da una dimensione pragmatica, e apparentemente, personale.

On the wing (texts on the wings of 6 Boeing 737) (2001) è una composizione di dodici fotografie in cui dodici testi tipografici che si trovano sopra altrettante ali di Boeing 737 sono osservati da punti di vista differenti anche se sempre dall'interno degli aerei. "My dear passenger, did you see the silver dollar hidden at the very bottom of the compartment above your head? that's correct – it happens to be under your hand luggage. take it later! it's yours" (Caro passeggero, hai visto la moneta da un dollaro nascosta in fondo allo scompartimento sopra la tua testa? Giusto – si trova per caso sotto la tua valigia a mano. Prendila dopo! È tua). Questa, come le altre frasi, costringono lo spettatore a riflettere sulle strategie narrative di tipo funzionale e sull'equivoco sottile, proprio della "modernità liquida", di "interpretare notizie pubbliche come squisitamente personali e fatti personali come estranei a sé".²⁰ Quest'opera dialoga a livello estetico con la tradizione fotografica degli anni Sessanta americana, da Ed Ruscha a Bill Owens, ma si spinge oltre poiché punta a tradurre in un tempo altro il senso dell'opera site specific compiuta da lui stesso nel 1999 quando fa realizzare le scritte in occasione di una mostra al Casino Luxembourg. Questa tipologia di intervento in cui l'opera quasi si mimetizza con la realtà è utilizzata nel corso degli anni Novanta da Solakov, invece di fornire un'immagine della realtà come una "sospensione del giudizio", (come hanno fatto molti artisti, da Fischli & Weiss a Thomas Demand fino all'italiano Diego Perrone) per suggerire allo spettatore di alzare il livello di attenzione rispetto al suo quotidiano e rispetto alle informazioni ufficiali. Questo stimolare il dibattito attorno a cosa possa essere considerata un'opera d'arte ha un approccio differente a quello degli artisti concettuali americani che alla fine degli anni Sessanta iniziano a introdurre negli spazi d'arte testi e non immagini, anche se ora è possibile osservarli



On the wing (texts on the wings of 6 Boeing 737), 2001. Serie di 12 foto a colori montate su alluminio. 40 x 60 cm ciascuna; totale 124 x 246 cm. Ed. 6 + 2 PA. Courtesy Galleria Continua, San Gimignano-Beijing-Les Moulins.



20. Cfr. Zygmunt Bauman, *Modernità liquida*. Roma, GLF Editori Laterza, 2006.

21. Cfr. Mark Augé, *Nonluoghi: Introduzione a una antropologia della surmodernità*. Milano, Eleuthera, 2005.

22. Cfr. Bruno Accarino (a cura di), *Confini in disordine: Le trasformazioni dello spazio*. Roma, manifestolibri, 2007.

23. Cfr. Zygmunt Bauman, *L'etica in un mondo di consumatori*. Roma, GLF Editori Laterza, 2010.

anche in una prospettiva continua. Osservare oggi quest'opera è trovarsi al limite tra il concetto del "non luogo"²¹ degli anni Novanta, codificato da Marc Augé, e il "presente espanso" di oggi, tra una dimensione figurativa e quella astratta, tra una dimensione intima e quella pubblica. Questa evocazione di differenti tensioni mette in evidenza che oggi siamo in una società ibrida tra quella "nomadica" e quella "stanziale"²² e il site specific può avere anche implicazioni non solo rispetto allo spazio fisico in cui si manifesta, ma anche rispetto al tempo della sua fruizione.

Nedko Solakov (Tcherven Briag, Bulgaria, 1957; vive e lavora a Sofia), riceve una formazione classica in affresco, mediata da sempre da una forte carica ironica e concettuale. Più di altri artisti dell'Est Europa riesce a metabolizzare e a presentare nel suo lavoro le contraddittorietà del mondo postideologico, della trasformazione dei confini nazionali non in maniera didascalica. La ricerca di un dialogo orizzontale, legata al potere dell'immaginazione favole-sca ma "pragmatica" che attua tra spettatore, spazio, narrazione e storia intima, è il personale contributo di Solakov all'evoluzione di un'attitudine manifestata da artisti della generazione precedente come i coniugi Kabakov. Il suo obiettivo è quello di riproporre una necessità di responsabilità da parte dell'audience per non dover così subire come comunità in futuro "fatti spettacolarizzanti per una massa informe".²³ Così nel suo percorso convivono due aspetti apparentemente distanti tra loro: da un lato la riflessione sull'oggetto d'arte e quello sulla scultura minimalista, e dall'altro l'analisi in diretta dei meccanismi metanarrativi, per presentare limiti e possibilità della pittura e del disegno di creare non un'illusione spaziale bensì uno spostamento verso la sua fruizione su una dimensione quasi processuale. Così opere come possibili riletture surreali dell'oggetto "ready made" – come nel caso dell'intervento pubblico dal titolo *Destroyed Public Sculpture* per Sonsbeek 9 ad Arnhem, nel 2001, o l'azione dei due imbianchini in *A Life (Black & White)* presentata anche alla Biennale di Venezia del 2001 – possono coesistere con la mostra di pittura "Romantic Landscapes with Missing Parts" tenutasi al Neuer

Berliner Kunstverein (n.b.k.) a Berlino, nel 2002, e con l'intervento ambientale – creando una frizione tra l'oggetto reale, la sua immagine e la spiegazione – realizzato dall'artista, sempre nello stesso anno, al CCA di Kitakyushu, in Giappone. La volontà di ricercare una discussione alla pari con il fruitore con cui ribaltare le regole, sia nello spazio sociale sia nella narrazione in generale, sono analizzati anche all'interno del sistema dell'arte. Tra queste ci sono quelle che hanno accolto come soggetto il fantomatico “collezionista” in tutte le sue forme e nevrosi, anche mitologiche, o quelle che hanno messo in evidenza i ruoli antagonisti tra artista e istituzione come per la mostra “Rivals” al Centre d'Art Santa Monica, a Barcellona, nel 2004. Questa attitudine lo porterà a impostare la sua retrospettiva di trent'anni di lavoro, nel 2011-12, tra lo S.M.A.K di Gand, il Museu Serralves a Porto, e l'Ikon Gallery di Birmingham, all'insegna del voler trovare delle regole per fare ordine tra tutte le sue opere/memorie/file in un'inedita “opera aperta”²⁴ rispetto allo spettatore, al museo, ai curatori e rispetto a tutto il progetto nel caso della nuova tappa aggiunta in “corso d'opera” alla Galleria Civica di Trento, in cui Solakov espone le opere “non presenti” nei tre musei precedenti. La sua è una forma particolare di “institutional critique”;²⁵ con cui si interroga sulla contraddittorietà dell'esistenza, entrando nelle maglie delle regole sociali e politiche che regolamentano la nostra vita, ricordandoci che sono fatte per migliorare la nostra quotidianità e non per sottostarvi come una prigionia collettiva. Un esempio di questo voler portare sempre i ruoli tra cittadino e istituzione ad avere un dialogo identitario reciproco è evidente anche nella “home page” del suo sito di artista in cui ringrazia (forse) varie istituzioni in Bulgaria che si occupano di arte contemporanea, ma questo supporto evidentemente ancora non si è materializzato visto che quel sito non è ancora attivo. Sembra quasi che Solakov, da testimone di un paese dell'Est nell'epoca del crollo delle ideologie comuniste, abbia ben presente l'idea che oggi l'istituzione si è sfaldata a favore di un ego del privato, e che per questo, la “critica” deve essere effettuata prima di tutto su una dimen-

24. Cfr. Umberto Eco, *Opera aperta*. Milano, Bompiani, 2000.

25. L'“institutional critique” è l'indagine sistematica sul funzionamento delle istituzioni d'arte, come gallerie e musei, realizzata, dagli anni Sessanta, da artisti come Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Andrea Fraser, Fred Wilson, e Hans Haacke.

Christian Jankowski

sione delle azioni del singolo, rispetto alla società e non viceversa.

Christian Jankowski si forma alla fine degli anni Ottanta presso l'accademia di Amburgo in contemporanea ad artisti come Jonathan Meese e John Bock, anche se poi la sua idea di “performatività diffusa” senza un protagonista unico e frontale rispetto a un pubblico specifico lo porta a percorrere strade differenti. Infatti l'obiettivo della sua pratica è quello di stabilire in maniera spontanea una natura “collaborativa” affinché ogni osservatore partecipi e contribuisca, spesso involontariamente, all'esistenza dell'opera. Proprio questo approccio gli ha permesso, con i video realizzati nel corso degli anni Novanta – che non sono mai la documentazione di un'azione ma la visualizzazione di una processualità altra –, di essere un osservatore critico e propositivo dei grandi cambiamenti apportati dai mezzi di comunicazione nella percezione della realtà, nella concezione della soggettività, nella costruzione della relazione tra percezione dello spazio quotidiano e pubblico, fino alle nuove implicazioni del vocabolo “spettacolo” e “in tempo reale”. Il video *Telemistica*, realizzato per la Biennale di Venezia del 1999, contiene tutte queste tensioni appena descritte essendo costituito dal montaggio delle registrazioni televisive delle proprie telefonate fatte a differenti trasmissioni di maghi e indovini di alcune emittenti locali, i quali venivano consultati per avere anticipazioni proprio sull'esito della sua partecipazione alla mostra lagunare. Quello che Jankowski crea con i suoi video/happening è una sottile dimensione umoristica e di spaesamento nelle strategie di “aggregazione” e in quelle “comunicative” usate dai “nuovi mass media”. La sua, però, non è soltanto una parodia, bensì un'erosione dall'interno che porta alle estreme conseguenze i meccanismi su cui si fondano. Per questo le opere di Jankowski possono essere viste anche in quanto “confessioni” da parte dei contesti con cui si confronta e che affronta; e quindi possiamo considerare le sue operazioni in quanto site specific in relazione alla dimensione operativa e contestuale, e non solo rispetto alle condizioni fisiche e installative del prodotto successivo. Per lui esplorare queste

“organizzazioni” vuol dire dare solidità all’immateriale visto che solitamente sono ambiti astratti e al limite con la mitologia, come quello del cinema (*I Played This Tomorrow*, 2003; *16mm Mystery*, 2005 e *Lycan Theorized*, 2006), della fascinazione da televendita (*Telemistica*, 1999, *Talk Athens*, 2003, *Perfect Gallery*, 2010), della religione (*The Holy Artwork*, 2001 e *Casting Jesus*, 2011), del mercato economico e dell’arte (*Point of Sale*, 2002, *Kunstmarkt-TV*, 2008 e *The Finest Art on Water*, Frieze Projects, 2011). Il movente di queste azioni è sicuramente il voler creare una critica e una reazione alla posizione passiva in cui si è trovato lo spettatore televisivo dagli anni Sessanta in poi – come era stato fatto notare da Pier Paolo Pasolini²⁶ – a causa di trasmissioni che lo avevano illuso di poter partecipare ai dibattiti politici e alle informazioni in generale, mentre in realtà si trattava di monologhi solo apparentemente “open”, e che richiedevano un consenso incondizionato e antidemocratico.

Tableau Vivant TV (2010) è un video di Christian Jankowski che conduce alle estreme conseguenze l’affermazione “il medium è il messaggio” di Marshall McLuhan, stratificando in un’unica narrazione le dinamiche interne ed esterne dell’esposizione temporanea, il processo creativo dell’artista, la realizzazione dell’opera, la sua mediazione con gli addetti ai lavori e il “grande pubblico”, fino alla sua presentazione negli spazi espositivi della 17a Biennale di Sydney del 2010, il giorno l’opening. Questa “unione di più processualità” è visibile per mezzo del collage di vari format televisivi in cui noti conduttori di programmi culturali (con la loro estetica, il tipo di montaggio, e i loghi dell’emittente) commentano freneticamente ciò che sta accadendo o che sta pensando l’artista, mentre quest’ultimo si trova sempre immobile secondo la tecnica dei “tableau vivant” diffusasi nel diciannovesimo secolo. Così ad esempio possiamo osservare Jankowski inerme all’interno di una vasca mentre si fa il bagno con un libro in mano, momento in cui, secondo il racconto della giornalista che si trova con lui, l’artista ha avuto l’idea dell’opera stessa, creando così una riflessione tra messa in scena e realtà. Quest’opera pone gli spettatori di fronte all’istante creativo

26. Cfr. Pier Paolo Pasolini in *Corriere della Sera*, 9 dicembre 1973 e in *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 2008.



Tableau Vivant TV, 2010. Video, colore, sonoro, 64’ 2”. Ed. 5.



Tableau Vivant TV, 2010. Frame da video, colore, sonoro, 64’ 2”. Ed. 5.

27. Cfr. Max Horkheimer, W. Theodor Adorno, *Dialettica dell’Illuminismo*. Torino, Einaudi, 1966.



Ciao!! Bravo!!, 2011. Neon bianco. 200 x 200 x 5 cm. Collezione privata, Parma.

28. “This is my reference”, una mostra a cura di Lorenzo Bruni, realizzata in occasione dell’edizione del 2011 di Arte Fiera, a Bologna.

mediato, spiegato, rappresentato e digerito constataando da una parte che la pubblicità negli ultimi venti anni è passata da essere un messaggio frontale a far parte integrante di una piattaforma immateriale che il pubblico alimenta in prima persona tramite anche i social network, e dall’altra che tutte queste notizie in presa reale vanno a costituire una grande archeologia dei fatti attuali, ampliando l’idea del presente espanso. Per questo è riduttivo definire *Tableau Vivant TV*, come molte altre sue opere, semplicemente con l’etichetta di video d’arte, poiché è il frutto di “un’azione performativa diffusa” che coinvolge più personalità che si trasformano in coautori di una carica concettuale, rivolta sia ai linguaggi dei new media televisivi facendoli implodere dall’interno, sia a una parte di “institutional critique” rivolta “all’industria culturale”.²⁷

Speculare a questa opera è la serie di neon dal titolo *Visitors* (2010) con cui Jankowski indaga l’altra faccia della comunicazione, ovvero l’autonomia del pubblico: la manifestazione del suo giudizio e la sua autorappresentazione. Le opere di questo ciclo consistono nella traduzione in tubo di neon bianco di alcuni commenti lasciati dal pubblico nei guest book all’interno di gallerie e musei d’arte. Il segno che diviene scultura di luce dal titolo *Ciao!! Bravo!!* (2011) è un frammento di un commento raccolto nella Galleria Enrico Astuni, a Bologna, e ingrandito, monumentalizzandolo, per una mostra prodotta dalla galleria stessa.²⁸ In questo caso era rappresentato il gioco estenuante di opposizioni tra la testimonianza personale del singolo visitatore e la sua immissione egocentrica nello spazio pubblico, tra il testo intimo scritto a mano nel libro e la sua traduzione nel disegno spazializzato a neon come un’insegna di un grande magazzino, tra l’ego del singolo soggetto e il suo annullamento a favore di un ego della comunicazione dell’arte in generale. Questa serie di lavori work in progress pone l’attenzione sul fatto che nella comunicazione “in rete” da una parte i segni sono sempre più percepiti come se fossero immagini, e dall’altra che esistono in autonomia rispetto al mittente e al destinatario per cui erano nati. In questo caso l’ironia di Jankowski si fa quasi sarcasmo nel notare che per

rendere un messaggio virale il singolo soggetto è costretto a oggettivizzarsi quanto più è possibile, ovvero a smaterializzarsi in esso.

