

66
16

MARINUS BOEZEM
SIMONE FORTI
DAVID MEDALLA
MAURIZIO MOCHETTI
MAURIZIO NANNUCCI
MALICK SIDIBÉ
MICHAEL SNOW
progetto speciale di JONATHAN MONK

Direttore editoriale
Giampaolo Prearo

Direttore della collana
Vittoria Coen

Testi
Lorenzo Bruni

Apparati biografici
Galleria Enrico Astuni

Redazione
Domenico Pertocoli

Progetto grafico
Maurizio Di Lella

Fotografie
Michele Sereni
Faber
Raffaella Losapio
ZAEolutc
Cesare Dagliana
Mylee Carrèr

La pubblicazione di questo libro è stata resa possibile grazie a
GALLERIA ENRICO ASTUNI
Via Jacopo Barozzi 3 - 40126 Bologna
www.galleriaastuni.net

A Patrizia ed Emilio

Si ringraziano per la preziosa collaborazione il direttore della Galleria Enrico Astuni e tutto il suo staff: Isabella Falbo, Cléo Ivanoff, Massimiliano Zancato, il curatore Lorenzo Bruni.

Uno speciale ringraziamento agli artisti Marinus Boezem, Simone Forti, David Medalla, Maurizio Mochetti, Jonathan Monk, Adam Nankervis, Maurizio Nannucci, lo scomparso Malick Sidibé, Michael Snow.

Per la gentile collaborazione si ringraziano: Maria-Rosa Boezem; Jason Underhill; The Box, Los Angeles; Ruth Phaneuf; Tamsen Greene; Jack Shainman Gallery, New York; Joanna Thornberry; Lisson Gallery; Ana Janevski; Athena Holbrook; The Museum of Modern Art, New York; Julia Hölz; Stefania Zocco, Laura Serani; Marina Dacci, Fondazione Maramotti, Reggio Emilia.

Lorenzo Bruni desidera ringraziare tutti gli artisti e le gallerie che hanno collaborato, in particolare: Matilde Galletti e Giulia Gueci per il supporto alla redazione; Linda Vigiani, Francesca Bertazzoni, Floriana Mitchell, Edessa Kehrlein e Massimiliano Zancato per il supporto all'allestimento.

Per i loro preziosi consigli si ringraziano infine: Hans Ulrich Obrist, Lucy R. Lippard, Angela Vettese, Fabio Cavallucci, Pier Luigi Tazzi, Achille Bonito Oliva.

GALLERIA ENRICO ASTUNI

66|16
leri, oggi, domani, eccetera...

a cura di Lorenzo Bruni

© per i testi Lorenzo Bruni
© Galleria Enrico Astuni per le immagini

© Giampaolo Prearo Editore
Piazzale Libia 1 – 20135 Milano
Tel. 02 7384307 / Fax 02 70009095
prearoeditore@prearoeditore.it
Tutti i diritti riservati
ISBN 978 88 7348 119 5

Prearo Editore

SOMMARIO

Premessa	6
Parte prima: la smaterializzazione dell'oggetto d'arte dagli anni Sessanta	16
Parte seconda: 66 16	26
Marinus Boezem - arte, paesaggio e pittura	32
Simone Forti - arte, corpo e danza	48
David Medalla - arte, tempo e scultura	64
Maurizio Mochetti - arte, scienza e spazio	83
Maurizio Nannucci - arte, comunicazione e linguaggio	99
Malick Sidibé - arte, ritratto e fotografia	112
Michael Snow - arte, movimento e cinema	127
Parte terza: Ieri, oggi, domani, eccetera... - Jonathan Monk	140
Conclusioni	150
Biografie degli artisti	156

“Presente smaterializzato”¹, “nativi digitali”² e “strategia dell’emergenza”³ sono le definizioni che recentemente vengono usate con più frequenza per descrivere la nostra attuale società. Quello che sorprende è che finalmente sia venuto meno l’uso del famoso prefisso post- per qualificare il panorama che ci circonda. Di conseguenza le considerazioni che emergono sono le seguenti. La prima è che forse ci troviamo al di fuori del raggio d’azione della preminenza del modello occidentale e della sensazione diffusa di “fallimento di tutti i programmi, vecchi e nuovi, per gestire o migliorare la condizione del genere umano”⁴. La seconda è che la realtà è stata accettata come condivisione di codici informativi che portano a ri-scrivere la natura del concetto di informazione, immagine e identità personale e collettiva; così come è accettato il fatto che l’economia si fondi sulla distribuzione di servizi e non più sulla produzione di merci. Infine, la terza considerazione riguarda un cambiamento

di tendenza rispetto all’urgenza di riflettere sulla memoria collettiva – e quindi sullo strumento dell’archivio – che la società ha mostrato negli ultimi quindici anni. In questo momento storico si sta manifestando un vivo interesse a discutere attorno al concetto di futuro, inteso però al di fuori delle tensioni ideologiche di obbiettivo/minaccia di cui era intriso nel secolo passato.

La mostra *66/16*, che ha preceduto questo libro, ha permesso di delineare dal punto di vista pragmatico i concetti che in esso sono affrontati. Il dispositivo curatoriale ha reso palesi, infatti, le lusinghe e le perversioni che albergano dietro la possibilità di fruire le notizie del passato mischiate a quelle del presente, senza filtri e conflitti, come accade con le piattaforme digitali tra cui YouTube, Facebook e altre. Per rendere espliciti tali ragionamenti, lo spazio espositivo della Galleria Astuni di Bologna è stato diviso in due da un muro: una porzione accoglieva una mostra collettiva con opere che sette artisti, provenienti da differenti parti del mondo, hanno realizzato nel 1966, e l’altra i lavori realizzati dagli stessi nel momento della mostra ovvero nel 2016. Tale separazione/associazione induceva lo spettatore a domandarsi da quale contesto e consapevolezza storica potesse interpretarle e contestualizzarle. Infatti le opere esposte, pur separate da cinquant’anni di storia, rendevano evidente la coerenza di ricerca che i singoli artisti hanno investito nel produrre non solo

delle forme estetiche, bensì dei dispositivi di dibattito sull’arte e sulla vita. Invece è necessario fare chiarezza e recuperare uno sguardo critico proprio sul contesto storico e sociale da cui sono emerse, per poter meglio giudicare le influenze che hanno prodotto e le condizioni che le hanno provocate⁵.

Partendo da questo punto di vista è fondamentale domandarsi come sia possibile restituire il contesto – sia quello del 1966 che quello del 2016 – collegato a un certo tipo di lavoro, ovvero come riconnettersi al passato senza mitizzarlo e come rivolgersi al presente senza apatia. Questo momento è ciò che ha reso la mostra non il fine, ma il mezzo per confrontarsi con i concetti di passato e di futuro ri-partendo proprio da quelle energie “sovvertitrici” rimaste congelate negli anni, in parte a causa dell’edonismo degli anni Ottanta. Non è un caso, infatti, se quello che ha contraddistinto la cultura nei primi quindici anni del nuovo millennio è stata una forte attenzione alle idee e alle pratiche degli anni Sessanta. Ciò è stato reso possibile, o ne era un effetto diretto, anche dalla contemporanea diffusione – dalle riviste in rete, ai forum e agli archivi condivisi – degli strumenti per accedere

in tempo reale alla cronaca dell’arte. Questa idea di fruizione immediata ha portato sempre di più a ipotizzare come separate la storia dell’arte dalla critica militante⁶, mentre proprio le ricerche di quest’ultima appaiono oggi vitali per una riflessione da collocare alla base della storia e degli strumenti estetici. Ecco il motivo per cui, intenzionalmente, nel caso presente il contenuto del libro e il processo della mostra sono in relazione. La scelta di agire in tale ottica nasce dal voler evitare tali separazioni e suggerire future interazioni tra storicizzazione, mediazione e produzione di cultura.

Gli artisti Marinus Boezem, Simone Forti, David Medalla, Maurizio Mochetti, Maurizio Nannucci, Malick Sidibé, Michael Snow, invitati alla mostra *66/16*, sono molto distanti tra loro sia per tradizioni culturali, sia per l’approccio nell’indagare e condividere il processo generativo dell’opera d’arte. Osservandone però le prime ricerche, compiute a metà degli anni Sessanta, li accomuna la scelta di adottare materiali effimeri e un metodo sperimentale. Era l’unico modo che avevano a disposizione per distaccarsi dall’opera intesa come superficie

¹ Cfr. Senaldi, Marco, *Media e disidentità*, Postmedia Books, Milano 2015. Bauman, Zygmunt, *Per tutti i gusti. La cultura nell’età dei consumi*, Laterza, Roma-Bari 2016.

² Cfr. Ferri, Mario, *Nativi digitali*, Mondadori, Milano 2011. Prensky, Marc, *La mente aumentata. Dai nativi digitali alla saggezza digitale* (2012), Erickson, Trento 2013. Gui, Marco, *A dieta di media. Comunicazione e qualità della vita*, Il Mulino, Bologna 2014.

³ Cfr. Ferraris, Maurizio, *Emergenza*, Einaudi, Torino 2016. La Cecla, Franco, *Mente locale. Per un’antropologia dell’abitare*, Elèuthera, Milano 2011.

⁴ Hobsbawm, Eric, *Il secolo breve 1914-1991* (1994), Rizzoli, Milano 2014.

⁵ Un caso importante da tenere presente, emerso ultimamente, è che nelle mostre sull’Arte Concettuale realizzate dal 2009 in America è stato fortemente sminuito il collegamento tra quelle ricerche e le proteste politiche legate alla guerra del Vietnam, le lotte studentesche e tutte le forme di attivismo riguardanti il rinnovamento della società.

⁶ La storia di una critica militante deve ancora essere scritta poiché sono troppo frammentari gli studi che collegano sul piano internazionale le influenze delle ricerche teoriche di figure come Lucy R. Lippard o Jean-Christophe Ammann. Mentre è affrontata maggiormente l’influenza del ruolo del curatore, come dimostra il libro di Hans Ulrich Obrist, *Breve storia della curatela*, Postmedia Books, Milano 2011.

in lotta/accettazione con l'aspetto decorativo che aveva un largo seguito di commercializzazione e che si era diffuso con i vari movimenti scaturiti – in contesti sociopolitici differenti – dalla Pop Art⁷. La soluzione che individuarono fu nella dinamica di tramutare l'oggetto d'arte in un dispositivo di dialogo democratico in cui la distanza tra arte e vita, tra singolo e collettività, venisse fortemente erosa per creare una discussione aperta sul possibile cambiamento della società e della cultura. Per fare ciò questi artisti puntarono innanzitutto sull'abbattimento dei confini tra i vari linguaggi, come la musica, l'architettura, la matematica e la filosofia. Tale approccio fu necessario per spostare il campo di influenza dallo spazio dell'arte e dal contenitore-museo all'attivismo in dialogo con la contemporaneità. L'esigenza di dematerializzare l'oggetto era strettamente collegata all'urgenza di liberarsi dal rapporto con il referente formale attraverso il quale rappresentare il reale per potersi concentrare piuttosto sulla ragion d'essere dell'opera.

In particolar modo sono stati specificamente selezionati questi artisti per la mostra *66/16* poiché nei decenni successivi agli anni Sessanta hanno continuato in maniera propositiva a

dialogare con la società, consapevoli della sua incessante trasformazione, rendendo le "periferie" in cui operavano dei centri propulsivi tramite i contatti internazionali che hanno alimentato e tessuto. Inoltre l'osservazione del singolo percorso può finalmente contribuire a gettare una nuova luce sulla genealogia della tecnica⁸, medium o strumento artistico che essi hanno indagato e non semplicemente usato. Tale mutamento di registro ha reso obsolete le vecchie categorie critiche e influenzato i nuovi tentativi di giudizio e di classificazione di un'opera d'arte sia dal punto di vista dell'interpretazione "generalistica", sia da quello degli addetti ai lavori.

Non si tratta di fornire strumenti con cui poter classificare le opere, dato che proprio gli artisti in questione, così come anche i critici militanti, ci hanno insegnato che i sistemi a priori sono sempre inefficienti⁹; piuttosto è necessario prendere le mosse proprio dai casi specifici per suggerire riflessioni più estese. Il percorso di Marinus Boezem, ad esempio, può far emergere una riflessione più ampia legata all'attrazione e alla ricerca, allo stesso tempo, di emancipazione dalla pittura figurativa di matrice occidentale,

⁷ Il fenomeno della diffusione su scala globale della Pop Art e della sua trasformazione in relazione ai vari casi sociopolitici in cui si è sviluppata è stato analizzato ampiamente nella mostra e nel catalogo *The EY Exhibition. The World Goes Pop*, Tate Modern, Londra 12 settembre 2015 - 24 gennaio 2016.