Organize bigger show (2015) è un altro intervento installativo che adotta dei testi tratti dal suo “personale” e privato elenco di cose da fare, tradotti in neon bianco, e che fa parte del work in progress dal titolo *Was ich noch zu erledigen habe* (Cosa deve essere ancora fatto), iniziato nel 2008. Questa serie è costituita dalla “visualizzazione” delle note scritte a mano dall’artista stesso in cui riporta le liste giornaliera delle “cose da fare”. Si tratta di promemoria che vanno dal “*Thank the curators for the exhibition*” (ringraziare i curatori per la mostra)²⁹ ad altre questioni da discutere con le persone legate al suo lavoro come galleristi, studenti, commercialisti ecc., ma non solo. Questi memorandum che l’artista continua ad accumulare giorno dopo giorno, anno dopo anno, costituiscono un serbatoio personale che, una volta collocato nello spazio pubblico, provoca, per la dimensione generica e per essere un frammento di vita pratica, una forte dose di equivoco interpretativo. Nel caso di *Organize bigger show* il testo è una forma abbreviata del noto *Organize bigger museum show*, nato molti anni prima, per ricordarsi di discutere di ciò con la sua galleria newyorkese MacCarone. A molti anni di distanza la frase è ancora potenzialmente corretta, anche se con implicazioni e valenze differenti. Ad esempio, potrebbe riferirsi adesso al suo incarico di curatore della prestigiosa Manifesta che si svolgerà a Zurigo nel 2016. Questi testi quindi non hanno niente a che fare con gli statement e l’utilizzo del linguaggio fatto negli anni Sessanta da artisti come Joseph Kosuth. Jankowski utilizza infatti il linguaggio per riflettere non tanto sull’opera in sé, ma sul rapporto che esiste oggi tra dimensione pubblica e privata per poi utilizzarlo, al pari di una scultura, per gettare nuova attenzione ai luoghi di passaggio in cui sono collocate le opere, e che vanno dal tetto di una galleria, o al suo magazzino, solitamente uno spazio funzionale off limit, come nel caso del recente lavoro in mostra alla Galleria Enrico Astuni, nel 2015. L’artista raggiunge con questo ultimo lavoro uno



Organize bigger show, 2015. Neon bianco. 27 x 300 x 5 cm. Collezione privata, Como.



Organize bigger show, 2015. Neon bianco. 27 x 300 x 5 cm. Collezione privata, Como.
I want my money!, 2015. Neon bianco. 36 x 282 x 5 cm. Collezione privata, Padova.

29. Questo testo, realizzato in tubo di neon, si è trasformato nell’intervento site specific sulla facciata della Galleria Enrico Astuni per la mostra “A chi ti stai rivolgendo/Who is your audience”, tenutasi a Bologna, dal 10 settembre 2010 al 6 febbraio 2011, a cura di Lorenzo Bruni.

30. Questa è la constatazione di base da cui parte Paul Virilio nell’analizzare le immagini mediatiche della prima guerra del Golfo, fino a quelle cinematografiche dopo i fatti dell’11 settembre.

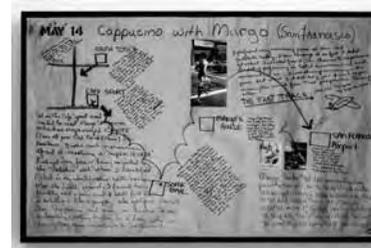
31. Nella dimensione intesa da Peter Handke in *Canto alla durata*. Torino, Einaudi, 1997.

scarto successivo, che nelle opere precedenti della serie era contemplato ma non evidenziato, e che riguarda l’attivazione di un agire site specific rispetto al tempo della fruizione. Infatti *Organize bigger show* è solo il primo (posto in alto sulla parete del magazzino, lasciando il vuoto al di sotto) di quattro neon/testi (*I want my money!*, *Get blood*, e *Organize bigger museum show*), tratti sempre dai suoi appunti riferiti a “Cosa deve essere ancora fatto”, che sono stati collocati, sotto il primo, in momenti successivi all’inaugurazione della mostra, spostando l’attenzione dell’osservatore sul futuro dell’opera, ma anche sulla temporalità della mostra in generale, e non solo rispetto al contenitore architettonico.

Christian Jankowski (Göttingen, 1968; vive e lavora a Berlino), fin dall’inizio degli anni Novanta, momento in cui “le immagini sono percepite come più vere dell’oggetto reale”,³⁰ si trova a non adottare le tecniche tradizionali dell’arte poiché si confronta con i nuovi media della comunicazione globalizzata. Questo in realtà è il mezzo e non il fine con cui l’artista vuole privilegiare un’azione/esperienza in tempo reale, che poi viene resa “durevole” il più delle volte con il medium del video. Infatti, se a metà degli anni Novanta il suo lavoro poteva essere associato a quello di artisti come Gillian Wearing o Pierre Huyghe, attenti all’immagine in dialogo tra finzione e realtà, dalla metà degli anni Duemila si avvicina di più alle azioni di Tino Sehgal e di Roman Ondák, per la loro esigenza di spostare l’attenzione sull’istante della fruizione dell’esperienza per riflettere sul concetto di identità, memoria e cultura collettiva. Jankowski però, a differenza loro, vuole spostare questo istante in una condizione di “durata”³¹ evidenziandone tutte le contraddittorietà del caso. È per questo che, già da subito, inizia a rivisitare, rappresentandone possibilità e limiti, la tecnica della pittura, della scultura, del ready made, dell’intervento architettonico, della messa in scena, per aprire un dibattito più ampio sul ruolo dell’opera d’arte e soprattutto su quello del pubblico. Così con *Mein erstes Buch*, al Portikus di Francoforte nel 1998, esplora limiti e strategie dell’installazione e del talk in diretta attraverso la creazione di un’opera

letteraria, mentre con *Living Sculptures* (2008-09) riflette sul ruolo del monumento per mezzo di sculture/ copie in bronzo di attori di strada che impersonano personaggi popolari come Cesare, Che Guevara, la “donna cassetto” di Salvador Dali, collocandole all’ingresso di Central Park a New York. Oppure, con l’opera *The Finest Art on Water*, realizzata per l’edizione 2011 di Frieze Art Fair a Londra, indaga la natura del ready made rispetto alle strategie economiche finanziarie e del collezionismo contemporaneo, mentre con il ciclo di grandi quadri dal titolo *China Painters* (2007-08) – fatti realizzare da alcuni pittori cinesi di una comunità di dieci mila copisti nella città di Dafen – riflette sul tema dell’originale e della copia, oltre che sul livellamento di codici culturali per permetterne la maggiore diffusione. Questo suo voler far emergere il contesto in cui interviene fa comprendere che il suo insinuarsi all’interno dei nuovi mezzi di comunicazione è uno strumento con cui attivare una riflessione attorno alla eliminazione della distanza tra lo spazio dell’arte e quello della vita. Il suo quindi, più che essere un confronto con la comunicazione, lo è con il linguaggio, non secondo le modalità affrontate dagli artisti concettuali degli anni Sessanta legate ai massimi sistemi e alla dimensione analitica, ma osservato nel suo piegarsi all’uso quotidiano rispetto agli stereotipi sociali. In alcune opere questa riflessione si trasforma nell’esigenza non solo di un’analisi dei codici comuni del linguaggio, ma di una sua riformulazione ontologica e di senso. Questo nuovo movente è approcciato per mezzo della riflessione attorno alle dinamiche di appartenenza a nuove “comunità” temporanee, prodotte oggi proprio dal soggetto all’interno della “modernità liquida”. Da questo punto di partenza sono nate opere storiche come *Let’s get physical/digital* (1997) o *Lycan Theorized* (2006), ma soprattutto, tra quelle più recenti, vi è l’installazione *Review*, con le lettere in bottiglia, realizzata alla Petzel Gallery a New York nel 2012, il video *Silicon Valley Talks*, prodotto per lo SFMOMA nella sua sede della Silicon Valley nel 2013-14, in cui ha coinvolto i lavoratori dei nuovi programmi di Google e altre piattaforme del linguaggio per Internet,

Suzanne Lacy



Prostitution Notes (dettaglio), 1974-2015. 10 foto a colori, stampa Lambda Matte, cornici in legno verniciato. 48 x 76 cm ciascuna. Video 16:9, colore, 19' 18". Ed. 3 + 2 PA. Collezione privata, Ravenna.



fino al progetto fotografico del 2015 per lo spazio non profit Base / Progetti per l’arte a Firenze dal titolo *Friends of Friends*.

Suzanne Lacy è un’artista e una teorica attiva in America dagli anni Settanta che ha sviluppato la pratica della performance in territori inaspettati, sull’idea di collaborazione, di attivismo politico e sulle potenzialità del “re-enactment” (ricostruzione di un evento), prima e durante l’era digitale, e dell’archivio diffuso. *Prostitution Notes* è realizzata per la prima volta nel 1974 come uno dei primi esempi di performance e ricerca, e successivamente esposta nella sua mostra “Social Works”, a cura dell’artista performer Nancy Buchanan, al Los Angeles Institute of Contemporary Art; consiste in una serie di indagini, ripetute nel corso di diversi mesi, nei luoghi di aggregazione dello spazio urbano di Los Angeles, San Francisco e in Messico, con lo scopo di entrare in confidenza con le persone collegate al mondo della prostituzione. Il risultato visivo è una serie di “diagrammi” dove il testo scritto a mano, i collage di immagini e i disegni di mappe dei luoghi frequentati per la sua ricerca al limite tra l’antropologo e l’assistente sociale, dialogano in maniera inedita dando vita a una narrazione dove il visivo e lo scritturale interagiscono alla pari. L’atteggiamento che porta l’artista a formalizzare l’opera in questo modo rivela tre importanti “strategie” che poi risulteranno centrali in tutto il suo percorso e indicative della sua forte carica innovativa sul piano internazionale. La prima riguarda l’idea di una performance diffusa in cui non è lei in prima persona che si esibisce, né inscena il problema della prostituzione – come invece hanno fatto in Europa altre sue colleghe come Valie Export e Marina Abramović. Bensì crea un dialogo empatico e democratico con le persone e i luoghi di quella che era definita “The Life”, che si trovava appena sotto la superficie ufficiale della città. La seconda ha a che fare con la modalità non distaccata con cui Lacy sceglie di entrare in contatto con queste donne, partendo da informazioni fornite da amici per poi allargare il suo raggio di azione, dopo aver conquistato la loro fiducia. Questo tipo di approccio “rizomatico”, visto oggi dal punto di vista

dell'era dei social network, rivela tutta la sua radicalità e novità proprio perché le informazioni conquistate sono il frutto di un'esperienza lenta di conoscenza di quel contesto, che ha comportato necessariamente, a sua volta, il suo farsi conoscere da loro. La terza strategia riguarda la relazione generativa tra la scrittura a mano e le immagini che, insieme, compongono i disegni con i quali l'artista crea un nuovo approccio "narrativo" basato su un equilibrio inedito tra l'oggetto narrato e il narratore, tra il corpo della scrittura e quello dell'informazione, tra la riformulazione del significante e del significato. Il suo praticare il limite tra la documentazione oggettiva e la confessione intima l'ha portata a travalicare l'utilizzo della parola in arte per come era stata affrontata fino a quel momento, dalla poesia concreta a Fluxus, e a porsi totalmente all'opposto rispetto l'approccio analitico adottato dalla metà degli anni Sessanta da alcuni artisti concettuali. In definitiva quindi l'opera *Prostitution Notes* rappresenta una novità assoluta non solo per il tipo di processualità, ma perché quest'ultima tiene conto di uno scambio alla pari tra le "intervistate" e "l'intervistatrice", tra la performer e l'audience, permettendole non solo di indagare, ma di interagire con l'oggetto della sua ricerca – in questo caso la prostituzione, in quanto sfumatura della società e non come un suo fenomeno a parte. Questo sottile punto di vista ritornerà in tutti i suoi lavori successivi, fino a realizzare progetti complessi per il tempo impiegato e i "protagonisti" coinvolti. Ne sono esempi il progetto *Under Costruction* (1997-98), realizzato con Barbara Clauses, in cui si relaziona con la comunità di giovani donne a Vancouver, o il progetto *The Oakland Projects* (1991-2001) dove instaura un nuovo dialogo tra giovani studenti, dirigenti scolastici, operatori ospedalieri e politici, e polizia locale. *Prostitution Notes* trova una sua nuova identità nel 2010 quando è realizzata come performative reading all'interno del progetto "Map Marathon", curato da Hans Ulrich Obrist per la Serpentine Gallery a Londra. In quel caso l'artista ripercorre (per mezzo di video, registrazioni e immagini sia storiche sia ricreate) le fasi dell'opera "ridisegnando" metaforicamente quelle



Prostitution Notes (dettaglio), 1974-2015.
Video 16:9, colore, sonoro, 19' 18".



Prostitution Notes (dettaglio), 1974-2015.
Frame da video, 16:9, colore, sonoro,
19' 18".

32. Cfr. l'intervista con Paul David Young, "The Suzanne Lacy network", in *Art in America*, June 01, 2012. Per la sua mostra al Museo Pecci di Milano nel 2014-15 è stato ricreato un ulteriore re-enactment di una parte del progetto, più ampio, di *Three Weeks in May* del 1977.

connessioni e conoscenze che aveva affrontato nel 1974, e sollevando così due importanti questioni nel ripensarlo e narrarlo in diretta con nuovi ascoltatori. La prima, legata all'interrogarsi su come agisce il processo della memoria personale e come il singolo rielabora, negli anni, le proprie azioni del passato. La seconda è legata al cercare di capire come la società di oggi reagisce a questioni ancora simili, ma diverse. Questo è lo stesso motivo che la conduce a ricreare oggi dei "re-enactment" di sue azioni storiche e che consideriamo come nuove opere proprio per il rinnovato dialogo che instaura con la società. Il nuovo punto di vista a cui Lacy vuole dare vita è ben rappresentato nel re-enactment di un lavoro del 1977, *Three Weeks in May* (ricreato nel 2013 per il Getty's Pacific Standard Time Performance Festival con il titolo *Three Weeks in January*): "La mia domanda era sempre: quale è il contesto sociale/politico che esiste attorno alla questione dello stupro e come posso darvi un contributo? Ma ora ho avuto un nuovo problema: che cosa c'è di interessante per me, concettualmente, nel ripensare a questo lavoro?"³² Un passaggio successivo di *Prostitution Notes* avviene nel 2015 quando la serie dei disegni originali è "de-feticizzata" e immessa nel presente per mezzo della loro traduzione in una serie di dieci immagini fotografiche. Questa frizione o trasformazione dalla low technology alla riproduzione digitale è solo uno dei campanelli di allarme che lo spettatore ha a disposizione per comprendere che, dal punto di vista visuale, il fulcro di questo, come di altri lavori di Lacy, si gioca sul campo dei meccanismi mediatici (fotografando l'evoluzione pseudodemocratica, dal sistema giornalistico degli anni Settanta a quello dei blog e dei social network di oggi), puntando a far emergere e a concretizzare le loro regole e obiettivi. In questo modo l'artista intende alterare e riformulare i canali mediatici che normalmente trasferiscono questi fatti al pubblico per cambiare così stereotipi di pensiero che permettono la reiterazione di giudizi sbagliati, come ad esempio il presentare lo stupro, negli anni Settanta, come colpa del comportamento della donna e non dello stupratore. Oggi, con le nuove tecnologie che

permettono di essere in contatto con tutti e tutto e che hanno provocato l'illusione della democratizzazione dell'informazione, si apre per Lacy la nuova esigenza di stimolare uno sguardo critico su come mediare e accedere a queste informazioni per non rischiare di implodere nella apatia della ipercomunicabilità. *Chickens Coming Home to Roost* (1976) è una serie di quattro fotografie, ristampate nel 2015, che indagano il tema dell'identità della donna a partire dalla sua rappresentazione, intrecciandola a una strana e surreale comparazione fisica tra il corpo umano, quello animale e il suo uso come cibo. Al centro dell'inquadratura vi è sempre l'artista nuda che si mette in mostra, mentre sul tavolo (che la separa idealmente dall'osservatore) si trova del pollo arrosto in una vaschetta. In basso, ma sempre nell'immagine, sono stampate delle parole che descrivono e oggettivizzano la gestualità messa in scena come ad esempio "ala" e "braccio". Questi due elementi, l'azione fatta solo per la macchina fotografica e in un luogo privato come l'intimità della propria cucina, insieme alla relazione non subordinata tra testo e immagine – visto che si trovano sullo stesso piano formale e semantico – trascendono l'apparente funzione delle fotografie di essere la documentazione di una performance. In questo l'artista può espandere le implicazioni e il concetto di performance, non solo come nuova disciplina artistica, ma anche a rendere il corpo linguaggio e viceversa. Una forte carica di ironia attraversa l'opera ed è già presente nel titolo, e crea dei cortocircuiti in due campi di interesse dell'artista e della comunità intellettuale di quel periodo in California, senza però renderli retorici e neanche etichettarli. Il primo campo è quello del mondo dei media e delle pubblicità che stereotipavano l'immagine della donna creando aspettative culturali e formali ben determinate. L'altro è quello del rapporto con lo studio del mondo animale e dell'industria della catena alimentare. La nudità del suo corpo e l'azione di mangiare la carne enfatizza chiaramente la natura animale del corpo umano e provoca l'ovvia interpretazione di appello al vegetarianismo. Le questioni etiche che solleva sono spostate in un ambito più ampio – non solo in quello



Chickens Coming Home to Roost, 1976-2015. 4 foto b/n, stampa Lambda Matte su Dibond con applicazione lettering. 81 x 122 cm ciascuna. Ed. 5 + 2 PA.



Tattooed Skeleton, 2010. 2 foto a colori, stampa Lambda Matte su Dibond. 27 x 40 cm ciascuna. Ed. 5 + 2 PA. Collezione privata, Verona.



Tattooed Skeleton, 2010. 2 foto a colori, stampa Lambda Matte su Dibond. 81 x 122 cm ciascuna. Ed. 5 + 2 PA.



Tattooed Skeleton, 2010. Frame da video, colore, sonoro, 7' 37".

dell'etichetta dell'attivismo politico per mezzo dell'ironia – anche grazie all'espedito di “presentare” il tutto per mezzo della convivialità della cena. La cena a due a cui il pubblico è invitato è solo evocata, ma è sufficiente per costringere a riflettere sulla responsabilità che ha il singolo individuo in relazione a quella delle “macrocorporazioni, dal governo, alle industrie ecc. Proprio il tema della convivialità, del condividere, del realizzare un'azione insieme, di collaborare non solo fisicamente, ma anche nella comunicazione e ideazione, è centrale in alcuni lavori fondamentali di Suzanne Lacy, come ad esempio *International Dinner Party* (1979) in cui, al San Francisco Museum of Modern Art, invita oltre duecento organizzazioni fondate da donne nel mondo a realizzare nelle loro sedi una vera cena e a inviare, via telegramma, le informazioni, i temi trattati, per costruire poi una mappa finale/istruzione dell'evento, e quindi una geografia mondiale basata su valori differenti rispetto a quelli delle bandiere nazionali. Questa è una pratica e una formalizzazione fondamentale soprattutto per lo sviluppo delle ricerche artistiche successive, tra cui l'arte relazionale, nel corso degli anni Novanta, animata da artisti come Rirkrit Tiravanija, che ha maturato il ruolo del cibo come mezzo di socializzazione diretta, ma anche come Félix González-Torres che ha ripreso i meccanismi di attivazione politica/sociale non in maniera polemica e frontale, per aprire una riflessione più ampia. *Tattooed Skeleton* (2010), progetto realizzato nell'arco di un anno per il Museo Reina Sofia di Madrid, consiste in una serie di performance e interventi civili, interviste videoregistrate con le donne che vivono in una comunità di recupero per le violenze subite, proiezione di un film nel corso di una cerimonia annuale del governo spagnolo, una conversazione tra attivisti, giornalisti e funzionari governativi, per esplorare nuove modalità narrative con cui veicolare la storia e la lotta alla violenza contro le donne, un evento live-streaming con giovani studenti, fino alla protesta in piazza del 25 novembre – Giornata internazionale per l'eliminazione della violenza contro le donne –, dove sono letti i nomi delle donne uccise nel corso dell'ultimo anno. In questo caso l'attivismo di

Lacy, oltre al voler sempre creare un dialogo diretto tra lo spazio della vita e quello dell'arte, ha trasformato il museo in un laboratorio di idee e un punto di incontro. Il suo strumento artistico in questo caso, come in altre opere dell'ultimo decennio, è principalmente la conversazione, che è usata come strategia performativa e di inclusione. Così l'artista nel suo statement spiega il lungo lavoro: "Il progetto è iniziato con una maschera bianca che i manifestanti in Spagna utilizzano per rappresentare come le vittime di violenza domestica sono costrette a nascondersi per paura di ritorsioni. Il progetto ha accolto le complessità di questo simbolo, che ha scatenato sensazioni di ingabbiamento e impotenza di donne abusate. Quattrocento storie intime di donne in tutto il paese sono state scritte a mano sulle maschere bianche usate durante il progetto..."³³ Le opere fotografiche e video scaturite e collegate a questo progetto naturalmente non si limitano a tradurlo in un feticcio o in una testimonianza, ma anzi esplorano aspetti inediti rispetto alle attuali tecniche di diffusione delle immagini fotografiche, proponendo riflessioni che non erano affrontate con il progetto "live". Così le fotografie delle maschere bianche (prima della performance e del film) che occupano le poltrone vuote del teatro del Museo Reina Sofía evocano le identità violate come comunità, proprio tramite la loro assenza. Altre opere fotografiche hanno trovato nella forma del dittico lo strumento ideale per evidenziare due implicazioni della stessa azione/concetto. Ad esempio, in un dittico, convivono il pubblico che indossa le maschere mentre è seduto nel teatro appena citato, mentre nell'altra immagine è presente un corteo di donne con le maschere che manifesta in piazza. Così queste immagini esprimono con efficacia il nucleo centrale del laboratorio/mostra, ovvero che senza l'ascolto non c'è azione, e viceversa. Invece *Tattooed Skeleton*, il video realizzato con la regista cilena Cecilia Barriga, permette di far emergere una critica diretta ai media, al format televisivo, all'industria mediatica fondata sul dolore altrui e sull'empatia finta del presentatore. Questa critica è evidenziata proprio dalla visione delle testimonianze delle donne che hanno subito vio-

33. Cfr. <http://www.suzannelacy.com/tattooed-skeletonnew-page/>.

34. L'utilizzo della conversazione diffusa per attivare un lavoro di coscienza collettiva e personale – oltre che in *Prostitution Notes* (1974) – è alla base anche di lavori come *The Crystal Quilt* (1985-87) in cui confluisce la sua riflessione attorno all'esperienza dell'invecchiamento della donna, e *Skin of Memory* (1999) presentato recentemente alla Tate Modern di Londra, realizzato in collaborazione con altri artisti in Colombia, paese lacerato dalla criminalità, o il progetto di discussioni, fruibile anche in radio, realizzato nel 2007 per il ventesimo anniversario di *Artscene*, una rivista del Los Angeles County Museum of Art.

35. Nei lavori e nelle opere recenti Lacy focalizza e inquadra il suo processo di apprendimento. Inoltre, diviene più esplicita nella sua indagine sul rapporto tra performance e pedagogia pubblica. Per approfondimenti rimandiamo a *Cleaning Conditions (An Homage to Allan Kaprow)* (2013), opera realizzata alla Manchester Art Gallery all'interno della mostra "Do It" (a cura di Hans Ulrich Obrist), e al progetto *Between the Door and the Street* (2013), realizzato a New York, cui seguirà un nuovo intervento nella primavera del 2016 nel Nord dell'Inghilterra, oltre a leggere i testi teorici recenti scritti dall'artista e quello di Chris Robbins, "Reclaiming the Public in Public Pedagogy" in cui viene citata e discussa l'opera della Lacy, e "Oakland Projects", pubblicato in *The Routledge Companion to Art and Politics*, a cura di Randy Martin.

lenza in assenza del confidente, del mediatore, del giornalista. La domanda che emerge è: a chi si confessano? Questo vuoto, evidente seguendo le video testimonianze, può essere riempito solo da una nuova coscienza dell'osservatore, la quale fa eco all'evidente forza e consapevolezza che acquista la vittima, creando così di conseguenza una potenziale nuova "storia/monumento pubblico".

Suzanne Lacy (Wasco, California, 1945; vive e lavora a Los Angeles) si forma nella classe di Judi Chicago a Los Angeles e collabora poi con Allan Kaprow sviluppando molto rapidamente – dopo le prime performance in prima persona in cui usa parti di animali, e un azionismo diretto e violento rispetto alla presenza del pubblico – una sua personale visione della performance/happening, della pratica sociale e della filosofia femminista. Questo approccio gli permette di affrontare un dibattito diretto con la società riguardo a questioni politiche, pedagogiche, legali, e rispetto all'attivismo e alle paure collettive per "l'altro diverso da sé" in generale. Un aspetto centrale e costante di tutto il percorso di Lacy è il fatto di voler dare voce alle persone che non c'è l'hanno, ma allo stesso tempo punta a far coincidere questa esperienza, evitando l'effetto cannibalizzante delle notizie, con la volontà di creare sempre una nuova consapevolezza nella persona che acquista questa voce.³⁴ Nel corso degli anni Settanta, quando utilizzava maggiormente il suo corpo come strumento per azioni collettive, sperimenta anche la forma di autocoscienza rispetto al mondo e ai suoi aspetti, con i quali si mette in dialogo. Questo è evidente, oltre che in *Prostitution Notes*, anche in tutte quelle opere collegate allo stereotipo diffuso che l'invecchiamento della donna è cosa negativa, e che vanno da *Inevitable Associations* (1976) a *The Bag Lady* (1977) in cui si auto-invecchia, a opere in cui coinvolge le testimonianze e la vitalità di donne anziane come *Whisper, the Waves, the Wind* (1983-84). Così è evidente che tutto il lavoro di Suzanne Lacy è caratterizzato dal voler stratificare il suo ruolo di artista con quello di educatrice e di attivista per amplificare il suo movente di voler lavorare sul concetto ampio di apprendimento.³⁵ La maggior-

parte delle sue opere non rappresentano il processo di apprendimento in sé, bensì lo stimolano e lo rendono un processo aperto e sempre riattivabile.

Cuoghi Corsello (Monica Cuoghi e Claudio Corsello) dalla metà degli anni Ottanta si dedicano a decifrare, per trascenderle, le tensioni di tipo sociale e quelle legate all'atto artistico in sé adottando oggetti trovati e ri-attivati,³⁶ ma anche usando parole o tag, installazioni sonore e concerti, video onirici o con animazioni fatte al computer, oltre alle immagini rubate dall'esperienza della vita e degli spazi urbani, fino alle nuove opere "pittoriche" realizzate dal 2002 con la tecnologia della computer grafica, oggi considerata vintage. *Degrado 4U (degrado per te)* (2009) è un'installazione in cui la scritta "degrado" si fa presenza surreale per mezzo di palloncini d'argento gonfiati a elio e che si dispongono ad arco per mezzo di fili bianchi che li ancorano a due casse autoamplificate collocate sui loro stativi. Il contrasto tra le lettere lucicanti e riflettenti e le casse non agisce solo su un piano estetico, bensì anche su un piano funzionale visto che da lontano evocano un evento "live", mentre da vicino diffondono nell'ambiente l'audio dal titolo *Concerto di uccelli* del 2006. Quest'ultimo è la composizione di registrazioni di stridii di uccelli mixati a strumenti e voce campionati dagli stessi artisti. Il risultato è un'installazione al limite con la riflessione scultorea e oggettuale che permette allo spettatore di scoprire l'ambiente e di misurare lo spazio sia dal punto di vista fisico che da quello di altri stimoli incorporei. L'installazione nella sua complessità di segni toglie alla scritta la sua funzione di significante per divenire sintesi di un'atmosfera, di un pensiero, di un dé-jàvu... ma quale? Come spiegano gli artisti: "L'esigenza di scrivere "Degrado" in questa forma – stravagante ed effimera ma nello stesso tempo sobria e severa nella sua paradossale compostezza di entrata trionfale ad arco – è venuta per l'invasivo e ridicolo sfruttamento di questa parola da parte dei politici e dei giornalisti, rendendola soffice, nostalgicamente drammatica e romantica". Il degrado va sempre a braccetto con la difesa del decoro ed è sempre legato quindi alla non vivibilità e sosta nello spazio urbano.