⁸ Cfr. Perniola, Mario, *L'arte espansa*, Einaudi, Torino 2015.

tensione che è sempre stata presente nell'arte degli ultimi cinquant'anni. Il caso Simone Forti, invece, permette di aprire e indagare le connessioni particolari legate alla scoperta del corpo in dialogo con la danza e le possibilità di avere una fruizione di autocoscienza partecipata. In David Medalla è interessante osservare l'intento di far coesistere il ruolo della scultura con quello dell'happening per affrontare una riflessione differente sulla rappresentazione della temporalità. E, ancora, Maurizio Mochetti ha dischiuso possibilità inattese rispetto al dialogo fra la tradizione dell'arte e le nuove tecnologie per affrontare la "misurazione" dello spazio fisico in relazione a quello razionalizzabile e viceversa. Maurizio Nannucci, invece, ci suggerisce che il linguaggio può essere uno strumento artistico al pari di altri e lo ha indagato per scandagliare al meglio il mutamento di relazione – nella società dei mass media – tra la dimensione privata e quella pubblica. Invece il percorso di Malick Sidibé non soltanto rimanda all'evoluzione dello strumento fotografico – l'utilizzo della macchina portatile gli ha permesso di fotografare in maniera agevole la vita notturna della capitale del Mali –, ma anche all'analisi del tema del ritratto riuscendo a far convivere l'evocazione del progresso occidentale e quella del postcolonialismo. Infine l'attitudine di Michael Snow, proprio per la sua interdisciplinarietà, permette di pensare al cinema sperimentale come a una ricerca più ampia di narrazione dell'immagine fissa/in movimento non

separata dagli altri linguaggi artistici.

Questi sono spunti di riflessione che possono emergere dalle ricerche dei singoli artisti coinvolti e che possono essere utili per ripensare a ciò che consideriamo storia dell'arte. La possibilità di osservare tutte insieme queste ricerche può permettere inoltre di riflettere sul confronto tra arte e tempo, sul concetto di storicizzazioni parallele, ma anche e soprattutto sul concetto di evoluzione dell'arte. Proprio perché l'intento degli artisti coinvolti non era e non è la negazione dell'oggetto, bensì una sua continua messa in prova ed estensione delle implicazioni cui esso poteva aspirare. Tale aspettativa/attitudine rientra nel panorama comune che essi hanno condiviso pur nelle differenze dei campi di interesse.

*leri, oggi, domani, eccetera...*¹⁰ I gesti e le sperimentazioni di questo gruppo di artisti appaiono a oggi ancora rivoluzionari proprio perché non sono stati assorbiti del tutto dalla dimensione storicistica e perché essi sono ancora attivi nel dibattito internazionale. Partendo dalle loro ricerche il progetto *66/16* vuole indagare quale può essere per il futuro l'eredità degli anni Sessanta. La prima domanda da porsi

¹⁰ *leri, oggi, domani, eccetera...* è l'opera che l'artista Jonathan Monk ha ideato appositamente come introduzione visiva – tramite l'invito e la presenza sulla facciata della Galleria Enrico Astuni di Bologna – e commento concettuale al progetto di mettere a confronto opere d'arte del 1966 con altre degli stessi artisti realizzate nel 2016.

è: quali sono le caratteristiche che hanno reso interessanti le ricerche manifestatesi in quegli anni? Una risposta elementare ma valida è che, per la prima volta, la condivisione di un concetto è apparsa più impellente rispetto alla sua espressione formale. L'opera è stata destrutturata e dematerializzata per mimetizzarsi con i meccanismi della vita, per poterli modificare *in* essa e non separarli *da* essa.

Tale aspetto è stato ampiamente riconosciuto come caratterizzante delle tensioni di quel periodo per mezzo anche delle ricerche effettuate dalle nuove generazioni di artisti attivi dagli anni Novanta. Queste ultime hanno ri-creato, in maniera forse inconsapevole, un ponte con quel periodo adottando la scelta di stabilire un crossover tra le arti come mezzo per ampliare la portata dell'opera nella realtà quotidiana. Le loro ricerche sono state definite in quel momento storico, da alcuni curatori/critici, come attitudini "post-production"¹¹, di arte relazionale¹², arte politica¹³, dinamica post-mediale¹⁴. Ciò che univa il loro modo di fare nel corso degli anni Novanta e che li differenziava da chi lavorava sulla pittura post-espressionista è stata la

¹¹ Bourriaud, Nicolas, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo* (2001), Postmedia Books, Milano 2004.

¹² Bourriaud, Nicolas, *Arte relazionale* (1998), Postmedia Books, Milano 2010.

¹³ Detheridge, Anna, *Scultori della speranza. L'arte nel contesto della globalizzazione*, Einaudi, Torino 2012.

¹⁴ Belpoliti, Marco, *Doppio zero. Una mappa portatile della contemporaneità*, Einaudi, Torino 2003.

scelta di costruire le opere come site specific.

La relazione dell'opera con un contesto specifico ha permesso loro di spostare l'attenzione sul momento reale di quella fruizione condivisa. Molto probabilmente è stata una reazione alla globalizzazione e alla diffusione della rete di Internet che permetteva a chiunque di essere in contatto con tutto e con tutti. In questo percorso di evidenziazione dell'esperienza diretta ci sono stati vari gradi di radicalizzazione che possiamo individuare in alcuni percorsi autonomi che vanno da quel periodo agli anni recenti: da Rirkrit Tirvanija a Tino Sehgal, da Carsten Höller a Tris Vonna-Michell, da Philippe Parreno a Hito Steyerl, da Mario Airò a Matteo Rubbi ecc. Gli anni Novanta hanno rappresentato soprattutto "il fare i conti con il secolo che stava volgendo al termine"¹⁵.

In questa ottica sono emerse nuove identità per alcune tecniche come quella del video e dell'immagine fotografica che, seppure già sperimentate negli anni Settanta, non avevano conquistato lo status di opera, ma solo il ruolo di documentare un'azione. Il video, ad esempio, agli artisti attivi dalla metà degli anni Novanta ha consentito di lavorare sulla narrazione/evocazione di fatti che potevano essere vissuti dal punto di vista sia personale che pubblico. Ciò gli ha permesso di distinguersi da subito dal documentario o dal videoclip proprio

¹⁵ Negri, Antonio - Hardt, Michael, *Comune. Oltre il privato e il pubblico*, Rizzoli, Milano 2010.

perché era basato su un racconto per immagini che esplorava i cambiamenti che stavano avvenendo a livello sociopolitico.

Il video, in particolare, è stato adottato con totale libertà dalle donne artiste proprio perché era una tecnica vergine dal punto di vista del primato di genere, avendo una tradizione breve rispetto a quella millenaria della pittura. Allo stesso modo lo hanno potuto utilizzare senza discriminazione di giudizio tutti quegli artisti che culturalmente non erano parte del modello economico-politico occidentale¹⁶: dall'Est-Europa al Sud-America, dall'Africa all'Asia.

Un altro procedimento assimilato e che ha avuto nuova autonomia è stato quello legato al linguaggio architettonico. Le attitudini e i metodi propri di questa disciplina sono diventati un nuovo strumento a disposizione degli artisti che hanno voluto effettuare un cambiamento immediato e tangibile nel contesto urbano e nella "vita di tutti i giorni". Allo stesso modo la fotografia è diventata uno strumento di indagine molto potente per analizzare le sfumature della percezione della realtà e le potenzialità dello strumento stesso, soprattutto in relazione al passaggio epocale dal sistema analogico a quello digitale.

Dalla fine degli anni Novanta, in quest'ottica, la vera novità è stata

¹⁶ L'artista di origine albanese Anri Sala vince il Leone d'oro come miglior giovane artista alla Biennale di Venezia nel 2001 con il video *Uomoduomo*.

rappresentata dalla comparsa di una non-tecnica, ovvero di una pratica di dialogo con le energie del passato: la strategia del *reenactment*. L'attitudine a mettersi in connessione con frammenti della cultura "precedente" – tramite l'attivazione del serbatoio della memoria collettiva, per mezzo dell'appropriazione di film, musica, espressioni intellettuali e altro – ha permesso agli artisti di iniziare una riflessione più ampia sull'atto creativo, sulla sua ragione d'essere e sul rapporto con la storia recente dell'Arte Concettuale. Artisti come Pierre Bismuth, Mario García Torres, Tino Sehgal, Dan Rees, Rainer Ganahl, Pierre Huyghe, Jeremy Deller e molti altri hanno spostato l'attenzione su frammenti della recente eredità culturale, utilizzandoli come materiale vivo dell'opera, da cui attivare un nuovo dibattito su come sia possibile trasmettere le informazioni nella "modernità liquida" e soprattutto rispetto a quale futuro. Successivamente a questa generazione, negli ultimi cinque anni è emerso un utilizzo diffuso della pittura astratto-segnica – i precedenti sono da ritrovare nell'esigenza del secondo dopoguerra di reagire alla figurazione di regime degli anni precedenti – e poi dell'inserimento sistematico nel campo dell'opera della scrittura che si rende immagine e viceversa¹⁷. Questi ultimi due casi sono da inquadrare nella necessità più ampia da parte del pubblico/autore

¹⁷ Cfr. Bruni, Lorenzo, *Raccontare un luogo*, Fortino Editions, Miami 2015.

di incontrare¹⁸ immagini che non siano il prodotto di informazioni immediate come quelle distribuite dai mezzi di comunicazione digitali.

Jonathan Monk è stato tra gli artisti che nel corso degli anni Novanta ha maggiormente utilizzato il concetto di appropriazione per creare nuove prospettive praticabili per il concetto di storia, autore e audience. Per questo motivo è stato invitato a realizzare un'opera specifica per il progetto *66/16*. Monk ha risposto alla sollecitazione di interrogarsi sul tempo smaterializzato di oggi e sulla distanza/vicinanza tra il 1966 e il 2016 realizzando un progetto intitolato *Ieri, oggi, domani, eccetera...* L'artista, con questo lavoro, da una parte evoca l'immensità delle informazioni con cui le persone hanno a che fare oggi, dall'altra propone maggiore attenzione alla *temporalità* della loro fruizione. Questo, sembra dirci l'artista, è il primo passo per aprire una riflessione sulle reali possibilità di interazione che il singolo utente e l'arte possono intrecciare con l'evoluzione della società.

Il libro *66/16* non si basa sul trasformare le constatazioni appena fatte in tematiche da dogmatizzare, ma vuole cercare di capire, partendo da questa nuova presa di coscienza collettiva, in quale direzione possa avvenire il confronto con l'opera

d'arte, come sia possibile catalogarla tra le *molte* storie che sono emerse e che vivono parallelamente dal post-colonialismo, e quale ruolo aspettarsi da essa e dalla *sua* storia. Questa valutazione può essere realizzata solo tenendo conto, da una parte, dell'inaudito allargamento del cosiddetto "pubblico potenziale", visto che la sua caratteristica di reagire in maniera interattiva alle informazioni avviene su parametri largamente settorializzati e "singolarizzanti"; dall'altra, confrontandosi con il fatto che il "passaggio generazionale"¹⁹ non si è consumato, rendendo compresenti e "attivi" – per mezzo di Internet e della longevità fisiologica particolare di quelli che erano giovani negli anni Sessanta – le differenti età della vita. Il fatto che le parole "partecipazione"²⁰, "rivoluzione dal basso"²¹ e "dematerializzazione"²² siano diffuse oggi nell'uso comune, con la consapevolezza più o meno profonda di un collegamento più o meno forte con le ricerche artistiche e con quelle di attivismo politico presenti nel corso degli anni Sessanta, è un sintomo di quanto appena detto.

Dunque ciò che questo saggio vuole indagare è il paradosso in cui si trovano gli artisti che hanno iniziato a lavorare

¹⁹ Zagrebelsky, Gustavo, *Senza adulti*, Einaudi, Torino 2016.

²⁰ Bishop, Claire, *Participation*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 2006.

²¹ Cfr. le dinamiche del movimento Occupy Wall Street.

²² Cfr. la mostra *Materializing "Six Years"*. Lucy R. Lippard *and the Emergence of Conceptual Art*, Brooklyn Museum, New York 14 settembre 2012 - 17 febbraio 2013.

alla metà degli anni Sessanta. Ovvero, se la loro carriera è nata all'insegna della smaterializzazione dell'opera d'arte, dalla metà degli anni Novanta si ritrovano a lavorare in un contesto di realtà smaterializzata e digitalizzata e in una comunicazione globalizzata in maniera sistematica²³. A ciò corrisponde il fatto che le istituzioni pubbliche e le convenzioni culturali e politiche cui essi si opponevano non sono state sconfitte, ma sono semplicemente evaporate. Questo vuol dire che la carica rivoluzionaria di quelle opere viene meno? E che quindi non possa esistere una eguale carica possibilistico/ rivoluzionaria per la produzione contemporanea? Proprio tale questione è alla base delle molte attenzioni dedicate a quel periodo storico dagli artisti e dalla critica negli ultimi vent'anni, e proprio a tale questione il presente libro è dedicato.

²³ Gli artisti e i curatori attivi negli anni Sessanta erano in contatto tra loro indipendentemente dalla facilità di comunicare tra loro, ma solo per l'urgenza di dialogo tra energie consimili.



Veduta parziale della mostra 66/16, Bologna, Galleria Enrico Astuni, 2016.

“Dematerialization of art” è una definizione coniata da Lucy R. Lippard¹ nel corso della seconda metà degli anni Sessanta del XX secolo per designare una serie di pratiche artistiche che fuoruscivano dalle categorie estetiche e interpretative diffuse in quel momento². Tale formula iniziò a circolare dopo che la critica d'arte e ricercatrice del MoMA la usò come titolo di un suo articolo del 1968 scritto con John Chandler per la rivista “Art International”. In quel caso il termine era usato per indicare un approccio “ultra-concettuale” e che “sottolineava un processo quasi esclusivamente mentale rendendo l'oggetto quasi del tutto obsoleto”³. La formula va intesa, secondo l'uso che ne fa Lippard, non come un rifiuto della

materialità, bensì come un'attitudine legata alla volontà degli artisti della nuova generazione di trattare l'opera non solo su un livello fisico. Questa visione implica la destrutturazione del “sistema società” per cui sono prodotti proprio quegli oggetti/opere.

In quest'ottica la formula in questione emerge già in occasione della mostra curata da Lippard nel 1966 alla Fischbach Art Gallery di New York dal titolo *Eccentric Abstraction*. Quella collettiva, che coinvolgeva tra gli altri Eva Hesse e Bruce Nauman, indagava e presentava per la prima volta i motivi, e i limiti, del Post-Minimalismo o dell'Anti-Form in arte. Ma ciò che ha permesso di diffondere ulteriormente questa definizione è stato il suo utilizzo all'interno del lungo titolo del suo libro *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*⁴, pubblicato nel 1973 dalla University of California Press. Il volume

contiene una radiografia in presa diretta e “commentata” delle più importanti mostre, testi e idee apparsi in quegli anni e legati alle ricerche che adottavano l'idea come *medium*. Lucy R. Lippard arriva a questa interpretazione dei fatti per mezzo di una costante condivisione dei processi creativi con i singoli artisti e di partecipazione attiva ai loro dibattiti nella scena newyorkese. Oltre che con coloro che nel resto del mondo ne condividevano gli intenti e con cui era in contatto. La sua è stata un'attitudine innovativa che ha modificato fortemente il ruolo e il campo d'azione del critico d'arte e soprattutto del curatore. Quest'ultimo, infatti, era confinato fino a quel momento unicamente nella gestione delle opere del museo in cui lavorava⁵.

Il libro di Lucy R. Lippard, proprio per il suo approccio congiunto all'indagine sul campo, non proponeva una teoria a priori, netta e astratta, bensì fotografava una situazione che racchiudeva tutte quelle tensioni – dall'Arte Concettuale a quella Processuale, dall'Arte Povera alla Land Art, dalla “critica alle istituzioni”

all'arte al femminile – che erano attive in quel momento e che si presentavano come reazione al Minimalismo e in parte a Fluxus. Per questo all'interno del lungo saggio, che si presentava come un archivio di idee o un diario in condivisione, la definizione di Sol LeWitt del 1967, “the idea becomes a machine that makes the art”⁶ – con cui, tra l'altro, distingueva il suo lavoro concettuale con la “c” minuscola rispetto alla dimensione di smaterializzazione militante già presente in quel periodo – poteva convivere con l'affermazione di Joseph Kosuth del 1969, “un'opera è tale quando riflette sullo statuto dell'opera”⁷, contenuta nel suo famoso testo *L'arte dopo la filosofia*. Oppure frasi celebri come quella di Frank Stella coniata nel 1964, “Quello che vedi è quello che è”, che indicava una volontà di allontanarsi dalla simbolizzazione attribuita alle immagini, trovavano nello stesso libro diverse risposte ideali di sviluppo, tra cui la citazione del 1973 di Douglas Huebler: “Il mondo è pieno di oggetti, più o meno interessanti, io non voglio aggiungerne altri”.

In ogni caso questi punti di vista erano accomunati da un'evidente sfida al coevo mercato dell'arte diffusosi con la Pop Art e al feticcio per il capolavoro originale che rimandavano a principi sociali e

¹ Lucy R. Lippard era nota per usare come titoli delle sue mostre delle numerazioni, come quella curata nel 1969 dal titolo *557,087* al World's Fair Pavilion di Seattle. La numerazione corrispondeva al numero della popolazione in quel momento a Seattle, evocando in tal modo che il contenitore ideale per gli artisti da lei proposti non era il museo ma l'audience e la città. Questa pratica di curatrice militante ha rivoluzionato anche il modo di fare critica militante, come testimoniano molti suoi articoli e il suo celebre libro *Six Years* pubblicato nel 1973.

² In particolar modo fu un'opposizione ferma all'impostazione formalista legata al critico Clement Greenberg. La polemica era molto forte e condivisa da tutti, come ricorda la stessa Lippard nel testo-conferenza dal titolo *Curating by Number*, in “Tate Papers”, n. 12, 2009. Questa posizione è sempre stata sintetizzata con il riferimento all'opera di John Latham, *Art and Culture* del 1966-69, in cui in una valigetta è contenuto il libro di Greenberg e alcune bottigliette di vetro con le pagine masticate/smateralizzate dall'artista.

³ In “Art International”, 1966.

⁴ Il titolo esatto del libro ricopre tutta la copertina del volume, evidenziando fin dal contenitore la carica eversiva e di novità radicale nell'ambito della critica d'arte e di quella giornalistica: *Six Years: The Dematerialization of the art Object from 1966 to 1972: A cross-reference book of information on some esthetic boundaries: consisting of a bibliography into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused and so-called conceptual or information or idea art whit mentions of such vaguely designated areas as minimal, anti-form, systems, earth, or process art, occurring now in the America, Europe, England, Australia, and Asia (whit occasional political overtones), edited and annotated by Lucy R. Lippard.*

⁵ Lucy R. Lippard faceva parte di quella nuova generazione di studiosi che verrà definita con i termini “curatore indipendente” e “critico indipendente”. A quell'epoca gli intellettuali attivi che abbattevano le distanze tra critica di giudizio e pratica dell'artista erano, oltre a lei, Harald Szeemann, Kasper König, Jan Hoet, Germano Celant, Seth Siegelaub: figure che si tenevano in contatto tra loro e con gli artisti anticipando l'idea della globalizzazione delle informazioni indipendentemente dall'esistenza della rete di Internet.

⁶ Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, in “Artforum”, vol. 5, n. 10, estate 1967, pp. 79-83.

⁷ Kosuth, Joseph, *Art after Philosophy*, 1969, riedito da Studio International.

politici ben precisi. Tale atteggiamento era strettamente connesso alla necessità di individuare nuovi canali di diffusione e fruizione per la nuova opera/idea/processo.

In quel momento uno stimolo importante verso il rinnovamento dei canali di “commercializzazione delle idee” fu messo in atto dal critico-curatore⁸ Seth Siegelaub aprendo una galleria⁹ nel 1964 a New York. In questo luogo, assieme ai tappeti orientali che collezionava e vendeva, collaborò alla realizzazione della prima mostra del giovane Joseph Kosuth, quindi di Lawrence Weiner, Robert Barry e altri. Il suo approccio anti-establishment lo porterà poi a chiudere la galleria nel 1966 per rispettare l’esigenza degli artisti coinvolti di confrontarsi con situazioni pubbliche e diversificate, ma continuerà a collaborare con loro arrivando a individuare nuove strategie espositivo-commerciali, come il progetto *Xerox Book* del 1968 o la mostra *One Month. March 1-31, 1969* del 1969. In entrambi i casi le opere erano contenute nel catalogo, il quale non era più destinato alla documentazione di un evento, ma diventava lo spazio particolare dell’evento stesso che poteva essere venduto e posseduto con grande facilità.

Il termine *smaterializzazione* quindi –

⁸ Il critico militante e il curatore indipendente avranno da quel momento proprio questa responsabilità di individuare le condizioni migliori per far apparire l’opera/dibattito

⁹ La galleria Seth Siegelaub Contemporary Art fu attiva tra l’autunno del 1964 e l’aprile del 1966.

tenendo conto degli esempi appena citati e degli altri contenuti nel libro di Lucy R. Lippard, come le affermazioni e le opere di Hanne Darboven, Mario Merz, On Kawara, Bruce Nauman, Daniel Buren ecc. – sembra con evidenza equivalere all’esigenza condivisa da questi artisti di eliminare la distanza tra pubblico e autore saltando così la mediazione informativa e burocratica propria delle istituzioni museali o della produzione teorica della critica. Infatti, dopo quasi cinquant’anni, è evidente che le opere citate da Lippard sono accomunate dall’intento di farsi dispositivi attivi con cui produrre un dialogo paritario e diretto con il pubblico sul ruolo dell’arte e sulla società. Proprio Lippard, nell’introduzione a *Six Years*, scriveva: “lavori dove l’idea è di primaria importanza, mentre la forma passa in secondo piano, [diviene] leggera, effimera, povera, semplice e/o ‘dematerializzata’”¹⁰. Ancora oggi il suo libro – riedito tal quale nel 2001 – rimane un documento importante della consapevolezza, da parte degli addetti ai lavori, che la società e l’arte fossero di fronte a una forte spinta di cambiamento e di impulso rivoluzionario.

Il modo migliore per comprendere il tipo di sforzo compiuto da Lucy R. Lippard con la sua operazione *Six Years* è quello di citare alcune opere presenti intorno a

¹⁰ “Work in which the idea is paramount and the material form is secondary, lightweight, ephemeral, cheap, unpretentious and/or ‘dematerialized’” (Lippard, Lucy, R., *Six Years*, cit.).

quell’eroico anno 1966. Attraverso esse è possibile non solo captare, ma restituire le energie presenti a metà degli anni Sessanta senza cadere nella trappola di incanalarle in categorie esplicative aprioristiche. L’elencazione delle opere che segue è in parte facilitata dalla prospettiva storica in cui ci troviamo, e in particolare dal fatto che dal 1999 a oggi varie mostre sono state finalizzate alla lettura di queste tematiche.

One and Three Chairs, l’opera di Joseph Kosuth creata nel 1965, è stata portata ad esempio nei decenni successivi per sintetizzare cosa fosse la speculazione concettuale. In questo caso erano esposte una sedia industriale pieghevole di legno, la fotografia in bianco e nero di quella stessa sedia a grandezza 1:1 collocata sulla parete a sinistra della stessa, mentre a destra si trovava la riproduzione ingrandita della definizione di sedia estrapolata dal dizionario inglese più diffuso in quel momento. Kosuth, con questo tipo di opera “classificatoria” poneva sullo stesso piano più “sistemi di sapere”, per dirla alla Wittgenstein: quello visivo, quello oggettuale e quello linguistico. Questa modalità consentiva di riflettere sul modo in cui da sempre l’uomo ha cercato di razionalizzare la realtà per meglio comunicarla o conoscerla. Proprio sull’indagine di tale sfumatura si concentrerà tutta la ricerca futura di questo artista. L’estetica severa e rigorosa che adottò fin da subito risultò il modo più efficace per spostare l’attenzione

dell’osservatore dall’immagine in sé al rigore analitico che voleva instillare in essa.

In quel momento storico erano molte le opere che alimentavano il dibattito su come attivare un dialogo sul ruolo dell’arte e dell’artista e che puntavano soprattutto a “presentare” la “processualità” del dialogo stesso. Alcune, ad esempio, sceglievano di evidenziare la pretesa dell’uomo di controllare la natura e di concretizzare tale attitudine/paradosso. Ciò è evidente nell’intervento *Air-Conditioning Show* del gruppo inglese Art & Language nel 1966-67¹¹, in cui un condizionatore d’aria doveva produrre all’interno dello spazio espositivo la stessa temperatura che vi era all’esterno; o nell’opera di Robert Morris *Steam Cloud* del 1967, realizzata alla Corcoran Gallery di Washington producendo una scultura con il vapore. In altri casi l’opera diviene testimonianza di una partecipazione aperta, come accade nella prima opera di Mel Bochner, esposta alla School of Visual Art di New York nel 1966, dal titolo *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art*, consistente in quattro raccoglitori da sfogliare posti su quattro basi e che contengono pensieri, testi, disegni suoi oppure inviatigli da artisti, scienziati ecc.; o, ancora, come accade nell’azione

¹¹ *Air-Conditioning Show* prese avvio come un testo accompagnato da un disegno che i due artisti Terry Atkinson e Michael Baldwin distribuivano nel 1966-67. Fu allestito per la prima volta da Joseph Kosuth a Coventry, in Inghilterra, nel 1967.

realizzata da Joseph Beuys a Vienna nel 1967 dal titolo *Eurasia*¹². Mentre la richiesta di partecipazione per scoprire il mondo, evidenziandone le equivoci del caso, è al centro delle "istruzioni potenziali" di *Grapefruit* di Yoko Ono, esposta a New York nel 1964, che consiste in un elenco di testi i quali suggeriscono varie azioni tra il surreale e il meditativo che il pubblico può decidere di eseguire o meno; o come nel caso dei due film dell'azione *Two Correlated Rotations* di Dan Graham del 1968-69, in cui due persone eseguono le istruzioni di camminare in sensi opposti percorrendo la stessa immaginaria spirale mentre stanno filmando con una cinepresa Super 8 nel tentativo di includere l'altro nel proprio campo visivo. Invece l'incontro con il mondo sembra possa avvenire, in alcuni casi, solo con l'alterazione della quotidianità per effetto di un evento stranante, come accade con l'opera di Vito Acconci *Following Piece* del 1969, in cui una sequenza di fotografie e di materiale dattiloscritto descrive il tempo che lui ha impiegato in 29 giorni a pedinare degli sconosciuti nello spazio urbano; o come con l'azione *The Singing Sculpture* realizzata da Gilbert & George alla Nigel Greenwood Gallery nel 1970, in cui loro due con la faccia dipinta d'oro inscenano un carillon a rallenty innaturale. In altri casi il tempo dell'esperienza viene compresso in una sola singola immagine/testo, come

nel caso dell'escursione nella natura da parte di Hamish Fulton con la sua prima opera *London 2nd February* nel 1967; o come con la cartolina spedita agli amici da Bas Jan Ader, *I'm Too Sad to Tell You* del 1970, con il suo volto in lacrime.