Cuoghi Corsello

36. Cuoghi Corsello iniziano a squattare grandi complessi industriali abbandonati dal 1994: *Il giardino dei bucintori*, *Cime tempestose*, e nel 2001 la *Fiat*. "Occupando le fabbriche la quotidianità diventò una continua installazione. Componevamo ogni cosa, dai sassi ai mobili, in una pratica quasi esorcistica rispetto alle fabbriche della fatica e dell'alienazione".



Degrado 4U (degrado per te), 2009. 7 palloncini a forma di lettera in foil, casse audio. Totale installazione 397 x 513 x 20 cm. Dimensioni variabili. Collezione privata, Verona.



37. Cfr. Franco Berardi (Bifo), *Dell'innocenza*. 1977: *L'anno della premonizione*. Verona, Ombre Corte, 1997.



Pea Brain stazione BO, 1990. Fotografia a colori. 10 x 15 cm. Courtesy gli artisti.

38. Cfr. Stefan Gronert, *La Scuola di Düsseldorf: Fotografia contemporanea tedesca*. Milano, Johan & Levi, 2010.

È questo un tema che sta molto a cuore a Cuoghi Corsello che dalla fine degli anni Ottanta sono intervenuti con violenza e reiterazione ossessiva con tag in città per manifestare lo svuotamento sociale e il dover superare il lutto per la fine delle tensioni rivoluzionarie positive e aggreganti del "77".³⁷ Per questo il tema della riappropriazione della città e della creazione di una nuova comunità reattiva e riunita, anche temporaneamente, sotto il vessillo dell'arte, dei graffiti, degli amanti di Pea Brain, di chi odia Pea Brain ecc., da sempre ha animato il loro ruolo di stimolatori di dialogo nello spazio sociale.

Pea Brain stazione BO (1990) è una fotografia a colori – usata come immagine per il progetto "Raccontare un luogo", nel 2015 – di una sequenza di "oche" stilizzate che sembrano corrersi incontro, realizzate a pennello (e non con la normale bomboletta spray) su un muro nei pressi della stazione di Bologna (talmente vicino che all'epoca divenne famosa tra i writer, proprio per questo). Osservare questa immagine oggi è la testimonianza più efficace per comprendere come si sia stratificata lentamente in loro l'azione come writer – che dovevano rimanere ignoti per problemi legati alle leggi contro gli atti vandalici – e quella come artisti visivi. Infatti l'immagine non è la documentazione di un "pezzo" (per usare il linguaggio dei writer), ma una foto studiata nei minimi dettagli e che possiamo accostare all'estetica di quella che in quegli anni sarà definita a livello internazionale "la scuola di Düsseldorf".³⁸ Le fotografie di Andreas Gursky, Candida Höfer, Thomas Ruff e Thomas Struth, divengono famose in tutto il mondo proprio perché trovano un nuovo modo di documentare i paesaggi/architetture della modernità, delle archeologie industriali, aprendo un importante dibattito sul tema del mezzo fotografico e spostando quello dell'archivio visivo verso prospettive diverse rispetto a quelle della Narrative Art alla Christian Boltanski. Cuoghi Corsello, pur essendo in sintonia con l'approccio di questi fotografi attivi in Germania, se ne discostano proprio perché considerano l'immagine degli spazi urbani al pari di un dispositivo evocativo non solo di un tempo storico culturale specifico, ma anche

come possibile “ri-attivatore” dei “non luoghi” (fabbriche abbandonate, piloni, muri urbani ecc.) poiché ritratti con i “pezzi” realizzati da loro a pennello o con lo spray, e che li collocano in una dimensione altra. Come dice Monica Cuoghi: “Scrivere sui muri era allora una riappropriazione visiva della città, dei nostri luoghi, di doverose fonti di sapere e aggregazione”. La reazione anche violenta dei cittadini sdegnati era quello che loro cercavano per risvegliarne lo spirito critico e l’attenzione. Allo stesso tempo un’altra comunità, alternativa a quella ufficiale, si riconosceva, in particolar modo, in Pea Brain poiché la vedeva come una “protesta contro la stupidità al potere e contro la televisione”, anche se, come afferma Monica: “Non siamo mai stati politici in senso didascalico e vedevo le oche sparse per città più come un abbracciata ad essa”.

L’installazione *Piatti con paesaggi* (1994-2015) nasce dalla riappropriazione di opere fotografiche del 1994 per utilizzarle come materiale primario per un nuovo lavoro. La serie *Paesaggi* (1993-94) ha come soggetto facciate di fabbriche dismesse e muri della città – come quello a ridosso della tangenziale (*Paesaggio n. 1*), o come la facciata dell’ingresso del centro sociale Link (*Paesaggio n. 9*) – in cui erano precedentemente intervenuti con grandi segni/disegni a spray o con la pittura. Quest’ultimi erano sempre di grandi dimensioni e in proporzione all’architettura con cui entravano in collisione, mentre le immagini fotografiche erano scattate rigorosamente in bianco e nero (poi stampate da loro con l’ingranditore fornendogli così un tono diffuso grigiastro e sognante) che aumentava l’impressione che architettura e disegno fossero nati insieme e in simbiosi.³⁹ Questo archivio di un’archeologia visionaria faceva emergere in maniera radicale il diverso punto di vista, non solo a livello temporale, rispetto alle indagini fotografiche che Luigi Ghirri aveva realizzato negli anni Sessanta in Emilia Romagna, e che traducevano la forte carica di fiducia, propria di quegli anni, nel modernismo e nella produttività industriale della provincia. Le immagini dei luoghi svuotati, ma non abbandonati da strane presenze disegnate, erano un invito a vedere



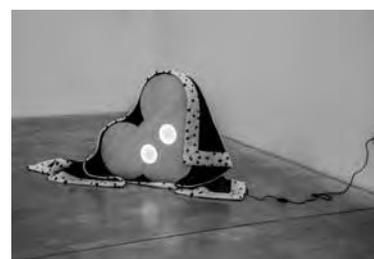
Piatti con paesaggi, 1994-2015. 18 piatti piani in ceramica con stampa b/n di fotografie-collage del 1994. Ø 25 x 2,5 cm ciascuno.



Paesaggio n. 9, 1993-94. Fotografia, b/n. 18 x 23 cm. Courtesy gli artisti.

39. Attitudine citata da Guido Molinari, in “Dal graffitismo al ‘paesaggio fotografico’”, *Art Leader*, n. 25, 1995, e da Elvira Vannini, in “Cuoghi & Corsello”, *Around Photography*, n. 8, 2006.

e ad agire in maniera differente quegli spazi quasi lunari. *Piatti con paesaggi* nasce dal voler reinserire i segni estrapolati dal reale, di nuovo nel reale e interferire così nell’esperienza estetica del quotidiano, per portarla su un altro livello. I piatti sono divenuti, eccezionalmente, un’installazione a parete, disposti su due file: nella fila inferiore la stessa immagine è ripetuta, ma con una tonalità più calda rispetto all’altra. Creano un’alterazione del doppio fotografico, ricordando allo spettatore che l’immagine fotografica esiste nel momento in cui è concepita, scattata, stampata e non solo quando è condivisa come accade con i social network e con i nuovi strumenti di archivi temporanei quali sono i recenti telefoni/macchine fotografiche.



Suf! Azzurrina, 2014. Light box, legno di betulla scolpito a mano, luce led bianca, mantella da re. Suono programmato per il 21 giugno di ogni anno. 74 x 73 x 12 cm. Dimensioni variabili.

Suf! Azzurrina (2014) è una scultura che espande la sua presenza fisica facendosi mediatrice di forze energetiche particolari, come quella del fantasma di Azzurrina che abita il castello di Montebello sull’Appennino romagnolo, dall’anno della sua scomparsa avvenuta nel 1375. *Suf! Azzurrina* è costituita da una struttura di legno il cui perimetro è il frutto dell’incontro di tre cerchi, ed è di una matericità particolarmente sensibile essendo stata fatta costruire a mano da un falegname/skater. Sulla superficie si trovano due occhi/cerchi azzurri che simulano l’apertura e la chiusura tramite un regolatore dell’intensità delle luci al led, il cui ritmo è riferito a un tipo di respirazione che si usa in meditazione. Inoltre è programmata per trasmettere il 21 giugno di ogni anno, per mezzo di un meccanismo elettronico al suo interno, il pianto del fantasma di Azzurrina che è stato registrato dall’università di Bologna. La scultura, collocata a terra, è avvolta da un mantello rosso che la protegge rendendola una presenza totemica, e ricordando che anticamente la scultura nasceva come oggetto rituale funzionale⁴⁰ e non estetico, in grado di attrarre attorno a sé il senso di una comunità. Precedentemente è stata esposta come “attore principale” di una commedia realizzata con ventun bambini in occasione del progetto *Baby Bloom* (2014).

La zampa di Pea Brain (2015) è un’installazione con il neon collocata sulla facciata dell’edificio della

40. Cfr. Jacques Lacan, “Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell’io”, in *Scritti*, citato in Christian Metz, *Cinema e psicanalisi: Il significante immaginario* (1977), Venezia, Marsilio, 1980.

Galleria Enrico Astuni, vicino alla stazione di Bologna, dove ancora oggi è visibile sul muro una teoria di loro oche, realizzate a pennello. In questo caso è presente solo una parte dell'oca (la zampa), come una presenza fantasmatica o come ad alludere a proporzioni più grandi che l'edificio non può contenere. Il neon, lungo trentadue metri, attraversa due lati dell'edificio crossando l'angolo: da un lato si percepisce solo una parte del segno, mentre dall'altro lato appare l'immagine intera della zampa. Il neon inizia sopra un altro lavoro posto sulla facciata della galleria, *Cartina tornasole* (2015), una rete verde per recinzioni su cui vi sono tag e throw-up fatte a spray dalla nuova generazione di writer di Bologna, nell'arco degli ultimi dieci anni. La rete si trovava sul muro dell'Istituto religioso delle Suore missionarie del lavoro di via Clotilde Tambroni a Bologna, messa più di una decina di anni fa per proteggere la parete dalle scritte dei writer. Il luogo di provenienza è simbolico per Cuoghi Corsello poiché è il muro che ha ospitato anche le loro tag quando vivevano in quella via, negli anni gloriosi di Pea Brain e Cane Cotto. Collocare la rete su questa nuova facciata è dare un diverso significato alle tag, riferendole alle scritte della cartellonistica dei negozi degli anni Settanta come ai graffiti delle grotte preistoriche. Quest'opera evoca il potere della narrazione e il desiderare di saperne di più, sia perché non essendo srotolata del tutto vi sono altri segni da scoprire al suo interno, sia perché essendo associata alla zampa di Pea Brain solleva le questioni rimaste in sospeso a livello sociale e culturale dagli anni Ottanta a oggi. Per gli artisti infatti *Cartina tornasole* è “un indicatore di civiltà”.

6 giugno (2011-15) – in questo caso la data si riferisce all'inaugurazione dell'evento che la ospita – è una formella in ceramica, con la data e una donnina nuda dipinta con colori piatti, che collocata nello spazio architettonico solleva la domanda su cosa sia accaduto proprio in quel giorno e soprattutto a quale anno si riferisca. Questo lavoro nasce da una nuova esigenza che Monica Cuoghi descrive così: “Dal 2001 faccio un disegno al giorno per il mio desktop. Nel 2009 volevo imparare meglio a disegnare i corpi nudi così che mi



La zampa di Pea Brain, 2015. Neon bianco. 2,70 x 32 m.



Cartina tornasole, 2015. Rete antivista verde dipinta con stratificazione decennale di tag (firme) colorate a spray. 200 x 600 cm.



6 giugno, 2011-15. Disegno digitale su ceramica. 24 x 23 cm.

41. Lavorano in quegli anni attivamente per individuare un'identità per la nuova generazione di artisti, collaborando con lo spazio neon, diretto da Gino Gianuzzi, ma anche con critici come Renato Barilli, Roberto Daolio e Guido Molinari, ospitando successivamente nelle loro case/laboratorio (fabbriche occupate) artisti come Eva Marisaldi, Campanini e altri, oltre a musicisti, graffitisti e curatori delle generazioni successive.

42. Cfr. Teresa Macrì, “Cuoghi Corsello”, *Next*, n. 29, 1993.

43. Cfr. Roberto Daolio, “Oltre i generi”, in *Figure del 900 2*. Carpi (MO), Lalit, 2001.

44. Renato Barilli, *Prima e dopo il 2000*. Milano, Feltrinelli, 2006, p. 141.

proposi di disegnare una donnina nuda ogni giorno, nello stesso periodo sono entrata a far parte del social network Facebook, così cominciai a pubblicare i disegni quotidianamente fino a quando furono bannati per contenuti ‘sconvenienti’. Tre anni di donnine, uno di fiori, uno di animali, il penultimo di disegni più astratti e quest'anno, 2015, i santi”. Anche la serie delle donnine, come tutte le altre opere di Cuoghi Corsello, può essere considerata come una sorta di “matrioska” di tecniche (in questo caso la computer grafica e la ceramica), ma anche di riferimenti spaziali e temporali differenti che vanno da quello virtuale del web a quello ontologico dell'architettura, fino a quello storico legato all'estetica anni Ottanta dei “nudi pudichi”.

Cuoghi Corsello (Monica Cuoghi e Claudio Corsello) sono stati anticipatori di molte energie successive tra cui la pratica non di un duo artistico, bensì di un nuovo organismo/identità, (non c'è la “e” di congiunzione tra i loro cognomi), nato ventinove anni fa. Hanno sperimentato e si sono “messi alla prova” in dialogo con il mondo del graffitismo, della nuova generazione di artisti⁴¹ nella Bologna anni Ottanta/Novanta e rispetto alla pratica delle loro leggendarie “fabbriche occupate” come abitazioni e laboratori. Il farsi portatori di stimoli differenti tra cultura alta e popolare, tra la dimensione sconveniente⁴² e quella naïf li ha portati a riflettere su come creare una nuova “comunicazione/linguaggio” stratificando⁴³ segni preesistenti e andando oltre l'idea di tecnica artistica a favore della fondazione di un'atmosfera onirica e concreta dove il materiale e lo spirituale divengono terreno comune. Come quando alla GAM di Bologna, nel 1991, per “Nuova Officina Bolognese”, presentano *Bello e Nel mare della benevolenza*, tre sculture/totem composte da televisori,⁴⁴ in uno dei quali scorrevano video alterati in caleidoscopi colorati ottenuti da film porno; oppure quando, per l'edizione di Tuscia Electa del 1999, allagano le fondamenta del palazzo medioevale di Radda in Chianti dove, passeggiando sulle passerelle, era possibile scoprire il video *Lo spirito delle ragazze*; ricordiamo anche *Il bosco che respira* (2001), realizzato alle Officine del gas, alla Bovisa di Milano, ottenuto

inserendo luci che si accendevano e spegnevano in un loop lentissimo tra un gruppo di alberi all'esterno degli edifici; e ancora l'installazione permanente *Cadaveri squisiti* (2009) presentata al MACRO di Roma con differenti segni/storie, tra cui anche *Bello* – una faccia stilizzata che li accompagnerà in tutto il loro percorso –, realizzati in neon con la luce tremolante, visibili salendo con l'ascensore. Quello che unisce tutte le loro opere è l'idea di rifondare un luogo con una ritualità da ritrovare e da perpetrare su una dimensione collettiva, è un'arte che vuole “aggiustare le cose” e non aggiungerle.