Ancora, l'idea di condensare tutta la tradizione artistica e creativa in un gesto/immagine che la possa sublimare porta Lee Ufan nel 1969 con *Relatum (Formerly Phenomena and Perception A)* a posare una pietra sopra una fascia di lattice originariamente usata come metro; per lo stesso motivo Ion Grigorescu nel 1969-70 lascia la pittura per confrontarsi con le tecnologie multimediali realizzando ritratti che definisce "post-happening". La necessità di reinventare le tecniche tradizionali è al centro di molte ricerche, tra cui quella di Ed Ruscha che in *Every Building on the Sunset Strip* del 1966 utilizza la tecnica fotografica per generare e disporre immagini una di seguito all'altra senza soluzione di continuità su un libro rilegato a leporello, indagando limiti e possibilità della rappresentazione "nell'epoca della riproducibilità tecnica"; mentre le regole interne dell'oggetto-quadro sono indagate da Roman Opalka che nel 1965 inizia a dipingere la sua prima tela *1965/1 - ∞*, nella quale sviluppa una progressione numerica da 1 verso l'infinito e che è accompagnata dal suo autoritratto fotografico prima e dopo l'esecuzione.

Altre opere evidenziano la necessità di far dialogare l'arte e la vita adottando una "critica alle istituzioni", come accade

nel lavoro *MoMA Poll* del 1970 di Hans Haacke, costituito da due box trasparenti, uno marcato *yes* e l'altro *no*, con cui il pubblico poteva esprimere la propria opinione rispetto a una domanda specifica di carattere politico; oppure nell'azione di Daniel Buren che nel 1969-70 affigge senza permesso centinaia di poster con stampe due bande monocrome all'uscita dalle stazioni della metropolitana a Parigi.

Nello stesso periodo altre opere indagano la capacità di stimolare l'immaginazione attraverso oggetti elementari, come nel caso di Marcel Broodthaers che, con il progetto *Department of Eagles, Financial Section* creato tra il 1968 e il 1971 per finanziare un museo fittizio, mette all'asta dei lingotti d'oro precedentemente timbrati con il logotipo del museo al doppio del prezzo corrente dell'oro stesso; o come quando Walter De Maria realizza nel 1966 *High Energy Bar* incidendo tale scritta su una barra di metallo e innescando così nuove connessioni mentali in chi la osserva. Inoltre, se Sol Lewitt con l'opera del 1966 *Serial Project A, B, C, D* indaga le possibilità modulari del cubo per creare una relazione diretta tra contenitore e oggetto contenuto, Hélio Oiticica con *Tropicália, Penetrables PN 2 (Purity Is a Myth)* del 1966-67 esplora le interazioni tra forme pure, la natura e il rapporto di esclusione/inclusione nella società occidentale.

Invece opere come *Untitled* di Eva Hesse del 1970 - rettangoli di gomma

lattiginosa fissati a parete dai quali fuoriescono altri elementi – assieme alle sculture di Franz Erhard Walther che si fanno piattaforme per azioni – come è ben evidenziato dal video *#29 from 1 Demonstration* del 1967 – individuano una interazione squisitamente intima con il concetto di "oggetto pubblico". Mentre la domanda di quale sia il ruolo dell'artista e il tentativo di rappresentare l'atto creativo era al centro dell'opera fotografica *Twins* del 1968 di Alighiero Boetti, come anche dell'immagine *Failing to Levitate in the Studio* del 1966 di Bruce Nauman. La necessità di azzerare il tipo di arte/evento in cui lo spettatore è consumatore passivo è esplorato da La Monte Young nelle sue *Compositions 1960* del 1960, ma anche dai manifesti di Giuseppe Chiari con scritto "L'arte è finita smettiamo tutti insieme" del 1974.

La necessità di fare i conti con le utopie moderniste porta nel 1960 l'architetto Yona Friedman a realizzare progetti/collage di ponti come "megastrutture" sulla città. In maniera diversa vari gruppi di "architetti radicali" che si formano nel 1966 a Firenze indagano la forza delle immagini mediatiche per modificare l'immaginario del ruolo dell'architettura di quel periodo.

L'idea del gesto intimo e minimo è affrontata invece con le sue sculture-spazzatura da Julius Koller, come in *Krajina-Mesto (Trencin)* del 1966; ma anche dalla serie di diapositive *Walking Piece* realizzate nel 1966 da Yayoi Kusama, in cui l'artista si aggira per le strade di New

¹² *Eurasia* è un'azione che fa parte della sua *Siberian Symphony* e dura circa un'ora e mezza.

York come se fosse un alieno che scopre la terra mentre la sua immagine appare e scompare tra i fumi e le ombre della città.

Queste ricerche nascono tutte in stretta connessione con le esigenze di un confronto/cambiamento con la società. Infatti questi artisti si trovavano a protestare contro la guerra del Vietnam, a organizzare manifestazioni studentesche in America e in Europa, a individuare spazi di libertà all'interno di regimi di controllo come nei paesi dell'Est-Europa e del Sud-America. La critica reagisce con letture differenti di questa situazione, portando nel 1968 Roland Barthes a ipotizzare la fine dell'autore e Guy Debord, in ambito situazionista, a ricercare in maniera più radicale la fine dell'opera d'arte. Invece Allan Kaprow, uno degli iniziatori dell'happening, nel 1966 scrive le *Note per l'eliminazione dello spettatore*¹³ in cui esplica l'impellenza di porre il fruitore nella condizione di essere attivo, mentre Judy Chicago realizza dagli anni settanta i suoi *Dinner Party* in cui l'idea di partecipazione viene portata su livelli differenti, includendo la riflessione femminista in atto in quel momento.

I lavori presi in considerazione in questa lunga carrellata di opere realizzate attorno al 1966 servono a inquadrare al meglio le scelte che hanno portato alla realizzazione della mostra *66/16* alla

Galleria Enrico Astuni e di questo libro. La mostra e la pubblicazione vogliono infatti affrontare l'eredità degli anni Sessanta, ma nel fare questo è fondamentale rendersi conto che quell'eredità è ancora in evoluzione, visto che i protagonisti di quel periodo sono ancora, nella grande maggioranza, in dialogo attivo con il dibattito internazionale dell'arte. La mostra *66/16* è la prova di questa attuale condizione.

Da questa prospettiva le opere appena evocate e descritte sono utili per inquadrare cosa accadeva attorno al 1966 riguardo all'esigenza di rinnovare il ruolo dell'arte per mezzo della pratica della smaterializzazione. Sono tutte *azioni* che in quel momento venivano considerate distanti tra loro, sia per l'approccio di rottura o di dialogo con la società, sia per il voler agire nel terreno astratto delle idee o includendo la dimensione del tempo quotidiano.

Oggi, invece, possiamo trovare una radice comune nella volontà di quegli artisti di rompere il legame con i pregiudizi sull'arte e di lavorare sull'opera d'arte in quanto piattaforma di incontro tra arte e società. Questa visione d'insieme è stata ottenuta non tanto dalla distanza storica, ma per mezzo delle numerose mostre che dalla fine degli anni novanta hanno affrontato queste tematiche permettendo di osservarle rispetto al "presente" con cui hanno a che fare oggi. In particolar modo sono state fondamentali proprio quelle che hanno indagato la "pratica concettuale"

più che l'arte concettuale, e che vanno dalla mostra *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s* al Queens Museum of Art di New York nel 1999, a *How Latitute Become Form* del 2003 al Walker Art Center di Minneapolis.

Queste impostazioni ci permettono adesso di riflettere – dalla prospettiva post-ideologica in cui ci troviamo – proprio sul tema della "reinvenzione della differenza". Questo punto di vista è fondamentale da tenere presente per affrontare il discorso sull'eredità degli anni Sessanta nella nostra realtà globalizzata, ma soprattutto per ripensare a cosa consideriamo oggi per storia/storie dell'arte, per ruolo dell'artista e per concetto di futuro.

¹³ Kaprow, Allan, *Notes on the Elimination of the Audience* (1966), in Bishop, Claire, *Participation*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 2006, p. 102.



Veduta parziale della mostra 66/16, Bologna, Galleria Enrico Astuni, 2016.

La mostra *66/16* nasce con un particolare display di tipo "laboratoriale" che le permette di vivere autonomamente in quanto riflessione teorica nel presente libro. Infatti la scelta di avere due aree dove sono esposte le opere degli stessi artisti, ma prodotte in due anni specifici, dichiara immediatamente che non si tratta di una mostra a tema o di un saggio tematico. Le mostre a tema che si sono sviluppate dalla metà degli anni Novanta sono state molto utili per creare connessioni e dialoghi inattesi tra artisti di generazioni e nazionalità differenti in un momento in cui esistevano soltanto mostre storiche o di giovani artisti, oppure basate su raggruppamenti di opere realizzate con le stesse tecniche. Negli ultimi anni questo tipo di mostre ha perso la capacità di creare associazioni inaspettate, accostando opere formalmente discordanti. Forse proprio perché l'idea che stava alla base di quei display era di rompere con un'immagine di storia dell'arte letta fino a quel momento in senso evolucionistico e che portava a disporre le opere indipendentemente le une dalle altre. Oggi, invece, la possibilità di far dialogare il presente e il passato è una costante del nostro "presente espanso". Per questo negli ultimi anni le mostre tematiche si stanno modificando profondamente, alla ricerca di una nuova ragion d'essere, cercando nuovi stimoli. Non è un caso, infatti, che la Biennale di Berlino e Manifesta a Zurigo – per fare solo due esempi – entrambe del 2016 siano curate da due artisti, o che la Biennale di Venezia del 2015 curata da Okwui Enwezor e Documenta di Kassel del 2012 curata da Carolyn Christov-Bakargiev, più che a un tema, si riferissero a un'esigenza: quella di ri-pensare il futuro collettivo.

Il progetto *66/16* ha voluto invece creare una piattaforma di discussione in cui far dialogare due anni in particolare: il 1966 e il momento in cui questa

mostra è realizzata, ovvero il 2016. Questa precisazione dovrebbe rendere evidente che ad animare tale progetto non è un intento soltanto storicistico, bensì una riflessione sulla Storia e sulle storie, sull'attualità del passato e sul grado di coscienza che la nostra società ha della cultura che sta producendo. Inoltre, non si tratta neanche di stabilire una comparazione qualitativa tra questi due periodi storici e artistici. La novità del presente approccio risiede nel non rivolgersi al periodo storico degli anni Sessanta, cui sono state dedicate infinite attenzioni negli ultimi quindici anni, come a un rifugio. Piuttosto nel voler riprendere le fila del discorso culturale interrotto dall'arrivo del postmoderno. Solo in questo modo è possibile affrontare nuovamente, come concordano gli artisti attivi da quel periodo, la questione sul ruolo dell'arte e trovare le basi per ricostruire un'identità personale/collettiva che possa permettere di riflettere sui concetti di politica culturale, di estetica e di storia dell'arte non separati dalle sperimentazioni degli artisti e dagli stimoli critici suggeriti dalle mostre temporanee.

Il punto di partenza, in questa ottica, è stato quello di scegliere sette percorsi in particolare, in maniera da analizzare come sette artisti hanno instaurato, decennio dopo decennio, il dialogo con la società che si stava trasformando. La questione successiva da individuare riguarda cosa colleghi le due opere scelte di ogni singolo artista, anche se sono separate da cinquant'anni, e soprattutto cosa le differenzi. Solo individuando queste qualità è possibile cogliere il rispondere di queste opere al presente in cui si sono manifestate. Di conseguenza la questione da affrontare riguarda la tecnica artistica, che negli ultimi decenni è stata analizzata, destrutturata, smaterializzata, deformata e riesumata dagli artisti stessi. Quindi l'unico modo per muoversi nella valutazione di queste strategie è riconoscere in prima istanza i

dialoghi e le connessioni tra i linguaggi differenti che hanno stabilito i singoli artisti e che hanno portato a modificare le tecniche artistiche vigenti.

Possiamo a questo punto stilare un breve elenco riguardo a questi particolari crossover. Marinus Boezem stabilisce principalmente un dialogo tra arte e paesaggio; Simone Forti tra arte e movimento in presa diretta; David Medalla tra arte e tempo; Maurizio Mochetti tra arte e scienza; Maurizio Nannucci tra arte e comunicazione; Malick Sidibé tra arte e ritratto; Michael Snow tra arte e rappresentazione del movimento. Naturalmente sono solo chiavi di interpretazione a posteriori, ma da considerarsi come esemplari per muoversi in maniera più cosciente dentro le molte storie che si possono tracciare nel panorama contemporaneo.

Una cosa da tener presente è che i gesti realizzati da questi artisti negli anni Sessanta non puntavano a creare una rottura con il passato, ma nuovi stimoli di trasformazione del concetto di arte e quindi della società. Invece ciò che accomuna le loro opere degli ultimi decenni è sicuramente una riflessione su come si possano archiviare e trasmettere questi gesti, questi confronti in potenza, questi differenti incontri e scontri tra la vita e l'arte. La domanda che evocano è: trasmettere a chi e per quale futuro?





La ricerca di Marinus Boezem è essenziale in ambito concettuale perché ha rappresentato per l'Olanda, e per l'Europa in generale – dagli anni Sessanta in poi – un contributo attivo e influente nel dibattito internazionale introducendo aspetti legati al concetto di storia, paesaggio e identità. Le sue opere sono interventi che nascono in dialogo con il contesto fisico e mentale in cui si inseriscono. L'obiettivo che accomuna i suoi lavori, che implicano l'assemblaggio di materiali effimeri e molto differenti tra loro, è quello di aprire una riflessione inedita sul concetto di rappresentazione, nonché di stimolare il pubblico a esigere un ruolo attivo rispetto alle immagini prodotte dai "mass media"¹. Questo atteggiamento lo ha portato a non cimentarsi nella cosiddetta "pittura da cavalletto", ma a realizzare disegni al pari di istruzioni per trasformare direttamente l'ambiente reale.

Nel 1960 realizza il suo primo intervento creando sulla diga di Nieuwe Zuiderlingedijk – Olanda meridionale – un momento di incontro con un pubblico invitato appositamente, predisponendo all'aperto sedie pieghevoli, tavoli e vino a buon mercato. È un commento ironico alle inaugurazioni che si svolgevano all'interno delle gallerie d'arte, ma soprattutto un modo per condividere una visione diversa del paesaggio del Polder, che recentemente aveva subito importanti mutamenti fisici e, di conseguenza, visivi. L'artista considera questo il suo primo intervento di Land Art poiché presenta "il paesaggio e il mondo intero come strumento dell'arte"². In esso però sono già evidenti una riflessione sull'evolversi del concetto di ready-made e l'esigenza di eliminare la distanza tra lo spazio dell'arte e quello dell'attualità, argomenti che diventeranno poi centrali nel suo lavoro. Il passaggio successivo lo induce a realizzare per la mostra *Show V* del 1965 ad Amsterdam l'opera *Immaterial Sculpture*: una sala

¹ Il libro che codifica il cambio di rotta della società è *Il medium è il messaggio* di Marshall McLuhan, pubblicato nel 1967.

² Da una conversazione via e-mail tra Lorenzo Bruni e l'artista, 2016.

66 | pp. 29-31

vuota dove condizionatori d'aria nascosti alla vista introducono nello spazio varie colonne di aria fredda e calda determinando un'esperienza dal forte impatto percettivo per mezzo di una presenza labile come l'aria condizionata.

L'anno successivo, nonostante la direzione smaterializzante intrapresa e che non abbandonerà più, crea l'oggetto *Untitled*³ che consiste in un'elementare struttura di metallo la quale permette a un telaio di legno di rimanere sospeso nello spazio. La distanza storica ci permette di individuare in questo lavoro un punto di svolta importante nella sua ricerca proprio perché rende evidente come l'artista si costringesse a un confronto incessante ed estenuante, ma necessario, con gli strumenti tradizionali dell'arte. In questo caso l'elemento che solitamente è nascosto alla vista, ma che permette alla tela di farsi quadro ed essere esposta su una parete, diviene oggetto fisico attorno al quale lo spettatore può muoversi e guardare attraverso. Trasforma così la superficie che per tradizione accoglie uno spazio pittorico illusorio "altro" in uno strumento di inquadramento del contesto circostante in cui è inserito. Con un semplice gesto di spostamento di funzione del telaio Boezem sottopone al pubblico una riflessione attorno a quali siano i confini tra pittura e scultura, sulle possibilità di erosione e ridefinizione degli stessi e sulla ri-valutazione dell'eredità della tradizione pittorica di matrice occidentale. Mettendo sullo stesso piano d'importanza l'osservatore e l'oggetto osservato – introducendo il carattere performativo che deve esistere tra i due – evidenzia la necessaria democratizzazione dei ruoli nel confronto con il nuovo concetto di arte. Tale aspetto anticipa tutto il suo lavoro successivo che punterà sempre a indirizzare l'attenzione sul rapporto attivo tra "opera, attorno e punto di vista fisico-mentale dell'osservatore".

³ *Untitled* del 1966 è stato esposto in quello stesso anno per la prima volta allo Stedelijk Museum di Amsterdam nella mostra *Signalement*. Afferma l'artista in una corrispondenza e-mail con l'autore nel 2016: "Questo lavoro riguarda l'empatia con gli oggetti nel mondo in contrasto con l'eccessiva illusorietà della pittura. Così ho usato il telaio del quadro come una finestra sul mondo reale".

Nello stesso anno 1966 Boezem conduce i suoi tentativi di erodere i limiti tra pittura e scultura a un altro livello, evocando la necessità di confronto con gli effetti della rivoluzione industriale per mezzo delle sue famose “sculture gonfiabili”. Il materiale trasparente o colorato della plastica che modella e ingabbia l’aria gli permette di sviluppare una scultura non impositiva, che non rimanda cioè alla tradizione della storia dell’arte, ma piuttosto agli oggetti del quotidiano e alla loro trasformazione nell’uso. Il collage⁴ di un progetto per i gonfiabili – cerchi di varie dimensioni che, posti uno sull’altro, formano coni elastici e dondolanti – evidenzia che l’artista li considerava come un paesaggio surreale da attraversare più che da contemplare.

Il passaggio successivo lo conduce ad alterare in maniera evidente l’oggetto di consumo predefinito e univoco, come un materassino gonfiabile che si tramuta in tutt’altro dopo essere stato assemblato assieme ad altri tre. Queste opere rientrano nella lunga ricerca dell’artista che mira a proporre un’indagine condivisa su cosa renda un oggetto quotidiano un’opera d’arte e viceversa. Già nel 1965 Boezem realizza un’immagine firmata: un suo ritratto con in mano un ventilatore dal titolo *Signing an Itho-fan*. Questo lavoro anticipa la volontà di collocarsi nel flusso della tradizione duchampiana per portarla in terreni inaspettati. Nel 1968 realizza l’installazione *Wind Table*⁵ in cui un tavolo alto e tondo, tipico dei cocktail di quel tempo, è coperto da una lunga tovaglia bianca leggera mossa dall’aria prodotta da un ventilatore casalingo posto a terra. In questo caso l’artista provoca un immaginario totalmente differente, partendo dall’associazione di due elementi esistenti messi in frizione tra loro. Boezem non punta alla smaterializzazione dell’arte per sottrarla ai canali della commercializzazione, come suggeriva il cofondatore

⁴ Il collage dal titolo *Study for Walk-through Sculpture* del 1966 è riprodotto in Van Duyn, Edna - Witteveen, Fransjozef - Thoth Uitgeverij, *Boezem*, Thoth Publishers, Nederland 1999, p. 132.

⁵ L’opera è stata esposta, tra le altre occasioni, in una mostra a Bologna nel 1968 alla Galleria La Nuova Loggia.

del situazionismo Guy Debord, ma neanche a realizzare il vuoto spirituale alla Yves Klein o il silenzio metafisico di Kazimir Malevič. Si concentra bensì sui meccanismi della percezione e dell’interpretazione che possono permettere di mostrare gli elementi che costituiscono il mondo in una luce differente. Inevitabilmente questo tipo di ragionamento lo porta ad affrontare il rapporto arte/non arte concentrandosi su e destrutturando il ruolo dell’artista che si riduce, per il sistema, nella sua firma.

La prima di una lunga serie di opere su questo tema è l’intervento *Signing the Sky* del 1969⁶ con cui, per mezzo della scia di condensazione di un aeroplano – tipico strumento in quel periodo per pubblicizzare prodotti commerciali come la Coca-Cola – l’artista firma il cielo sopra il porto di Amsterdam con il proprio cognome. Questa azione tuttavia non era stata progettata come una performance, con un pubblico in attesa dell’evento d’arte, proprio per attivare l’attenzione del fruitore e del sistema artistico sulla necessità di amplificare costantemente l’attenzione sul mondo indipendentemente da spazio e tempo deputati. Grazie a questo approccio radicale e poetico quell’anno Boezem viene invitato a partecipare a due mostre fondamentali per le ricerche condotte in quel momento in America e in Europa – compresa l’Arte Povera – legate alla pratica concettuale, alla Land Art e all’Arte Processuale. La prima è *Op Losse Schroeven. Situaties en Cryptostructuren*, a cura di Wim Beeren, allo Stedelijk Museum di Amsterdam, in cui sono coinvolti artisti come Walter De Maria, Mario Merz, Bruce Nauman, Robert Smithson, Gilberto Zorio e altri. L’intervento di Marinus Boezem consiste nell’aprire tutte le finestre del museo e appendere all’esterno lenzuola bianche, poggiando dei cuscini sui davanzali, per mettere in risalto il tentativo del progetto di cancellare il confine tra arte e vita, ma anche tra la

⁶ I tre scatti fotografici ottenuti dall’azione *Signing the Sky*, della misura ciascuno di 122 x 250 x 2 cm, furono esposti quell’anno alla *Biennale pour les jeunes* al Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris dopo le resistenze iniziali dell’organizzazione che non voleva accettarli in quanto non li considerava opere d’arte. Solo dopo l’intervento del Ministero della Cultura fu accettata la partecipazione di Boezem con quell’opera.

dimensione pubblica e quella privata. Inoltre in una delle sale interne, con l'opera *Weather Drawings*⁷, sposta per la prima volta l'attenzione sul contesto immateriale del tempo atmosferico per mezzo della presentazione di mappe meteorologiche delle turbolenze di quello specifico giorno accompagnate da trasmissioni radio delle previsioni del tempo.

L'altra mostra cui partecipa sempre nel 1966 è *When Attitudes Become Form*, a cura di Harald Szeemann⁸, allestita alla Kunsthalle di Berna. Questa collettiva diventerà leggendaria negli anni successivi per l'innovazione dell'impianto espositivo che dialoga con la particolare scelta degli artisti – tra cui Carl Andre, Joseph Beuys, Richard Long, Lawrence Weiner, David Medalla e altri – che espandono in tutti i modi possibili la nozione di arte e il confronto con il pubblico. In quell'occasione Marinus Boezem espone due finestre identiche di fronte a un muro cieco con lenzuola e cuscini. Il riferimento è da ritrovare nell'opera realizzata ad Amsterdam, ma è come se egli fornisca "strumenti a riposo" per un intervento futuro, ma anche per poterli analizzare in quanto oggetti *tra* altri oggetti.

Nei decenni successivi Boezem approfondisce l'analisi del legame tra opera e spazio pubblico in cui essa si manifesta, per puntare da una parte all'allargamento dell'audience e dall'altra a modificare l'autoreferenzialità del sistema dell'arte. Questo lo porta a realizzare nel 1971 un film in cui il suo volto svanisce e riappare dietro la condensa prodotta dal suo respiro sull'obiettivo della telecamera, ma anche a iniziare nel 1976 il progetto work in progress *Podio del mondo per l'arte* – che inaugura con una lapide contenente la sua personale idea del ruolo dell'arte – attraverso cui coinvolge annualmente artisti da varie parti del mondo per realizzare il loro contributo. Per lo stesso motivo in quel periodo approda all'insegnamento, ma con un

atteggiamento che definirà "educazione non-formale", e realizzerà la *Green Cathedral 1978/1987* che consiste in 174 alberi di pioppo piantati in modo da ricreare la pianta in scala 1:1 della Cattedrale di Reims, in Francia, in un'area verde vicino ad Almere, nei Paesi Bassi. Dalla fine degli anni Novanta il concetto di monumento e il rapporto tra il paesaggio e il concetto di infinito – come la volta celeste nel caso della scultura di granito *Observatorium* del 1992 collocata in un parco di Amsterdam – sono al centro dei suoi nuovi lavori, oltre alla costante riflessione sulla propria identità di artista e di uomo in relazione all'attualità della cultura.