Antonis Pittas fa parte di quegli artisti attivi dalla seconda metà degli anni Duemila che hanno dovuto fare i conti con la constatazione che il mondo è smaterializzato in un presente espanso e digitale. Per questo motivo, lavorare sul site specific, per lui, non corrisponde solo al dialogo con il contesto fisico/mentale in cui si manifesta l'opera, ma anche a quello con il mondo globalizzato dell'informazione in cui si trova avvolto lo spettatore. Il suo personale contributo in questo dibattito è quello di recuperare tecniche tradizionali,⁴⁵ come la scultura o la scrittura, per interrogarsi su cosa oggi si possa intendere per estetica dei new media in relazione anche ai codici del modernismo e all'effetto déjà-vu delle immagini/notizie in rete se non sono approfondite quotidianamente dall'“utente”. Le sue opere sono sempre delle piattaforme con cui provoca nel fruitore una reazione necessaria rispetto al messaggio per un pubblico indistinto, condizione tipica delle notizie globalizzate e dei social network. Questa reazione naturalmente chiama in causa anche la presa di coscienza dei nuovi parametri su cui ricostruire a livello collettivo l'idea di archivio⁴⁶ come strumento del sapere e del concetto di identità personale/nazionale. *Marginal costs*, *Labour costs tepid* e *Aggregate demand, aggregate supply* sono tre sculture/diagrammi in ottone e acciaio del 2014 che, come suggeriscono i titoli, visualizzano informazioni specifiche con cui interpretare l'andamento dell'economia mondiale. Questi dati astratti, aleatori e in trasformazione sono tradotti in forme fisse adottando un processo artigianale del

Antonis Pittas



Labour costs tepid, 2014. Acciaio inossidabile, acciaio. 142 x 186 x 2,5 cm. Courtesy Annet Gelink Gallery, Amsterdam.

45. Secondo Nicolas Borriaud (cfr. *Estetica relazionale*, Milano, postmedia books, 2010) la libertà degli artisti di poter usare qualsiasi tecnica, dalla pittura all'installazione, dalla scultura al video, pur di creare una relazione diretta tra osservatore e il contesto, è il vero punto di rottura, a cavallo degli anni Duemila, rispetto alle generazioni degli artisti precedenti, per cui scegliere una tecnica, e solo una, equivale a una scelta ideologica espressiva fondamentale. Antonis Pittas oggi si interroga, in controtendenza, sulle specificità di singole tecniche, riconfigurandole non come intercambiabili.

46. Cfr. Charles Merewether C. (a cura di), *The Archive*. Londra, Whitechapel; Cambridge, MA, MIT Press, 2006.



Marginal costs, 2014. Ottone lucido. 148 x 170 x 6 cm. Courtesy Annet Gelink Gallery, Amsterdam.



Aggregate demand, aggregate supply, 2014. Acciaio inossidabile, acciaio. 142 x 185 x 3 cm. Courtesy Annet Gelink Gallery, Amsterdam.

47. Contrariamente invece al punto di vista di Boris Groys, “Art and Money”, *e-flux journal*, #24, 04/2011 e in *Art Power*, Milano, postmedia books, 2012.

48. Cfr. Yasmil Raymond, *Carl Andre: Sculpture as Place, 1958–2010*, catalogo della mostra, Dia Beacon, NY, 5 maggio 2014 – 9 marzo 2015.

49. La frase è stata espressa per la prima volta da Frank Stella nel 1966 e poi è diventata lo slogan non ufficiale della minimal art, con cui prendevano posizione rispetto alle psicologizzazioni attorno all'atto artistico per far concentrare l'attenzione sulla percezione pura.

50. Concetto centrale nella lettura del De Stijl, cfr. Luigi P. Finizio, *Dal neoplasticismo all'arte concreta. 1917–37*. Bari, Laterza, 1993.

“fatto a mano” rendendole così oggetti concreti nel mondo fisico. L'approccio, però, non è polemico o dissacratorio,⁴⁷ ma anzi le composizioni metalliche colpiscono proprio per il porsi come “innocue”, “belle” e “familiari”, evidenziando che i codici del rinnovamento della scultura, che vanno da Brancusi a Carl Andre – con cui il piedistallo è stato inglobato nella composizione dell'opera fino a diventare “piattaforma esperienziale”⁴⁸ –, sono affrontati come elementi vivi del patrimonio comune. Questo mettere a proprio agio il pubblico avvolgendo le sue opere in un'atmosfera non respingente può essere vista come l'evoluzione dolce e relazionale dell'intento espresso dalla famosa frase di Frank Stella “What you see is what you see” (Quello che vedi è quello che è).⁴⁹ *Montage* (2014) è l'installazione in cui le tre sculture di metallo, che in qualche modo visualizzano le curve dell'andamento dell'economia, da elementi autonomi si trasformano in uno spazio/stage “in cui il passato può essere riattivato e il presente affrontato” come afferma Antonis Pittas. Il presente in questo caso è il riferimento alla nuova centralità della finanza nella politica internazionale e alle conseguenti manifestazioni e rivolte di protesta civile. Il passato riaffiora non solo sotto forma di suggestioni inconse per mezzo dell'esposizione dei codici del “modernismo” tramite l'estetica delle tre sculture, ma in quanto progettualità di un'esperienza inedita più ampia. Infatti, la pedana con i tre gradienti di grigio e il muro dipinto in giallo, rosso e arancione, sono la riproposizione dell'architettura di un cinema concepito nel 1924 dall'artista e designer austriaco Herbert Bayer – figura importante all'interno del movimento Bauhaus – dove lo spazio, modificato dai tre colori in progressione che segnano e trasformano l'ambiente, serve ad amplificare l'impatto emotivo dell'esperienza delle “immagini in movimento”. Il progetto di Bayer è un esempio dell'applicazione funzionale della “quarta dimensione”, ovvero l'attenzione alla presenza del fattore “tempo” nella fruizione delle tre dimensioni della scultura/oggetto, così come era stata concepita dal gruppo olandese “De Stijl”.⁵⁰ Nell'opera di Pittas lo schermo cinematografico viene meno facendo con-

centrare “l’attenzione” su quello che accade tra la pedana, ciò che gli sta attorno e la potenzialità che ha lo spettatore di varcare la soglia e occupare lo stesso spazio delle sculture, per porre al centro dell’opera la temporalità della fruizione, sia quella fisica che mnemonica. L’idea di quest’opera nasce per la sua mostra personale alla Galleria Annet Gelink di Amsterdam nel 2014, ma quando la presenta a Bologna alla Galleria Enrico Astuni non ne espone una porzione formale bensì crea una nuova presenza fisica inedita. Infatti trasforma l’installazione originaria in un oggetto scultoreo (che poi contiene le altre tre di acciaio e bronzo), ma anche in uno stage che ponendosi al centro dell’architettura la divide e ne articola l’attraversamento in maniera unica. Non si tratta della stessa opera anche se il punto di partenza è lo stesso. Importante è notare che per Pittas le sue opere consistono sempre nel presentare frammenti di cultura, come è evidente con l’installazione di marmo e grafite con cui visualizza notizie prese da Internet, con cui stabilire una nuova “identità di luogo” per far concentrare lo spettatore nell’atto della sua presenza e movimento in essa, fruizione psicologica, archiviazione e condivisione delle informazioni. *We shall do as we have decided* (2013) è un’installazione ampia e complessa dove interagiscono oggetti di marmo, con testi in grafite che riportano notizie di cronaca ripresi da Internet riguardo alle affermazioni dell’allora primo ministro della Turchia Erdogan. In questo caso l’artista mette in dialogo gli opposti, caos e ordine, controllo ed energia, il tempo lento della realizzazione dei testi in grafite e quello veloce con cui le notizie compaiono in Internet, la lingua inglese e le persone di differenti nazionalità/cultura che la utilizzano per essere comprensibili a un livello basico da tutti. L’osservatore in questo modo, paradossalmente, si trova nella condizione di essere site specific rispetto a quel contesto spaziale e all’informazione mediatica, e non viceversa. Infatti, nel suo muoversi all’interno dell’opera scoprirà dei significati, leggendo delle frasi in una certa sequenza, che difficilmente potranno coincidere con quella di altri fruitori, anche perché nel corso della mostra lo spettatore stesso, spostando i



Montage, 2014. Acciaio inossidabile, acciaio, ottone lucido. Struttura in legno. 300 x 598 x 254 cm. Courtesy Annet Gelink Gallery, Amsterdam.

51. Cfr. Benjamin H.D. Buchloh, “Critical Reflections”, *Artforum International*, Vol. XXXV, gennaio 1997.

We shall do as we have decided (dettaglio), 2013. Marmo, grafite. Dimensioni variabili. Courtesy Annet Gelink Gallery, Amsterdam.



vari elementi, la farà diventare sempre di più un’altra cosa. L’attenzione è posta quindi sulla necessità di prendere posizione da parte dell’osservatore nel guardare il mondo. Tale suggestione è sollevata a un livello pragmatico, come ad esempio facendo notare che l’affermazione “Safe” (sicuro) scritta con la grafite su una faccia di un elemento di marmo posto a terra acquista un altro significato se è osservata da un punto di vista leggermente diverso, rivelando che su un altro lato vi si trovano le lettere “Un” facendo diventare la parola “Unsafe” (pericoloso). Cosa è pericoloso? L’oggetto di marmo? Lo spettatore? Il contesto? L’accumulo indifferenziato delle informazioni?⁵¹ La forma degli elementi in marmo e la loro disposizione nello spazio è determinata dall’immagine di una strada di Istanbul dopo una guerriglia urbana tra manifestanti e la polizia. I cerchi corrispondono, per grandezza e volume, ai copertoni di auto usate come barricate, le aste a spranghe di fortuna, i piccoli cilindri sono invece la traduzione in marmo dei tappi delle bottigliette d’acqua usate per lenire le irritazioni provocate dai gas lacrimogeni, mentre i cilindri vuoti rappresentano i contenitori dei gas usati per disperdere la folla. Infatti, i materiali sul pavimento, il marmo bianco e la grafite nera, contengono tutta la tensione “del momento prima o quello dopo la tempesta” poiché la cornice generale che è chiamata in causa è collegata ai disordini di Istanbul, ma anche a quelli di Atene e in Spagna, oltre alla primavera araba, la quale sintetizza perfettamente un sentimento generalizzato di cambiamento. Nell’osservare oggi questa installazione, non possiamo non pensare ai nuovi fatti di cronaca delle distruzioni dei siti archeologici da parte dell’ISIS. Infatti, l’opera di Pittas agisce proprio sulle relazioni che i testi da lui usati possono stabilire di volta in volta con il contenitore in divenire delle informazioni più attuali in quel momento, instillando così in maniera inconscia nella attuale società una critica feroce al vivere costantemente in un’istante espanso. Sembra dirci l’artista, che constata ma non giudica, che il mondo attuale rimpicciolito e settorializzato richiede adesso un nuovo grado di empatia e interazione, soprattutto se si pensa al tema della ri-

cerca di un futuro collettivo.⁵² La domanda che emerge è: quali sono i segni, i luoghi di appartenenza, i riti che vogliamo tramandare e come possiamo re-interpretare quelli del passato senza museificarli e renderli puro feticcio inerme? Questa sensazione è ancora più evidente quando l'opera viene esposta più di una volta portando, così, sulla pelle del marmo le tracce delle scritte precedenti e che necessariamente dopo la mostra vengono cancellate. Infatti, per lui non si tratta di un rapporto formale tra volumi di marmo e testi, ma di creare un dispositivo di pensiero. Questo dispositivo per non risultare fuori dal tempo deve sempre portare in sé la dimensione performativa della scritta "fatto apposta" per quel luogo/contesto, con cui di conseguenza stimola la ricettività performativa dello spettatore. Forse anche per questo è possibile accostare il suo modo di fare a quello di un "archeologo sui generis"⁵³ che invece di interpretare i segni di un'altra società punta a creare le condizioni ideali per interpretare quelli della nostra attualità.

Antonis Pittas (Atene, 1973; vive e lavora ad Amsterdam) con le sue opere amplifica i suoi dubbi rispetto alla condizione del "presente espanso" dal punto di vista dei "nativi digitali"⁵⁴ per far emergere la necessità da parte del pubblico di recuperare un'attenzione critica ai segni e al loro posizionamento nella storia collettiva. Questo era il movente dell'opera *Untitled (this is a historic opportunity for us)* realizzata nel 2010 durante una residenza al Van Abbemuseum di Eindhoven in cui ogni settimana, per tre mesi, aggiungeva una porzione di una notizia di quel giorno, trasferendola con la grafite su un grande muro, costruendo così una narrazione dai toni corali e dadaisti, ma soprattutto dando vita a un dispositivo che concretizzava il tempo della mostra rispetto a quello delle notizie internazionali. Lo stesso approccio è quello che lo porta a riprodurre, per la quarta Biennale di Atene nel 2013, nell'atrio di un edificio degli anni Venti, prima sede storica della Borsa, il comunicato stampa della manifestazione, i cui testi acquisivano, nel dialogo con l'architettura, una percezione inedita oltre ad aprire questioni sulla sparizione dei monumenti, suggerite dalla lenta cancellazione dei te-

52. Tema affrontato criticamente da G. C. Spivak, *Critica della ragione postcoloniale: Verso una storia del presente in dissolvenza*. Roma, Meltemi, 2004.



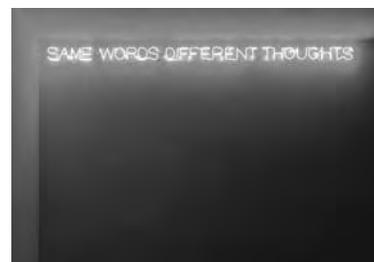
We shall do as we have decided (dettaglio), 2013. Marmo, grafite. Dimensioni variabili. Courtesy Annet Gelink Gallery, Amsterdam.



53. Cfr. l'intervista di Ioanna Gerakidi <http://www.mistermotley.nl/art-everyday-life/contested-site-interview-antonis-pittas>.