66 | p. 40

L'opera che Marinus Boezem ha realizzato nel 2016 dal titolo *Della Pittura* consiste in un "collage scultoreo" dove al cavalletto di legno standard per i pittori è collegato un cerchio di legno da ricamo con la stoffa bianca in tensione. Sulla superficie di quest'ultima è ricamata con un filo rosso la firma dell'artista, la quale però risulta incompleta mentre il filo è ancora inserito nell'ago che è lì in attesa. In questo caso Boezem non punta solo ad associare il concetto della pittura con la pratica del ricamo per stabilire un dialogo tra la cultura alta e quella popolare, tra la pratica maschile e quella femminile. Infatti la domanda che fa emergere è: chi è colui che può, deve o vuole completare quella firma? Esibendo volutamente il gesto del firmare "in progress", evoca in questo dispositivo concettuale la questione dell'identità smaterializzata al tempo dei social network e della realtà digitale. Idealmente con quest'opera chiude il cerchio aperto nel 1966, quando sospese nel vuoto il telaio del quadro. Se in quel caso invitava a una maggiore mobilità dello sguardo per liberarsi da preconcetti di culture localistiche e instaurare un dialogo propositivo con il mondo, oggi sembra dirci che è necessario essere consapevoli prima di tutto da quale spazio-tempo si guarda e si "interagisce" con le

⁷ Le mappe meteorologiche furono eseguite dal KNMI (Royal Netherlands Meteorological Institute) in collottipie dipinte a mano giorno per giorno. Da queste collottipie furono prodotte diapositive che poi venivano proiettate in una sala appositamente oscurata, assieme ad altoparlanti che diffondevano la notizia radiofonica in cui la voce di un noto giornalista leggeva le previsioni del tempo di quel giorno. Questo lavoro è stato acquisito pochi anni fa dallo Stedelijk Museum di Amsterdam che gli ha dedicato una sala monografica, dove però la voce del giornalista è stata sostituita dalla voce dell'artista stesso.

⁸ Tra le tante dimostrazioni di quanto fu decisiva quella mostra è la sua ricostruzione letterale in *When Attitudes Become Form: Bern 1969 / Venice 2013*, a cura di Germano Celant, Fondazione Prada, Ca' Corner della Regina, Venezia 2013.

181 p. 41

cose che sembrano tutte a portata di un click.

Le stesse tematiche sono indagate con implicazioni differenti con il progetto *Vanishing of the Artist* pensato per essere realizzato sui tetti degli edifici vicini alla Galleria Enrico Astuni di Bologna in occasione della mostra *66/16*. Esistono riproduzioni fotografiche e video della prova eseguita dall'artista a Middelburg, con cui ha visualizzato sul tetto del proprio studio la sua firma ingrandita quanto quella stessa superficie utilizzando chicchi di granturco. In questo caso l'idea della sparizione della firma – creando un cortocircuito con l'opinione comune che l'artista dal Rinascimento a oggi crea le sue opere per essere eterno – è messa in atto dall'intervento della natura, o meglio dei piccioni che, cibandosi dei chicchi, porteranno a compimento l'opera. In realtà questa è solo una parte dell'opera, visto che per poterne godere il pubblico ha come unico mezzo le immagini trasmesse in Internet da una webcam posizionata sul tetto che riprende e trasmette l'evento in tempo reale. In questo modo l'artista pone in contrasto il concetto di tempo ontologico e di tempo storico per rilevare la sensazione, un misto di paura ed eccitazione, che oggi il singolo individuo possiede di poter controllare tutti gli eventi del mondo in tempo reale, ma contemporaneamente insistendo sul fatto che proprio per questo deve stare attento a non cadere in un'apatia ricettiva.

181 p. 42

Per rendere evidenti queste tematiche e collocarle in una dimensione propositiva l'artista ha scelto di esporre anche un'opera che non rientrava nella scelta espositiva cronologica 1966/2016, dal titolo *God Bless You* (1971-2013). Il lavoro consiste in uno specchio circolare che si tramuta in dispositivo performativo per mezzo di istruzioni iscritte su una targa di ottone collocata sulla parte inferiore della superficie specchiante. La frase suggerisce al soggetto-autore

di avvicinarsi allo specchio e di respirare sulla sua superficie in modo da appannare il vetro e potervi scrivere sopra con il dito "Dio ti benedica". Quando la frase sparisce e appare nuovamente il volto, suggerisce di ripetere l'operazione. In questo caso il tema dell'estetizzazione del ritratto svolto nel corso degli anni Novanta fino al recente "selfie" si intreccia alla domanda su quale possa essere il contributo sostanziale dell'artista nel cambiare la percezione del mondo e quale quello dello spettatore di essere un partecipatore attivo dell'arte.



Marinus Boezem, *The Vanishing of the Artist*, 2015. Cibo per uccelli (semi misti), dimensioni variabili. Courtesy l'artista.



Marinus Boezem, *The Vanishing of the Artist*, 2015, frame da film, 14h 44' 13". Courtesy l'artista.

p. 40 | Marinus Boezem, *Della Pittura*, 2016. Legno, tessuto, filo di cotone, 185 x 65 x 90 cm, ø 26 cm (tamburo da ricamo). Courtesy l'artista.

p. 42 | Marinus Boezem, *God Bless You*, 1971-2013. Specchio, incisione su rame, ø 60 x 2,6 cm (specchio), 18,8 x 27,8 cm (placca di rame). Courtesy l'artista.





Simone Forti, *Red Hat (Green and Red Sunset)*, 1966. Acquerello su carta, 27,8 x 35 cm. Courtesy The Box, Los Angeles.



Simone Forti, *Red Hat on Distant Snow Mount*, 1966. Acquerello su carta, 28,4 x 38,4 cm. Courtesy The Box, Los Angeles.



Simone Forti, *Red Hat (Yellow Sunset with Green Water)*, 1966. Acquerello su carta, 37,8 x 45,4 cm. Courtesy The Box, Los Angeles.



Simone Forti, *Red Hat with Black Background*, 1966. Acquerello su carta, 37,8 x 45,4 cm. Courtesy The Box, Los Angeles.



Simone Forti, *Red Hat (Blue Car)*, 1966. Acquerello su carta, 37,8 x 45,4 cm. Courtesy The Box, Los Angeles.



Simone Forti, *Red Hat on Bicycle*, 1966. Acquerello su carta, 37,9 x 45,5 cm. Courtesy The Box, Los Angeles.

Simone Forti è tra le artiste che maggiormente hanno contribuito, dall'inizio degli anni Sessanta, all'esplorazione del corpo in movimento per trasformarlo in strumento di indagine e di interazione con l'ambiente circostante. In questo senso sarebbe riduttivo inquadrare il suo percorso unicamente all'interno delle regole della storia della danza, della coreografia, della scultura o della performance. Il suo approccio ha permesso un dialogo di rinnovamento costante tra queste discipline costringendole a fare i conti sia con la presenza attiva del fruitore, sia con il concetto del tempo inteso come durata, ovvero "come qualcosa di più e di diverso da un ricordo"¹.

Nel 1961, a New York, partecipa al festival di performance curato dal musicista minimalista La Monte Young nello studio di Yoko Ono, dove sviluppa azioni sperimentate già l'anno precedente alla Reuben Gallery. Il progetto, dal titolo *Five Dance Constructions and Some Other Things*, è ancora oggi significativo e radicale, da una parte per il tipo di danza che oscilla tra improvvisazione² e controllo dei gesti che i performer "presentano", invece di eseguire; dall'altra per l'interazione che i corpi in movimento instaurano con gli oggetti ideati appositamente da lei e che sono più vicini all'oggetto minimalista che a quello di scena.

La scultura minimalista si sviluppa proprio in quegli anni e per questo, come dirà il regista e ballerino Yvonne Rainer, "Forti ha dimostrato di essere più avanti del suo tempo"³. I lavori in questione vanno da quello più meditativo *Hangers* – in cui sette performer sono appesi a corde che scendono dal soffitto e da cui si dondolano lentamente ma reiteratamente – a quello più "selvaggio" che è *Roller Boxes* – in cui due performer all'interno di due carretti fatti con scatole di legno sono trascinati nello spazio da altri danzatori per mezzo di corde⁴. E, ancora, da *Platforms* – in cui due persone distese a

terra e chiuse in due parallelepipedi o casse/pedane di legno sono impegnate in esercizi di respirazione, oltre a fischiare come se fossero, nonostante tutto, in dialogo tra loro – a *Slant Board* – in cui una pedana di legno appoggiata a una parete con un'inclinazione di 45 gradi viene scalata da due o tre interpreti che aggrappandosi a delle corde cercano di interagire il più possibile con essa. Mentre l'azione *Huddle* – costituita da un gruppo di danzatori che formano una massa serrata di corpi impegnati a muoversi nello spazio, ma anche a tentare di occupare a turno la parte più in alto di esso – con il suo carattere altamente partecipativo "suggerisce il modo in cui le nozioni di comunità venivano ripensate nel corso del 1960. [...] *Huddle* è stato un modo per incoraggiare la riflessione su ciò che accade quando un gruppo di persone si riuniscono e come negoziano lo spazio tra loro"⁵. Le cinque azioni, in cui era direttamente coinvolta l'artista, avvenivano in momenti e in dislocazioni differenti dello spazio, proponendo già da subito una dimensione laboratoriale e di "tempo espanso" che metteva in crisi e azzerava sia il concetto di coreografia sia quello di happening⁶.

Censor, del 1961, è un'azione tra le *Some Other Things* in cui un interprete, servendosi di una pentola piena di chiodi, cercava di sovrastare con il rumore l'artista Simone Forti mentre era impegnata a cantare una canzone popolare della sua infanzia. Alla censura sempre più forte corrispondeva il suo sforzo di urlare sempre di più per farsi sentire. Era un'opera dalle molte valenze che evocava il crescente clima di rivolta e costrizione sociale della nuova generazione di giovani americani di cui l'artista faceva parte, ma anche un sentimento squisitamente privato visto che la canzone era *Quel mazzolin di fiori* ed era cantata in lingua italiana come le aveva insegnato suo padre quando era piccola.

¹ In: Handke, Peter, *Canto alla durata* (1986), Einaudi, Torino 1995.

² Simone Forti inizia a danzare a San Francisco nel 1956 con Anna Halprin, pioniera nel lavoro di improvvisazione e della consapevolezza cinestetica dei ballerini. Nel 1959, quando si trasferisce a New York, studia composizione al Merce Cunningham Studio. Il particolare tipo di approccio che adotta nel ballo sarà definito *logomotion* e avviene costringendo la danza a manifestare un'idea. Per questo poi le sue performance saranno viste come la traduzione delle istanze concettuali e minimaliste che si stavano delineando proprio in quel periodo. La sua è stata una figura cardine e germinativa del Judson Dance Theater che ha rivoluzionato la danza negli anni Sessanta e Settanta.

³ Spivey, Virginia B., *The Minimal Presence of Simone Forti*, in "Woman's Art Journal", vol. 30, n. 1, Old City Publishing, Philadelphia primavera-estate 2009, pp. 11-18.

⁴ *Roller Box* fu presentato già nel 1960 alla Reuben Gallery di New York.

⁵ Forti, Simone, in Breitwieser, Sabine, *Thinking with the Body*, Hirmer, Monaco di Baviera 2014.

⁶ Il termine *happening* fu coniato da Allan Kaprow per descrivere gli eventi performativi che avevano avuto luogo nella fattoria di George Segal nel 1957. Il modello di riferimento di questo tipo di azioni derivava dalle pratiche futuriste e dadaiste, poi sviluppate e stimolate dalle idee di John Cage e dagli insegnamenti del Black Mountain College. Un esempio di questo tipo di azione, come apprendimento continuo e senza cesure con la vita e il pubblico, è l'azione *American Moon* che l'artista Robert Whitman realizzò nel 1960 alla Reuben Gallery di New York, oltre naturalmente agli eventi creati dallo stesso Kaprow.

66/16 pp. 58-59

Censor è anche un'opera di svolta per l'artista perché la costringerà, successivamente, a pensarla come opera autonoma dalla sua personale esecuzione⁷. Per questo si troverà a tradurla in un concetto/istruzione per consentirle di essere non interpretata, ma "vissuta intimamente" da altre persone quando la eseguiranno.

Fino alla metà degli anni Sessanta Simone Forti si concentra sul concetto di espansione di un'esperienza in atto, come nel caso di *Dance Constructions*. Ciò la porta a realizzare collaborazioni, come le definisce lei, di tipo "informale" con coreografi come Trisha Brown, Yvonne Rainer, Steve Paxton o con artisti come Robert Morris, Charlemagne Palestine⁸, Peter van Riper, Robert Whitman e altri.

66/16 pp. 43-47

Il 1966 è per Simone Forti un anno particolare, caratterizzato da profonde riflessioni sul suo ruolo di artista e di donna che la inducono a adottare esclusivamente, per quell'arco di tempo, la tecnica dell'acquerello, con cui realizza una serie di carte che possono essere raggruppate in due grandi cicli: *Red Hat* e *Two Infants*. La pratica dell'acquerello, in questo caso, le permette di trovare, nella trasparenza del colore e nel suo non essere del tutto controllabile e contenibile entro confini netti, la migliore possibilità per creare un diario intimo di appunti per immagini. Infatti la pratica del disegno non era adatta in questo caso visto che per lei corrispondeva già a creare schizzi con contorni precisi al fine di "fermare le idee" per progetti nello spazio o istruzioni di gesti da eseguire. La qualità della serie degli acquerelli è da ricercare in una narrazione tenue, che riesce a tradurre nei codici della tradizione artistica l'istante in cui tutto sembra sul punto di scivolare in una dimensione intimista o sognante senza mai che ciò avvenga del tutto. Questo è ciò che era riuscita a ottenere nell'ambito della danza e della performance.

⁷ A seguito di questa esperienza il MoMA di New York deciderà di acquisire le performance in quanto tali e non come documentazione fotografica. Questo porterà l'artista e il museo a ideare una procedura particolare di certificato e di istruzioni per consentire in futuro a queste opere di essere eseguite anche dopo la mostra dell'artista. Si tratta di una modalità innovativa che servirà da modello ai musei per procedere in futuro ad acquistare l'"oggetto" performance.

⁸ La collaborazione con Palestine si svilupperà nei decenni successivi fino a portarla a realizzare nel 2016 una nuova azione, *Illuminations*, in collaborazione con il Museum De Vleeshal a Middelburg in Olanda.

Il 1966 è anche l'anno in cui sposa l'artista Robert Whitman e in cui decide di creare una famiglia e di avere dei figli. I soggetti di queste due macro-storie sono dunque lei stessa – la donna con il cappello rosso che si trova in cima alla montagna o che sfreccia nella natura in sella alla sua bicicletta – mentre i nuclei-cellule di colori intensi che galleggiano sul foglio – come il disegno *Baby on Stage* – rimandano alla storia delle sue due gravidanze non portate a termine per cause naturali. I disegni sono realizzati su carte di misure differenti, quasi a sottolineare la dimensione dell'impellenza espressiva del gesto pittorico e luministico volto alla registrazione e alla sublimazione di memorie e sensazioni. Questi cicli di acquerelli non furono mai stati esposti in quegli anni per il fatto che non erano stati pensati per un progetto specifico di mostra. Soltanto negli ultimi decenni sono apparsi all'interno delle sue retrospettive e nel caso della mostra *66/16* l'artista ha scelto di esporne alcuni su una lunga base di legno creata appositamente per evocare l'approccio di intimità preziosa di cui sono intrisi, ma anche per "attivare" il corpo del fruitore che deve così muoversi attorno a quel particolare supporto per entrarvi in contatto.

Proprio per la diversità, apparente, rispetto alle altre opere dell'artista, questi disegni sono un tassello importante della sua ricerca tra danza, scultura e happening. Inoltre, da un lato testimoniano la pausa che ha dovuto prendersi dalla sua carriera di artista sperimentale nel periodo delle due gravidanze, poi non andate a buon fine, ricordando la difficoltà che le artiste donne dovevano affrontare nel secolo scorso per avere autonomia e riconoscibilità all'interno di un sistema dell'arte praticamente tutto al maschile⁹. Dall'altro lato questi acquerelli evidenziano che la smaterializzazione dell'oggetto d'arte che si stava dibattendo in quegli anni non è mai stata, per lo

⁹ Cfr. De Cecco, Emanuela - Romano, Gianni, *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta ad oggi*, Postmedia Books, Milano 2002. Mentre la storia delle rare artiste donne attive e presenti nel corso degli anni Sessanta deve ancora essere riscritta e ripensata in chiave internazionale.

meno per gli artisti presi in esame in questo libro, un rifiuto della storia dell'arte tout court o delle tecniche tradizionali, ma un voler mettere in crisi i pregiudizi o le convenzioni che, in quel preciso momento storico, il pubblico aveva in rapporto al mercato e alla storia dell'arte. Inoltre è bene sottolineare come Simone Forti, a differenza di altri artisti, contribuisca a tale dibattito già da una dimensione smaterializzata come è quella della danza e che in un momento particolare della sua vita si trovi a ri-materializzare il gesto artistico con la pratica dell'acquerello per indagare le interazioni possibili tra la narrazione personale e la rappresentazione artistica canonica.

Nel 1968 Simone Forti, dopo il divorzio da Robert Whitman, compie un viaggio in Italia¹⁰, fermandosi a vivere per due anni a Roma. Questo soggiorno sarà importante per la sua ricerca perché, visitando costantemente lo zoo¹¹ della città, inizia a studiare il movimento degli animali in gabbia e come tale condizione, concepita per metterli in mostra, ne abbia modificato il comportamento. Nasce in quell'anno *Sleepwalkers*: una danza composta da quattro azioni dislocate nello spazio di una galleria e che avvengono in tempi diversi. La prima di queste azioni è ispirata al movimento che il fenicottero compie nel tentativo di addormentarsi, poi all'orso polare con il suo oscillare in avanti e indietro, segue il movimento come di un'alga nell'oceano. Le azioni si concludono con il corpo in tensione con le mani e i piedi a terra. In questo caso il metodo di "pensare con il corpo"¹² di Simone Forti non punta solo alla messa in scena di un "concetto", come nelle opere precedenti, ma neanche a creare una mimesi flessuosa o simbolica della natura come avviene nella danza classica. Ciò che invece l'artista vuole creare è un riferimento esplicito alla "natura in gabbia" per riflettere sulle costrizioni sociali in generale e prendere le distanze

¹⁰ Organizza il viaggio con i suoi genitori per visitare i luoghi che avevano dovuto lasciare a causa delle leggi razziali imposte da Benito Mussolini nel 1938.

¹¹ Per l'impatto che la città di Roma, e soprattutto lo zoo, ha avuto nella sua ricerca si veda il testo di Julia Bryan-Wilson, *Simone Forti Goes to the Zoo*, in "October", n. 152, primavera 2015, pp. 26-52, saggio ripreso in forma più estesa dal precedente *Animate Matters: Simone Forti in Rome*, in Breitwieser, Sabine, *Thinking with the Body*, Hirmer, Monaco di Baviera 2014.

¹² In: *Simone Forti in Conversation with Jennie Goldstein*, Critical Correspondence, Movement Research, 2014.

¹³ Questa è la stessa attitudine che la porta a realizzare nel 1968 il video per *art/tapes/22* di Firenze non lavorando nello studio di registrazione come stavano facendo gli altri artisti, da Buren a Kosuth. La sua opera video è la registrazione di un'azione non autorizzata che si è svolta durante la notte nello zoo di Parigi, la quale consisteva nel creare dei movimenti in dialogo con un orso nel suo tentativo di dormire nella sua gabbia. Cfr. Biondi, Maria Gloria, *Tra Firenze e Santa Teresa dentro le quinte dell'arte ('73/'87)*. *Art/tapes/22*, Edizioni del Cavallino, Venezia 2003.

¹⁴ Richard Serra. *Animal Habitats Live and Stuffed*, Galleria La Salita, Roma 1966.

¹⁵ Celant, Germano, *Arte Povera*, Praeger Publishers, New York-Washington 1969, p. 226.

¹⁶ Per un approfondimento sul rapporto tra la Galleria L'Attico e Simone Forti guardare: Barbero, Luca Massimo - Pola, Francesca, *L'Attico di Fabio Sargentini 1966-1978*, Electa, Milano 2010.

¹⁷ Realizzato in occasione di una sua residenza presso il Nova Scotia College of Art and Design.

dall'idea di intrattenimento perpetrato per mezzo di ciò che è diverso o esotico¹³. Decide volutamente di non utilizzare un animale reale, ma di lavorare sul concetto di traduzione/interpretazione, imboccando così una strada alternativa a quella che altri artisti adottano quello stesso anno scegliendo di includere un animale vivo nello spazio dell'arte, come Joseph Beuys, Valie Export, Ana Mendieta, Richard Serra¹⁴. Inoltre, sempre a Roma, l'anno successivo Jannis Kounellis espone i famosi dodici cavalli vivi dentro la Galleria L'Attico di Fabio Sargentini e nel 1970 Gino De Dominicis presenta il diorama con i dodici segni zodiacali in cui gli animali presenti sono pesci, capra, arieti, leone. Simone condivide tuttavia con l'ambiente "poverista" la strategia che Germano Celant definisce "un esperimento con l'esistenza contingente"¹⁵ per ripensare la tensione tra natura e cultura. Quello dell'Arte Povera è un ambiente con cui l'artista entra in contatto proprio tramite la Galleria L'Attico¹⁶ che utilizza, durante il suo periodo romano, come studio dove sperimentare i suoi pezzi di danza/performance e dove organizza assieme al gallerista Fabio Sargentini festival sperimentali, invitando a intervenire dall'America artisti come Trisha Brown, Philip Glass, Deborah Hay, Steve Paxton, Yvonne Rainer, La Monte Young e altri ancora.

Nel corso degli anni Settanta, tornata in America, Simone Forti inizia una lunga interrogazione sulla questione della "ripetibilità" di un gesto performativo e sul riuscire a trovare la modalità e la forma più adatta per mantenere inalterate intensità e onestà. Saggia differenti soluzioni adottando la strategia del workshop, l'uso del disegno come progetto e istruzione, fino alla creazione dell'innovativo libro dal titolo *Handbook in Motion*¹⁷ del 1974, in cui sono condensati pensieri, istruzioni, racconti per consentire di eseguire le sue azioni senza renderle delle

coreografie. Da questa prospettiva nascono anche le sue celebri sculture-ologrammi: si tratta di una tecnica innovativa che, nel momento in cui lo spettatore si muove attorno al cilindro di plexiglass illuminato dal basso, permette di visualizzare all'interno un'immagine in movimento. Una di queste "opere di luce", *Striding Crawling* del 1977, è nella collezione del Whitney Museum e contiene l'immagine dell'artista che, dalla posizione eretta, si abbassa poggiando le mani sul pavimento per poi tornare di nuovo eretta, trasformando in un loop "virtuale" perfetto il pezzo nato a Roma in relazione ai movimenti degli animali.

Negli anni Ottanta inizia a creare azioni intitolate *News Animations* con cui cerca di interpretare le notizie contenute nei giornali calandole in casi specifici della vita quotidiana. In una sua azione, ad esempio, parla della pratica del giardinaggio e della pianta di rosmarino che è molto aggressiva, nonché dei gesti per far rispettare l'equilibrio di quel particolare ecosistema per aprire una discussione attorno alla politica estera americana.

Dalla metà degli anni Novanta, con la diffusione di Internet, l'essere umano è immesso in un particolare flusso di coscienza generalizzato e globalizzato. Simone Forti reagisce a tutto ciò aggiungendo la parola *world*¹⁸ ai due vocaboli su cui si è mossa da sempre la sua arte a partire dagli anni Sessanta: *body* e *mind*. Per questo inizia a realizzare azioni pensate appositamente per essere fruite esclusivamente come video-narrazioni proiettate nello spazio fisico – a differenza di tutti i suoi video precedenti di documentazione delle performance – con cui raggiunge un'interazione particolare tra movimento, spazio architettonico e quello immateriale della comunicazione. Queste tematiche sono ampiamente affrontate nel video *Flag in the Water* del 2015, dove l'artista affronta una lotta nelle acque di un fiume con bandiere e giornali, paragonabile

66/16 | p. 56

¹⁸ Da un'intervista a Skype tra Lorenzo Bruni e Simone Forti, 2016.

all'immagine delle fatiche di Sisifo, con cui evidenzia il suo stato d'animo di essere in balia di informazioni livellanti dell'identità del singolo cittadino.

66/16 | p. 57

Il video *A Free Consultation* del 2016, invece, nasce come performance in "diretta" per il pubblico della mostra *66/16* di Bologna, anche se realizzato sulle rive innevate di un fiume in America, portando così immediatamente l'attenzione sull'idea di "esperienza mediata digitalmente" in cui le persone vivono oggi. Nella video-azione l'artista ascolta una radio militare distesa su una spiaggia sassosa e piena di arbusti. Inizia a muoversi lentamente, come a saggiare i limiti del suo corpo di ottantuno anni, anche se i gesti rimandano alla danza destrutturata che eseguiva da giovane, per poi simulare il movimento di un militare che avanza carponi in perlustrazione verso l'acqua. Si sofferma o è distratta da una pietra, poi da un blocco di ghiaccio e da un arbusto, come se questi frammenti di natura la ancorassero alla realtà distorta dal ronzio della radio che nel frattempo è alla ricerca sempre di nuovi canali e voci informative. A un certo punto sembra che stia per accadere qualcosa, ma l'artista semplicemente si alza e si inoltra nella natura. L'azione, con le trasmissioni, termina.





Censor nr. 1_29.01.16, *Quel mazzolin di fiori.*



Censor nr. 2_04.02.16, *Il Boccolino.*



Censor nr. 3_11.02.16, *Bella Ciao.*



Censor nr. 4_18.02.16, *No Se Que Tengo No Se.*



Censor nr. 5_03.03, *Vecchio scarpone.*



Censor nr. 6_10.03, *Romagnamia.*



Censor nr. 7_17.03.16, *Arrivederci Roma* (in dialetto romano).



Censor nr. 8_24.03.16, *La Malarazza* (in dialetto siciliano).



Censor nr. 9_31.03.16, *Lettera a una madre.*



Censor nr. 10_07.04.16, *L'uva focarina.*



Censor nr. 11_14.04.16, *A Gramadora* (in dialetto romagnolo).