54. Per una lettura approfondita vedere Paolo Ferri, *Nativi digitali*. Milano, Bruno Mondadori, 2011.

Maurizio Nannucci



Same words different thoughts, 2015. Neon rosso. 11 x 273 x 4 cm. Collezione privata, Torino.

sti per effetto del calpestio dei visitatori. Una sensazione che accompagna sempre le installazioni di Pittas, in maniera più o meno evidente, è quella di una estetizzazione che implode nel vuoto con l'intento di far assumere all'osservatore un nuovo senso di responsabilità nella condivisione delle informazioni, al fine di proporre, di ricercare i referenti per un nuovo senso di appartenenza e di comunità. Questo è ciò che lo ha portato a mettersi in gioco con *Reel Times*, intervento mimetico/minimalista sul pavimento dello Stedelijk Museum Bureau Amsterdam per la mostra "Scenographies" nel 2013; a esporre in verticale, nella mostra collettiva sulla giovane arte greca a BOZAR a Bruxelles nel 2014, *Caaz Country Ceiling* – prima parte della serie *Country Ceilings* –, una fotografia 1:100 della vetrata del tetto del parlamento greco; fino all'installazione, dal titolo *throw hands*, al limite con l'oggetto pop delle mani/cuscini e altri elementi, realizzata per "Between the Pessimism of the Intellect and the Optimism of the Will", la Biennale di Salonicco del 2015, curata da Katerina Gregos.

La caratteristica del lavoro di Maurizio Nannucci è quella di provocare, per mezzo della analisi del linguaggio e della cultura in generale, una forte tensione tra contesto mentale e fisico, che evidenzia e concretizza, ma anche evoca e fa immaginare. *Same words different thoughts* (2015) è una scritta al neon di luce rossa, lunga due metri, collocata su una parete in prossimità dell'angolo con quella adiacente e al limite con il soffitto. I processi mentali che attiva il testo "Stesse parole, pensieri diversi" sono molteplici e non sono riferibili solo alle condizioni "contestuali" in cui si trova, anche se permette allo spettatore di soffermarsi su aspetti considerati "trascurabili": le parole contenute nei libri nella scaffalatura di fronte all'opera, il contesto della galleria che lo ospita, le molteplici spiegazioni che solitamente accompagnano la lettura delle opere, fino ai concetti filosofici che si sono succeduti nel corso del Novecento e che costituiscono oggi il bagaglio culturale collettivo della attuale società. Il contesto a cui potrebbe riferirsi l'affermazione si allarga sempre più da una dimensione pragmatica a una ontologica, poiché il processo con-

cettuale per Nannucci prevale sempre su quello estetico, anche se l'artista non vuole sfuggire da quest'ultimo, bensì destrutturarlo. Infatti, "l'analisi del bello" è presente nel suo lavoro, anche se è condotto verso strategie particolari e territori inusuali. Ad esempio, la scritta *Same words different thoughts* respinge la centralità della parete inglobando nel suo spazio di azione tutto il muro, mentre il colore rosso che alza il livello di attenzione del fruitore trascende la scatola architettonica rendendo il segno/spazio/testo al pari di una sensazione atmosferica, ma anche di uno strumento cognitivo. Così, l'opera si trasforma in un dispositivo di misurazione mentale e fisico del luogo, ma questo luogo non è solo oggettivizzato bensì rifondato e messo in discussione. Questa è l'attitudine e il contributo di Nannucci, fin dagli anni Sessanta, al dibattito "concettuale" tra Europa e America⁵⁵ sulla smaterializzazione dell'opera d'arte, all'uso del linguaggio e al confronto con la comunicazione globalizzata. Ovvero, di non limitarsi alla dimensione "analitica" del linguaggio, ma partendo da essa puntare a sviluppare un "play" continuo e in più direzioni del sapere e della conoscenza. Questo è l'approccio che lo ha portato da sempre a ripensare ai massimi sistemi, a partire da casi specifici di applicazione degli stessi. Ad esempio, il primo neon che Nannucci realizza nel 1967 dal titolo *Alfabetofonetico* – la visualizzazione delle lettere in neon bianco, non per come sono scritte bensì per come sono pronunciate, posizionato sulla parete in basso al limite con il pavimento – sposta l'attenzione su quella porzione di spazio e sull'azione rappresentata/istigata di verbalizzazione delle singole lettere da parte dell'osservatore.⁵⁶ L'esigenza di approfondire la pratica del linguaggio oltre i codici della scrittura lo porta nel 1973 a realizzare due opere fotografiche entrambe frutto di una performance eseguita dall'artista non per un pubblico, ma solamente per l'obiettivo della macchina fotografica, provocando una riflessione più ampia su cosa si potesse intendere per performance e per opera fotografica. Nelle trentadue foto che compongono *Scrivere sull'acqua* una mano compie un gesto sull'acqua del fiume Arno increspando la superficie e visualizzando



Same words different thoughts, 2015. Neon rosso. 11 x 273 x 4 cm. Collezione privata, Torino.

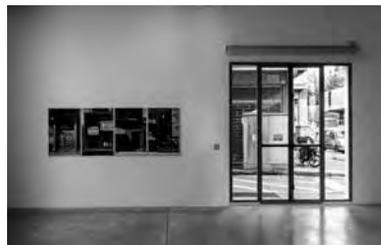
55. Tra le molte mostre che testimoniano questo dialogo, e che si sono svolte dall'Olanda alla Francia, alla Germania, è rilevante per il percorso di Nannucci la mostra del 1967 curata a Bregenz da Peter Weiermair che invita artisti della poesia concreta insieme a quelli di ambito concettuale, come Lawrence Weiner, Carl Andre e Robert Barry. Sono questi i suoi primi contatti con il gruppo concettuale newyorkese, anche se lui mantiene una sua ricerca autonoma confermata anche dal suo inserimento nell'*Anthology of Concrete Poetry* di Emmett Williams, edita da Something Else Press nel 1967.

56. Come afferma l'artista in "Senza avere dubbi di contraddire se stessi", intervista con Hans Ulrich Obrist, 22 luglio 2008 in *Something happened*, Pistoia, Gli Ori, 2009: "Nei miei testi con il neon il riferimento tautologico, quando esiste, non è auto-referenziale, ma ambientale e contingente, ...".

57. Queste collaborazioni lo hanno portato a realizzare opere permanenti in spazi pubblici in corso d'opera e non successivamente alla realizzazione architettonica, come nel caso del Parco della musica a Roma o della biblioteca del parlamento tedesco a Berlino.

l'atto creativo/espressivo della parola nell'istante in cui si rivela, mentre la sequenza di immagini di *Star / scrivere camminando* ritraggono l'artista mentre sceglie di imboccare una strada rispetto a un'altra, per visualizzare l'esistenza della parola "star" nello spazio urbano della città rinascimentale, e osservare così quest'ultimo in una prospettiva completamente diversa. Questa esigenza sarà anche il movente dell'opera *Parole* (1976) – un'installazione audio e una proiezione di diapositive – in cui l'artista riporta la prima parola pronunciata dalle persone intervistate da lui per strada, dando voce al pubblico televisivo che solitamente si trova nella posizione di un ruolo passivo verso la comunicazione. L'interazione tra spazio urbano e linguaggio, con l'inserimento delle scritte al neon, lo porterà dagli anni Novanta a collaborare con architetti come Renzo Piano, Massimiliano Fuksas, Mario Botta, Nicholas Grimshaw, Stephan Braunfels.⁵⁷ Questa svolta coincide con l'esigenza costante da parte dell'artista di alzare la consapevolezza, nel singolo essere umano, della pratica dello spazio sociale, che proprio dalla metà degli anni Novanta si depotenzia (come la politica) perdendo il suo potere di aggregazione in concomitanza con le prime applicazioni della socializzazione in rete. Esigenza testimoniata da testi ormai celebri come *All art has been contemporary* collocato permanentemente sull'architettura della GAM di Torino nel 1999 e su quella di Bologna (ora al MAMbo) nel 2001, ma anche come neon temporaneo sulla facciata dell'Altes Museum di Berlino o della Galleria degli Uffizi a Firenze. È possibile rintracciare nell'intervento (ancora senza un testo di neon) *Volterra73*, realizzato a Volterra nel 1973, un precedente significativo. L'artista, per quella che è considerata una delle prime mostre di scultura pubblica in Italia, visualizza le due vie principali della città medioevale intervenendo sull'illuminazione pubblica preesistente applicando delle gelatine rosse ai lampioni di una strada e blu nell'altra. Questa immisione di stupore ha permesso ai fruitori dell'arte e ai cittadini stessi di scoprire la città, attraversandola, come se fosse stata la prima volta. *Lives Here* (Keith Sonnier, Joseph Kosuth, General Idea, Dennis Op-81

penheim) è un'opera fotografica costituita da quattro fotografie a colori, parte di un work in progress iniziato nel 1975 e che è diventato un libro d'artista *L.H.* (costituito da una scelta di quarantotto immagini, tra molte) nel 1987 per Art Metropole, a Toronto. I soggetti sono le facciate e le porte di entrata delle case degli artisti che Nannucci visita e con cui ha scambi, collaborazioni o affinità elettive dagli anni Sessanta a oggi, svelando così il network dell'artista che solitamente rimane nella sfera del privato. Le immagini a colori vanno oltre l'idea di scatto rubato di tipo vojeristico o di aneddotica sulla dimensione della vita quotidiana dell'artista, ma anche oltre quella di reportage oggettivo, distaccato e analitico del paesaggio modernista che guidava le opere fotografiche/editoriali di Ed Ruscha. Per l'occasione del progetto "Raccontare un luogo" l'opera *Lives Here* acquista determinate specifiche formali (la scelta di esporre solo quattro case di artisti/amici e di stamparle in una determinata dimensione) per rispondere sia al contesto fisico – visto che la loro larghezza corrisponde a quella delle quattro ante della porta a vetri presente sulla stessa parete dove Nannucci ha scelto di installarle (creando una tensione particolare tra esterno/interno) –, sia rispetto al display concettuale generale poiché gli artisti evocati tramite le immagini delle loro abitazioni viste all'altezza della strada – Sonnier, Kosuth, General Idea, Oppenheim – sono stati associati da Nannucci per aprire una riflessione più ampia su attitudini differenti e simili al site specific e all'utilizzo della parola in arte. Naturalmente questi elementi fanno parte della ragion d'essere dell'opera che si manifesta in quel caso specifico per attivare al meglio il suo concetto. Poiché, come suggerisce l'artista con il suo famoso statement tradotto in neon blu nel 1969 (la cui font, come sempre, è disegnata da lui stesso): *The missing of the poem is the poem*. Questo è connesso a un aspetto politico del suo lavoro che è una esigenza vissuta a livello etico e non retorica, che lo porta dagli anni Sessanta a realizzare "edizioni d'arte",⁵⁸ progetti editoriali, ad animare spazi non profit come Zona non profit art space (1974-1985), e poi a cofondatore Base / Progetti per l'arte nel 1998, sem-



Lives Here (Keith Sonnier, Joseph Kosuth, General Idea, Dennis Oppenheim), 1987-2015. 4 foto su Dibond. 90 x 60 cm ciascuna; totale 90 x 246 cm.



58. Per Nannucci un'edizione non è un'opera in più tirature bensì una che tiene conto della sua riproducibilità e dell'interazione diretta e quotidiana del fruitore. Per un approfondimento leggere Elio Grazioli, "Intervista", in *Il collezionismo, o il mondo come volontà e simulazione*, Milano-Cremona, a+mbookstore edizioni / studio permanente, 2006; Achille Bonito Oliva, "Intervista a Maurizio Nannucci" in *Enciclopedia della parola: Dialoghi d'artista 1968/2008*, Milano, Skira, 2008; e Stefano Chiodi, "Let's talk about art. I multipli di Maurizio Nannucci" in *Where to Start From*, catalogo della mostra, MAXXI, Roma, Milano, Mousse Publishing, 2015.

59. Il work in progress risulta una strategia particolare assunta da Nannucci nell'utilizzo della narrazione fotografica. Nel caso dei suoi statement di neon, il work in progress è presente solo nell'opera *Anthology* (1967-2015...), in cui confluiscono statement scritti da lui, che quando prendono forma sono rigorosamente tradotti in neon blu, mantenendo la calligrafia dell'artista, sottolineando così la dimensione di appunti sul mondo e per il mondo.

60. Per approfondimento leggere: "Conversazione di Maurizio Nannucci con Hou Hanru" in *Where to Start From*, catalogo della mostra, MAXXI, Roma, Milano, Mousse Publishing, 2015.

pre a Firenze – Nannucci ha sempre praticato canali alternativi a quelli della galleria/museo con cui veicolare l'opera d'arte e aprire una riflessione più ampia sul suo ruolo all'interno della società e su quello del pubblico. *Lives Here* permette inoltre di soffermarsi su due aspetti importanti del suo lavoro. Il primo è legato al work in progress della serie fotografica, che come accade anche per *Giardini botanici* (1967-2015...), per *Stored Image* (1969-2015) e *Bag Book Back* (1995-2015...) – tutte queste serie fotografiche hanno preso anche la forma del libro d'artista –, gli permette di accettare e dichiarare che il mondo non è determinato in una forma chiusa e che pure il suo sguardo d'artista muta su di esso.⁵⁹ Il secondo aspetto che solleva *Lives Here* è la presa di coscienza che oggi l'essere umano si trova in un mondo digitale che gli permette di essere in contatto con tutti e tutto con grande facilità, contrariamente alle condizioni in cui Nannucci – come tutti gli artisti dell'aria concettuale – ha agito dagli anni Sessanta, e in cui i contatti globali nascevano da una esigenza molto forte di scambio di contenuti, e non certo dalle possibilità di veicolarli.

Wherever you are wherever you go (2015) è un neon di colore blu di quasi cinque metri di lunghezza che si sviluppa lungo tutta l'altezza di un angolo dello spazio architettonico, rendendosi così dispositivo di misurazione con cui lo spettatore può "scoprire" lo spazio attraversato in quel momento; allo stesso tempo l'asserzione "dove sei, dove vai" sposta l'attenzione sui luoghi altri del desiderio e della memoria, dei viaggi esotici e quelli nel quotidiano. La dualità di razionale e inconoscibile, di fisico e mentale, è sempre presente nel processo cognitivo che mette in moto e rappresenta con le sue opere. Questo tipo di intervento evidenzia, più di altri, lo spostamento necessario compiuto da Nannucci nel suo percorso dagli anni Sessanta a oggi, dallo spazio emblematico della scrittura sulla pagina bianca a quello nell'architettura.⁶⁰ Anche se per l'artista non c'è cesura tra i due ambiti, se non nelle implicazioni, è da notare che in opere come *M40* (1967) e *Dattilogrammi* (1964-65) ogni foglio di carta corrispondeva a un'indagine legata alla possibilità della macchina da scrivere, assunta come

strumento artistico, di creare dispositivi poetici visuali e non solo espressioni verbali. Riferire i lavori al neon al suo approccio alla pagina bianca permette comunque di comprendere meglio i riferimenti culturali dell'artista che non possono essere ridotti a quelli dell'arte concettuale, ma che sono frutto di un'interazione radicale tra il suo praticare negli anni Sessanta gli strumenti e la metodologia della "poesia concreta" e quelli legati ai suoi interessi per la musica sperimentale, che lo porteranno, dal 1965 al 1969, a fare parte dell'equipe dello studio di fonologia musicale S2FM del conservatorio di Firenze, realizzando composizioni elettroniche legate all'elaborazione della voce e successivamente a realizzare molteplici interventi sonori. Inoltre anche dopo i lavori degli anni Sessanta, il suo confronto con la pagina stampata è sempre stato costante, sia con le edizioni d'arte, sia con i suoi progetti editoriali.

Maurizio Nannucci (Firenze, 1939; vive e lavora a Firenze e a Südbaden in Germania) fin dagli anni Sessanta porta avanti una radicale indagine e riformulazione dei codici del linguaggio e dei "supporti" di veicolazione dei significati visuali/verbali. Il suo contributo, caratterizzato da un approccio concettuale e formale rigoroso, nato all'interno dell'ambito della "concrete poetry", è stato di forte impatto in un'Italia, legata, all'inizio del suo percorso, al dibattito tra pittura formale e astratta, allargando da subito i confini del dialogo in una dimensione globale. Questa tensione gli è stata facilitata dall'uso della lingua inglese nei suoi testi/immagini, oltre che dall'aver praticato i mezzi della riproduzione di massa come le edizioni, le riviste, "opere per istruzioni", stabilendo un network costante con artisti, intellettuali e musicisti di altre nazionalità, tutti accomunati dall'attenzione alla smaterializzazione dell'oggetto "arte". Allo stesso tempo, il suo ampliare e riformulare i così detti "new media" gli ha permesso di seguire un percorso del tutto autonomo (come hanno compiuto altri artisti tra cui Franco Vaccari, Maurizio Mochetti, Gianni Piacentino) rispetto a quella che successivamente è stata definita arte povera, o più tardi Transavanguardia. Oltre a praticare le possibilità del testo di neon di



Wherever you are wherever you go, 2015.
Neon blu. 450 x 13 x 5 cm. Collezione privata, Ravenna.



Edizioni e multipli, 1967-2015...

modificare la percezione dello spazio architettonico, è centrale nel suo percorso una riflessione sul colore, in tutte le sue manifestazioni; dalla serie dei monocromi con pastelli dal titolo *Faber Castell Polychromos* (1967) alle composizioni strutturali di neon come nell'opera *NICE* (1991) a Villa Arson a Nizza – dove le lettere sono iscritte una nell'altra in un unico quadrato –, dall'opera fotografica/catalogatoria *Sessanta verdi naturali* (1973) in collezione alla Lenbachhaus di Monaco, all'intervento realizzato per la Biennale di Venezia del 1978 *Image du Ciel*, costituito da un aereo che trascina nel cielo blu un banner con la le parole del titolo (oltre ad esporre in mostra una palma, una sedia, l'immagine stessa dell'aereo e un ventilatore preesistente). Il suo è un costante interrogarsi a livello collettivo sul ruolo possibile che può acquistare la relazione arte/artista/mondo all'interno della società.

Le opere degli otto artisti descritte nel capitolo precedente ci suggeriscono che per loro l'immagine non è una didascalia di un pensiero bensì una sua evocazione da discutere collettivamente. Le loro opere sono tutte caratterizzate dall'essere dei dispositivi che raccontano un luogo tenendo conto, però, del contesto in cui vengono inserite e, in alcuni casi, ribaltando o esplorando fino alle estreme conseguenze il concetto di “site specific”. Questa attitudine è praticata per mezzo di materiali e tecniche espressive diverse e animate dalla modalità della traduzione del reale. Quale esperienza tradurre? Per chi e come? Queste sono le domande da cui nascono e di cui si nutrono i loro interventi. Proprio per questo motivo, si propongono come condizioni del quotidiano, alterato minimamente, in cui si esteriorizza il processo conflittuale/dialogico che la società ha da sempre affidato alla relazione tra la parola e l'immagine, tra la didascalia e la rappresentazione a cui è associata, tra la cosa e la sua funzione. Così per Mel Bochner le sue opere pittoriche dal titolo *Blah, Blah, Blah*, o l'installazione *Measurement Plant*, pongono in maniera pratica la questione su quale sia il luogo di riferimento per l'osservatore: quello della rappresentazione e dell'arte oppure quello della natura e dell'oggetto reale? Mario Airò, invece, realizza degli oggetti spaziali contraddittori, che vanno dall'utilizzo di libri, ai tubi al neon, fino all'immissione di opere audio che aprono una riflessione particolare sul ruolo e genesi dell'atto creativo in generale. Per Nedko Solakov si tratta sempre di un'operazione meta-narrativa che compie sui media stessi che adotta per le sue opere – sia che si tratti dei disegni sul tema del viaggio, o della riflessione sull'oggetto quadro, o del preservare e raccontare gli interventi site specific realizzati in altri contesti. Christian Jankowski punta a creare un dialogo forzato e a volte surreale tra il mondo della comunicazione globalizzata e televisiva e la dimensione del privato quotidiano, per stabilire una performatività diffusa con cui far riflettere l'osservatore sulla sua capacità di intervenire nel reale anche se smaterializzato. Per Suzanne Lacy il luogo in cui interviene non può essere mai separato dalle convenzioni sociali e di genere che caratterizzano quegli stessi spazi presi in considerazione, e per questo motivo punta sempre a far emergere proprio queste dinamiche stabilendo una frizione interpretativa per mezzo delle sue performance, delle opere fotografiche e dei video. Cuoghi Corsello lavorano da sempre sul ribaltamento di pubblico

e privato e sul cross over tra cosa viene considerato sconveniente e l'arte aulica/ufficiale. Questo li ha portati a lavorare negli anni Ottanta sui segni graffiti nello spazio urbano e a interagire con le immagini pop, utilizzando poi oggetti residuali della modernità per creare delle "composizioni" che evocano una situazione che appare sia nuova che abbandonata. Antonis Pittas realizza stratificazioni di testi disegnati a graffite, suggestioni legate all'economia e ai codici del modernismo per riflettere sui meccanismi del mondo globalizzato e smaterializzato, che permettono proprio a quegli input di convivere nel "presente espanso" e interconnesso per mezzo di Internet. I testi in neon di Maurizio Nannucci non consistono soltanto nell'essere una riflessione sul linguaggio, sulla nominazione delle cose e sulla tautologia, bensì sul creare una relazione con lo spazio fisico in cui si inseriscono per determinare una nuova immaginazione dell'uso di quello stesso spazio.

Le opere di questi artisti ci suggeriscono che solo esplorando il luogo da cui osserviamo il mondo possiamo permetterci di scoprirlo con un'inedita concretezza. Per questo nascono tutte dal confronto con differenti concetti di luogo e con diverse modalità con cui narrare questo duplice incontro. Questo però è solo il punto di partenza, e non il fine, con cui propongono una riflessione aperta sulla relazione tra spazio immaginato e quello percorso, tra occupare un luogo e dialogarvi. Le opere sono, da una parte, strumenti con cui fanno alzare il grado di consapevolezza dell'osservatore nell'utilizzo delle informazioni/immagini con le quali egli entra in contatto giornalmente, e dall'altra aprono una riflessione sul possibile ruolo dell'arte, dell'artista e del pubblico nella società globalizzata. Per questo sono caratterizzate da un forte grado di epifania del "qui e ora" con cui riattivano memoria, desideri, concetti e li rendono nuovi strumenti di misurazione, e non di documentazione del mondo. La particolarità però è che questo approccio tiene conto anche delle problematiche legate alla memoria collettiva, a come preservarne le narrazioni e come poterle riutilizzare nella programmazione del futuro. Un perfetto equilibrio tra consapevolezza, tra caso specifico e massimi sistemi di cui voglio rendere cosciente l'osservatore, è ciò che contraddistingue questi artisti nell'affrontare il dialogo con la società e con l'opera d'arte.

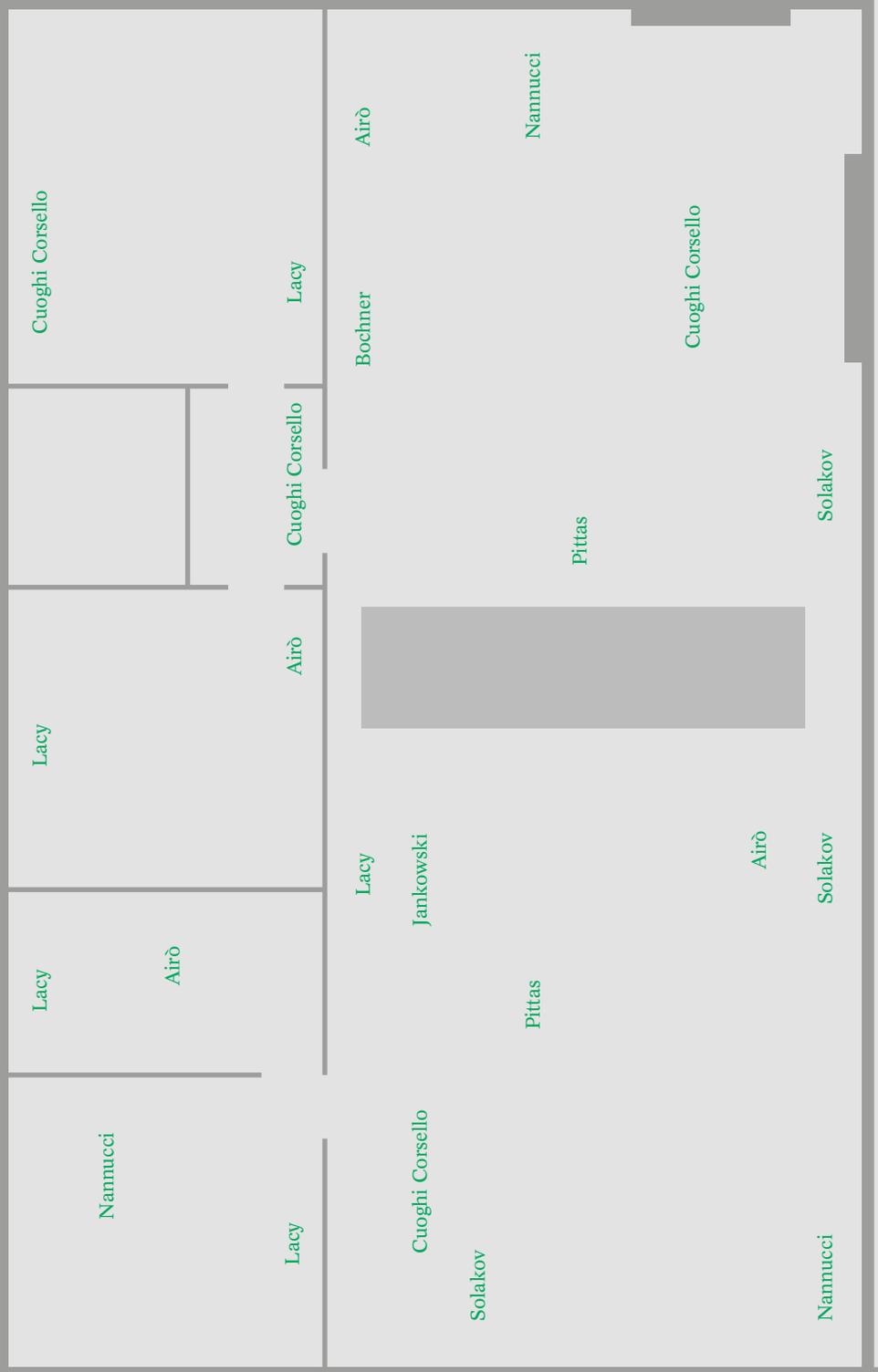
Negli ultimi tre decenni l'idea di futuro ideologico è venuta meno, e con la diffusione dei sistemi di comunicazione globali e immateriali la società è entrata nella dimensione di "presente espanso". L'aspetto eclettico o di melting pot, sia dell'arte sia della società, è stato semplicemente la risposta a un mondo che diventava più grande e allo stesso tempo più a portata di clic. Adesso, che è evidente che non esiste solo il modello occidentale con cui spiegare fenomeni e individuare regole sociali, è venuta meno anche l'idea di una sola storia dell'arte. Ciò che questo libro prende in esame è il nucleo centrale dello studio dell'estetica dei new media, della metodologia e critica d'arte. Quale tecnica o processo rende un oggetto/manufatto un'opera d'arte e perché? Questa domanda è stata posta nei percorsi degli otto artisti presi in considerazione (di conseguenza nelle otto macro aree geografiche, storiche e contestuali corrispondenti) osservandoli però da due chiavi interpretative differenti che caratterizzano questa "nostra attualità". La prima è collegata alla constatazione che la presenza della "parola testuale", essendo stratificata nel quotidiano della comunicazione in rete, va acquistando un tempo dialogico di tipo espanso e una dimensione performativa inedita. Questo aspetto ci porta a ripensare all'arte dagli anni Sessanta a oggi, legata alla smaterializzazione dell'oggetto e al linguaggio non più solo come un atto di provocazione e di rottura con la tradizione artistica, ma come parte di una evoluzione di percezione più ampia. La seconda chiave interpretativa riguarda invece la consapevolezza della società di non essere più in un momento di transizione rispetto all'uso delle nuove tecnologie e alla necessità, sempre più impellente, di trovare un luogo mentale e fisico da cui osservare il mondo per non trovarsi alla deriva delle informazioni della rete. Questo punto di vista fa ripensare al concetto di "site specific" e di come questo sia mutato negli ultimi decenni, ovvero, a come abbia permesso di riguardare all'uso delle tecniche artistiche non come ideologicamente opposte tra loro (come accadeva per la pittura e il video negli anni Ottanta). Gli otto percorsi affrontati nel libro sono tutti accomunati dal fatto che questi artisti non volevano aggiungere dei nuovi segni al mondo, ma rivalutare quelli già esistenti fornendogli una nuova consapevolezza di presenza. Il loro obiettivo non era, e non è, creare una novità formale/tecnica, ma un nuovo modo di percepire e discutere a livello collettivo del ruolo dell'arte e della cultura. È lo stesso approc-

cio – secondo Rosalind Krauss¹ – che alla fine degli anni Cinquanta ha portato Jackson Pollock a utilizzare la pittura come un nuovo medium, spostando semplicemente il modo di percepirla e concepirla più che ricercare la novità nei materiali e nella dimensione formale. In questo modo la pittura diveniva strumento attivo di discussione rispetto alla storia, al futuro, al paesaggio sociale proprio perché individuava “l’otticità quale nuovo medium”. Questa impostazione critica è stata alla base del percorso di questo libro per affrontare limiti e potenzialità del medium da parte di alcuni artisti, per ripensare alle “storie delle arti” attuali rispetto alla nuova consapevolezza del binomio io/società di “essere nel mondo” – espressione del filosofo tedesco Martin Heidegger –, anche quando si tratta di un mondo espanso, smaterializzato e globalizzato come quello in cui siamo immersi adesso.

1. Cfr. Rosalind Krauss, “La crisi della pittura da cavalletto”, in *Reinventare il medium*. Milano, Bruno Mondadori, 2005.

LORENZO BRUNI (Firenze) è critico e curatore indipendente. Nel 2015 insegna all'Accademia di Belle Arti di Bologna e in quella di Firenze, oltre a coordinare lo spazio non profit BASE / progetti per l'arte di Firenze. Negli anni precedenti è stato curatore per differenti istituzioni italiane e straniere (Karst, Plymouth, UK; Museo Riso, Palermo; KCCC, Klaipeda, Lituania; HISK, Gand, Belgio; Fondazione Lanfranco Baldi, Firenze; Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole, Francia) e ha dato vita a differenti cicli di mostre come piattaforma di riflessione teorica e critica (tradotti successivamente in pubblicazioni e articoli) tra cui quello sull'idea di paesaggio contemporaneo, del viaggio all'epoca di Google Maps, sulla temporalità della scultura contemporanea, della tradizione pittorica astratta dopo la diffusione degli schermi digitali, sulle interazioni tra la performance, il video e il sound design, fino (con il ciclo di mostre dal 2005 al 2009 allo spazio di Via Nuova, a Firenze) all'indagare l'eredità del modernismo.

Jankowski



Cuoghi Corsello

Raccontare un luogo
*Parole, site specific e il mutamento
della percezione dell'arte visiva
dagli anni Novanta a oggi*

Testi

Lorenzo Bruni

Redazione e coordinamento editoriale

Federica Cimatti

Progetto grafico

Filippo Nostri

Fotografie

Marco Ravenna

FORTINO EDITIONS

www.fortinoeditions.com



© l'autore per i testi

© Galleria Enrico Astuni per le immagini

© Fortino Editions llc

ISBN 978-1-941372-16-6

Stampa

Esperia, Lavis (TN)

Finito di stampare nel mese di
ottobre 2015. Stampato in Italia

“Raccontare un luogo”

progetto a cura di Lorenzo Bruni

Galleria Enrico Astuni - Bologna

6 giugno – 7 dicembre 2015

La pubblicazione di questo libro
è stata resa possibile grazie a

GALLERIA ENRICO ASTUNI

via Jacopo Barozzi 3, 40126 Bologna
www.galleriaastuni.net

Si ringraziano, per la preziosa collaborazione, il direttore
Enrico Astuni, lo staff della Galleria Enrico Astuni - Bologna
e Lorenzo Bruni.

Uno speciale ringraziamento agli artisti Mario Airò, Mel
Bochner, Cuoghi Corsello, Christian Jankowski, Suzanne
Lacy, Maurizio Nannucci, Antonis Pittas, Nedko Solakov.

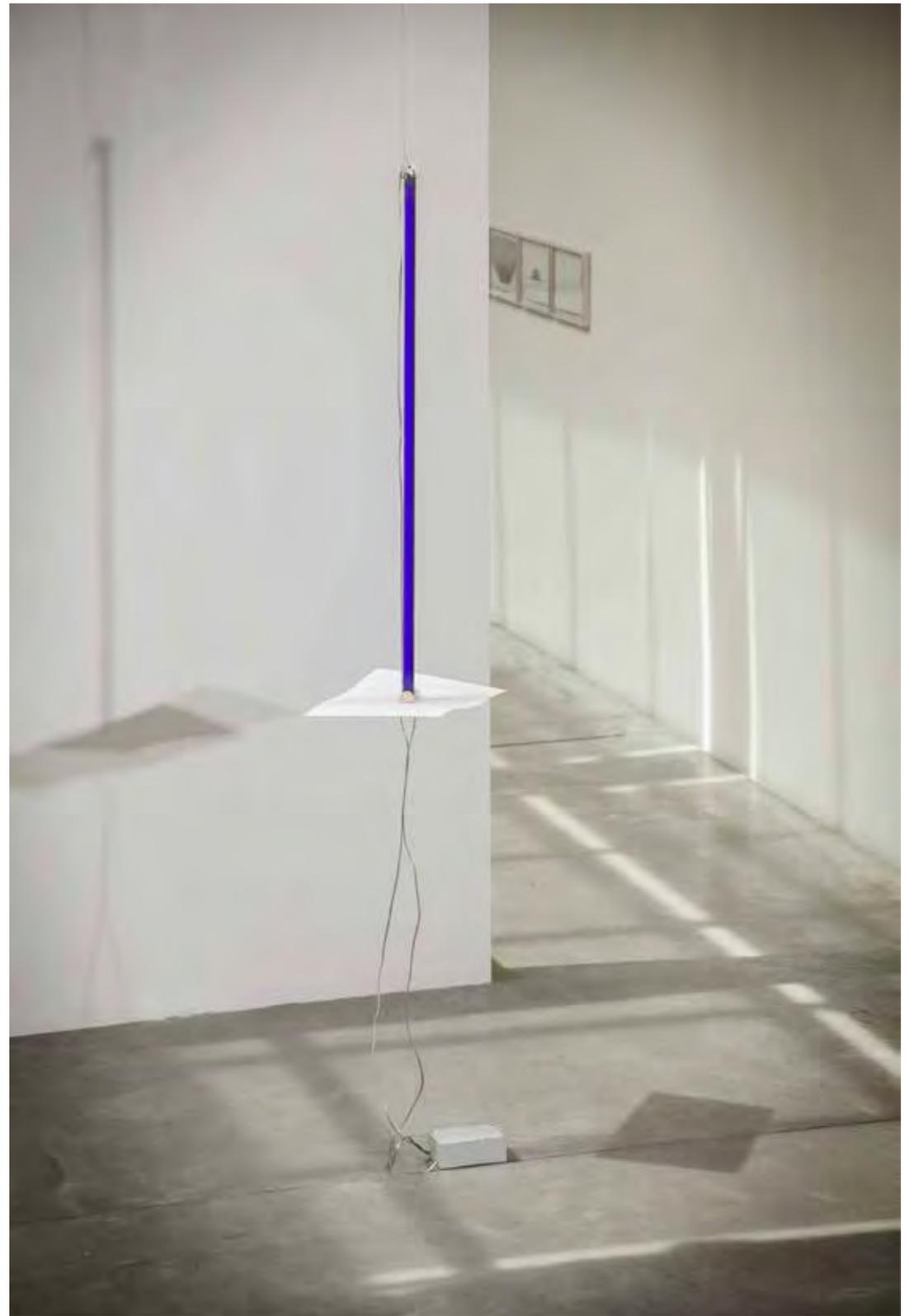
Per la gentile collaborazione, si ringraziano: Annet Gelink
Gallery - Amsterdam; Galleria Massimo Minini - Brescia;
Peter Freeman Inc. - New York; vistamare - Pescara; Galleria
Continua - San Gimignano-Beijing-Les Moulins.

L'autore desidera ringraziare: tutti gli artisti e le gallerie
coinvolte, Michela Arfiero, Fabio Cavallucci, Federica
Cimatti, Maurizio Di Lella, Raffaele Di Vaia, Galleria Enrico
Astuni - Bologna, Giulia Gucci, Annette Hofmann (Lisson
Gallery - Londra), Delaney Kennedy, Franco La Cecla,
Domenico Mangano, Matteo Nannucci, Filippo Nostri,
Hans Ulrich Obrist, James Powers (Fraenkel Gallery - San
Francisco), Marco Ravenna, Megan Steinman, Nadine
Vander, Laura Helena Wurth, Stefania Zocco.



In copertina:

Antonis Pittas, *We shall do as we have
decided* (dettaglio), 2013. Marmo, grafite.
Dimensioni variabili. Courtesy Annet
Gelink Gallery, Amsterdam.



Mario Airò, Nedko Solakov



Mario Airò, Nedko Solakov, Antonis Pittas

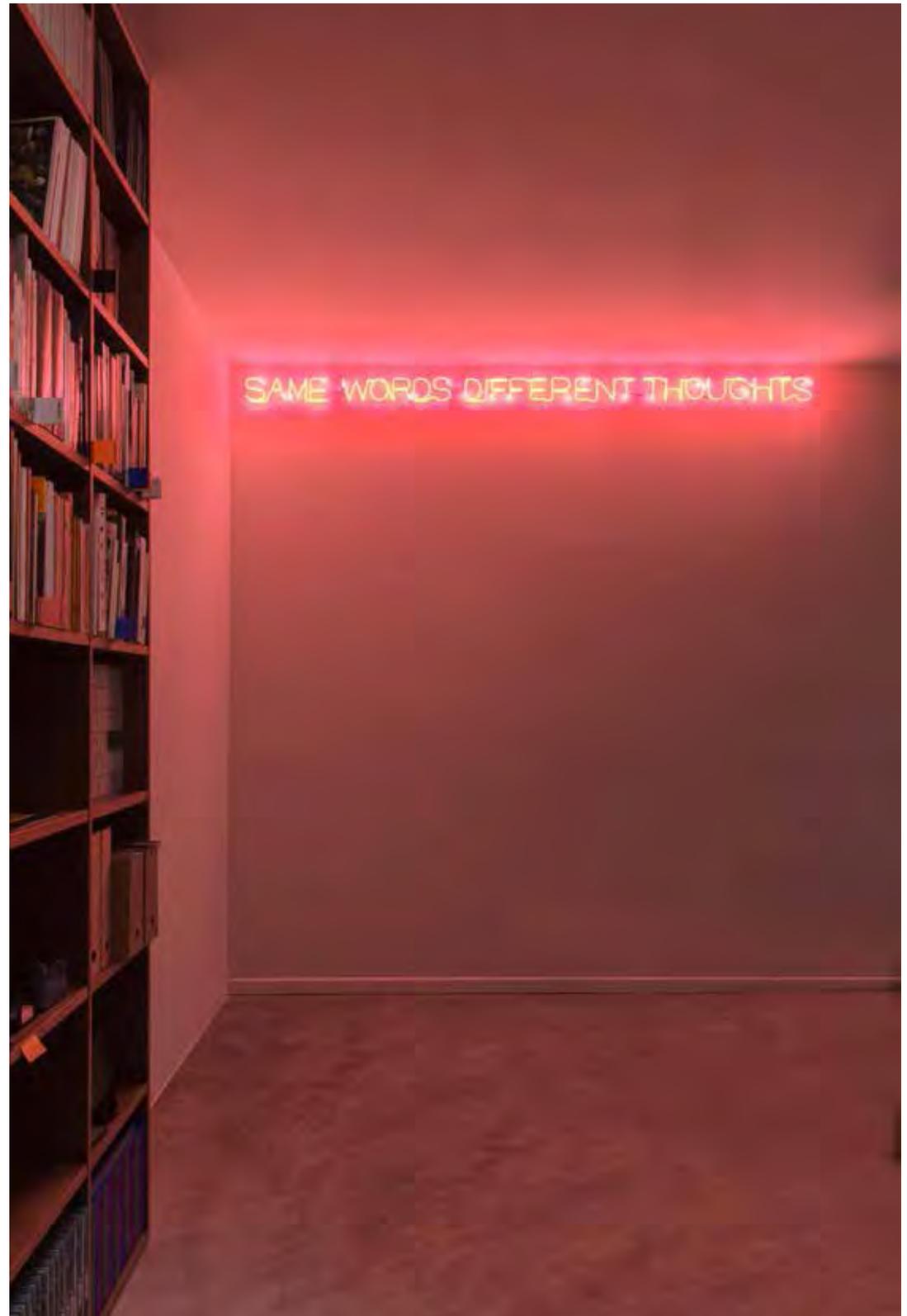
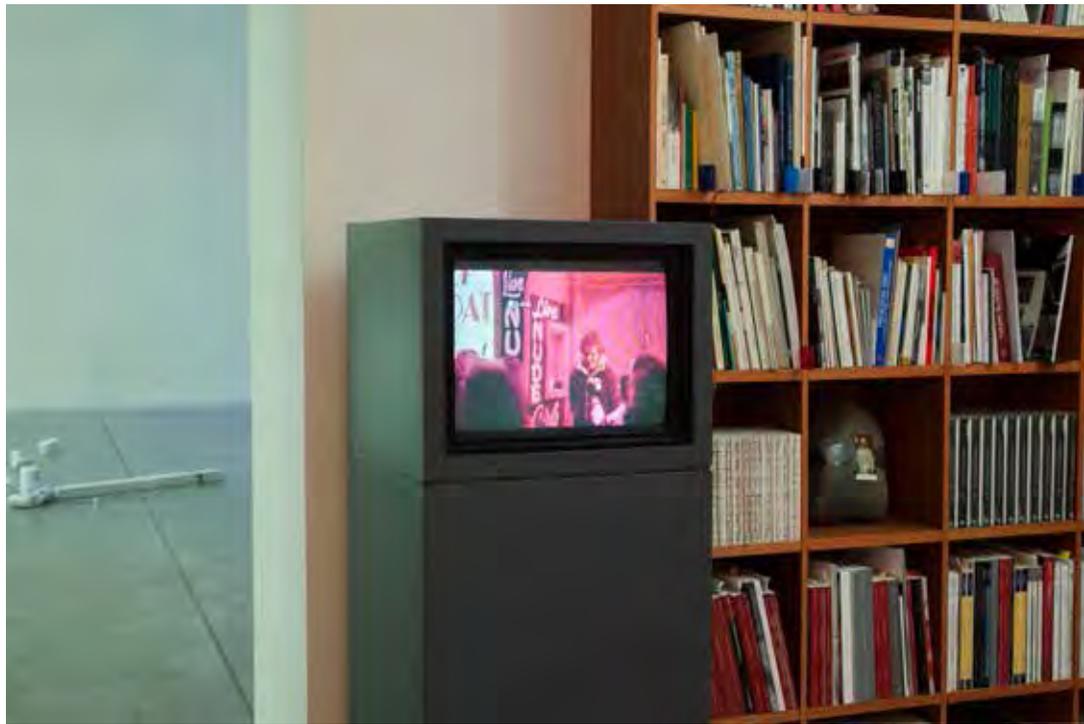


Suzanne Lacy, Mel Bochner, Christian Jankowski, Antonis Pittas, Cuoghi Corsello



Christian Jankowski, Antonis Pittas, Mario Airò, Nedko Solakov, Cuoghi Corsello





Suzanne Lacy

Maurizio Nannucci



organize better show

I want my money!





Maurizio Nannucci