Censor nr. 12_21.04.16, *Quimey Neuquen.*



Censor nr. 13_28.04.16, *L'amarezza delle mondine.*



Censor nr. 14_05.05.16, *Mamma mia dammi cento lire.*



Censor nr. 15_12.05.16, *Vecchio scarpone.*



Censor nr. 17_26.05.16, *Taca e Tachin* (in dialetto fanese).



Censor nr. 16_19.05.16, *Black Is the Colour of My True Love's Hair.*

Simone Forti, *Censor*, 1961-2016. Performance: due persone, pentola di metallo, viti, audio. Courtesy l'artista; The Box, Los Angeles; The Museum of Modern Art, New York. Collezione The Museum of Modern Art, New York. (Foto Faber).



David Medalla, *Mohole Flower (Sketch for a Cosmic Propulsion for a Flower Sculpture in the Center of the World)*, 1966. Grafite su carta, 29,7 x 21 cm. Courtesy Adam Nankervis.



p. 61 | David Medalla, *Cloud Canyons (Bubble Machines Auto-creative Sculptures)*, 1963/1977. Plexiglass, legno, acqua, sapone, ossigenatori per acquari, 256,5 x ø 202 cm; ø 25 cm (ogni tubo). Courtesy Adam Nankervis.



David Medalla, *Mohole Flower (Sketch for a Cosmic Propulsion for a Flower Sculpture in the Center of the World)*, 1966. Grafite su carta, 29,7 x 21 cm. Courtesy Adam Nankervis.



p. 63 | David Medalla, *The Sand Machine*, n. 7, 1964/1998. Plexiglass, rame, betulla chiara, sabbia, 68 x 60 x 60 cm. Courtesy Adam Nankervis.

David Medalla ha toccato molte delle ricerche artistiche di livello internazionale nate a partire dagli anni Sessanta come performance, Minimal Art, Land Art, Arte Cinetica, happening, Participation Art, spesso in anticipo sui tempi. Ha sempre fuggito però, di volta in volta, queste classificazioni troppo rigide che limitavano il suo intento di sovvertire continuamente il rapporto tra forma, azione e idea. Questo perché il suo obiettivo è quello di stabilire un dialogo specifico con i contesti in cui agisce. Per lui, però, il contesto si riferisce non tanto allo spazio fisico o mentale in sé, ma all'istante della scoperta di quel luogo e della condivisione di ciò con le altre persone presenti. Questo particolare approccio verrà successivamente sviluppato da vari artisti attivi nel corso degli anni Novanta e quindi codificato con la formula "Arte Relazionale"¹. Invece, per quanto riguarda la sua ricerca artistica sono chiaramente individuabili aspetti riferibili alle pratiche situazioniste², dadaiste³, Fluxus⁴, surrealiste⁵. I suoi interventi sono tuttavia indirizzati, da una parte, a mettere in evidenza il processo dell'opera in equilibrio sempre tra casualità e predeterminazione nella realizzazione di lavori "time-specific"⁶; dall'altra a farsi condensatori di storie e narrazioni che attivino una riflessione sulla questione dell'identità culturale sia personale che collettiva. Tale modalità "esperienziale/performativa" conduce in territori inattesi l'approccio concettuale che "l'idea debba divenire una macchina che crea l'arte", sintetizzata da Sol LeWitt nei suoi *Paragraphs on Conceptual Art* del 1967. Questo perché l'approccio concettuale di Medalla avviene da una posizione già smaterializzata e che riguarda la pratica dello studio della letteratura. Infatti egli è riconosciuto in America⁷ prima di tutto come poeta. In questa ottica tutte le sue opere performative, di pittura, scultura o lecture, come attivatore di progetti e spazi partecipativi e poi di

¹ Bourriaud, Nicolas, *Arte relazionale* (1998), Postmedia Books, Milano 2010.

² David Medalla arriva a Parigi nel 1960 e partecipa alla vita degli intellettuali della città, tra cui quelli che gravitano attorno al Situazionismo. Chiederà al filosofo Gaston Bachelard di introdurre la sua performance *The Brother of Isidora* realizzata presso l'Accademia di Raymond Duncan di Parigi.

³ Marcel Duchamp, il padre del ready-made, all'inizio degli anni Sessanta rimarrà colpito da un lavoro di Medalla al punto di creare un'opera sotto forma di medaglia come omaggio a lui dal titolo: *Medallic*.

⁴ Alla fine degli anni Cinquanta e quindi nei Sessanta Medalla frequenta a New York gli artisti Fluxus.

⁵ Nel suo periodo parigino, all'inizio degli anni Sessanta, Medalla frequenta Louis Aragon che, assieme a André Breton, aveva firmato il *Manifesto surrealista*. Lo stesso Aragon presenterà una performance di Medalla.

⁶ Il primo a teorizzare e a parlare approfonditamente, dalla fine degli anni Novanta, di interventi "time-specific" è l'artista Antoni Muntadas. I precedenti importanti di questa idea del time-specific, rispetto alle immagini e non alla performance, prima ancora che fosse diffusa la pratica del site-specific, sono da ritrovare nei testi e display per le mostre curate da Harald Szeemann, nelle opere-incontri di Joseph Beuys e David Medalla, anche se con implicazioni differenti, e negli interventi dell'artista di origine cubana Félix González-Torres all'inizio degli anni Novanta.

⁷ Medalla studia in America negli anni Cinquanta e nel 1955 tiene a New York la sua prima mostra di disegni e pitture.

video, si basano sulla necessità di dare concretezza alle idee e agli incontri condivisi in tempo reale con altre persone, e soprattutto di connetterli sia con le memorie collettive/personali sia con il desiderio di futuro.

Bubble Machine, più che una scultura, è una "pratica" di dialogo con l'attualità. Infatti tutti gli esemplari sono diversi tra loro dal punto di vista formale. La prima *Bubble Machine* è del 1963 e viene presentata per la prima volta alla Redfern Gallery di Londra⁸. Consiste in una colonna di legno grezzo con alla base un foro da cui fuoriesce una schiuma prodotta da un motore modificato per l'occasione. La schiuma, nel suo accumularsi, produce masse le cui forme e disegni nell'aria cambiano in relazione al clima, al vento e all'umidità del momento. L'idea di scultura minimalista, che si sta formando proprio in quel momento, viene fatta evolvere da Medalla introducendo all'interno dell'opera la dimensione dell'"auto-formazione". Ciò che egli pone in "auto-generazione continua", però, non è solo l'idea in sé, ma il tempo e l'esperienza di esso. Questo tipo di scultura per lui è un materializzare lo stupore dell'attesa, dell'epifania dell'evento, porre lo spettatore di fronte all'istante reiterato, in cui accade qualcosa di decisivo. Lo stesso principio di modificare l'ambiente e creare un'esperienza dal nulla lo porta a realizzare, sempre nel 1963, le *Smoke Machines*.

La scultura *The Sand Machine*, creata nel 1964, nasce invece dall'esigenza diversa di rendere perpetuo e non personale l'atto del disegnare. L'opera consiste in una base di metallo che contiene sabbia rossa con al centro un'asta che sostiene a sua volta una lastra quadrata metallica. Quest'ultima, ruotando su se stessa, trascina sulla sabbia piccoli elementi a essa attaccati che così tracciano delle linee che vengono poi non cancellate ma continuamente ri-scritte. Il movimento cinetico a cui è interessato Medalla, in

66 | p. 63

⁸ La mostra alla Redfern Gallery era curata da Paul Keeler e aveva come titolo *Structures Vivantes: Mobiles/Images*. Medalla presentò una *Bubble Machine* dal titolo *Vihara* (comunità di monaci) costruita in legno e una macchina del fumo dal titolo *Chaitya* (discepolo del Buddha).

questo caso, è collegato a una dimensione al limite tra disegno e calligrafia, tra la memoria del gesto e il suo futuro avvenire. Gli elementi produttori delle tracce, effimere e permanenti, possono variare dal pettine di metallo a elementi in ceramica, fino a composizioni con coni d'ottone. Le singole combinazioni, collegate al corpo centrale che ruota, rimandano inevitabilmente a piccole sculture o talismani, mentre nell'insieme l'oggetto si sposta verso l'idea della "macchina celibe". Ricorderà David Medalla: "Ho dato alla mia prima *Sand Machine* il nome di *Lament* perché pensavo alla morte del metallo. Le altre *Sand Machine* che ho esposto nella mostra *Force Fields*, curata da Guy Brett al MACBA di Barcellona e alla Hayward Gallery di Londra nel 1999, avevano un carattere gioioso e mi ricordavano momenti felici trascorsi sulle spiagge delle Filippine e nell'isola di Cebu, luogo d'origine di mia madre"⁹.

Medalla non perde mai occasione per puntualizzare che le sue opere che si interrogano sul modernismo non nascono da una dimensione astratta bensì da esperienze personali. In questo modo rende chiaro e lineare che per lui arte e vita non devono essere poste in dialogo bensì stratificate e intrecciate tra loro. Il suo è un punto di vista completamente alternativo alla dimensione ottica praticata, per mezzo della messa in scena della percezione di forme astratto-geometriche, dal gruppo optico-cinetico GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel)¹⁰ attivo in Francia nella stessa epoca. Per le sue opere di quel periodo Medalla conia il termine di "bio-cinetiche"¹¹ e tra il 1964 e il 1967 crea "sculture di fango". Queste ultime, che fanno sì che il suo lavoro sia associato alla Land Art, nascono per introdurre nello spazio dell'arte il gesto della natura, toccando gli aspetti del tempo a-storico e la dimensione arcaico-sciamanica delle cose¹².

⁹ *A Stitch in Time*, intervista di David Medalla con Adam Nankervis, in "Mousse Magazine", n. 29, 2011.

¹⁰ Il GRAV è un collettivo francese fondato da François Morellet, Julio Le Parc, Francisco Sobrino, Horacio Garcia Rossi, Yvaral, Joël Stein e Vera Molnár. Secondo il suo manifesto del 1963 puntava sulla partecipazione diretta del pubblico influenzandone il comportamento, in particolare attraverso l'uso di labirinti visivi interattivi.

¹¹ Queste sculture sono andate quasi tutte distrutte in un incendio doloso appiccato allo studio dell'artista nel Sud di Londra alla fine degli anni Settanta e per questo sono state tutte ricostruite seguendo i suoi disegni originali. Questo episodio mette in luce che per l'artista l'opera originale risiede nella progettazione/nascita dell'idea o nella sua manifestazione in un momento specifico. Proprio tale approccio lo ha fatto apprezzare dagli artisti surrealisti e Fluxus.

¹² Per approfondire l'idea di sciamanismo in Medalla e come si è sviluppato nelle sue performance nel corso degli anni si veda la monografia di Brett, Guy, *Exploding Galaxies: The Art of David Medalla*, Kala Press, Londra 1995.

Il progetto Signal Gallery¹³, co-fondata da lui assieme a Paul Keeler nel 1964 a Londra e attiva fino al 1966, nasce proprio per indagare queste tematiche, stabilendo un importante laboratorio di confronto di idee e portando a esporre a Londra artisti come Takis, Sergio de Camargo, Lygia Clark, Carlos Cruz-Diez, Jesús Rafael Soto, Hélio Oiticica, Alejandro Otero, Mira Schendel e Li Yuan-Chia. La novità di questo spazio fondato da artisti è, da una parte, stabilire collegamenti internazionali, soprattutto con l'America Latina, dall'altra attivare un importante discussione sull'arte sperimentale, con particolare attenzione all'arte cinetica. La sua dimensione di "forum di discussione" viene alimentata e diffusa dalla rivista "Signal Newsbulletin", curata dallo stesso Medalla, in cui, oltre a essere documentati gli ultimi eventi artistici, appaiono contributi interdisciplinari sulla poesia e saggi che indagano in anticipo sui tempi i rapporti tra arte, scienza e nuove tecnologie.

Il 1966 è un anno particolare per Medalla, che è impegnato nelle attività di Signal e partecipa alla mostra *Weiss auf weiss* curata da Harald Szeemann¹⁴, contribuendo in maniera determinante al dibattito che il curatore voleva sollevare tra Arte Concettuale e Arte Processuale. Il *Cloud Canyon* sposta il lavoro delle *Bubble Machine* su una dimensione più grande, concretizzando soprattutto la necessità di rispondere con la "leggerezza" alle coppie considerate solitamente oppostive di ricordo e desiderio, materiale effimero e immanente, immagine e oggetto. Il risultato è ottenuto con l'utilizzo di nuovi materiali come tubi circolari trasparenti di plexiglass e facendo dialogare più elementi che producono la schiuma traslando la sua natura di scultura in un paesaggio/evento. Il titolo, infatti, rimanda a una sovrapposizione tra il ricordo/impressione che Medalla ha avuto sorvolando in aereo il Grand Canyon in occasione del

¹³ Per David Medalla in quel momento l'esigenza di stabilire spazi di confronto culturale era fondamentale. Infatti, prima di co-fondare Signal all'interno di un grande edificio di quattro piani all'angolo di Wigmore Street, nel centro di Londra, nei primi mesi del 1964 creò il Center for Advanced Study con Paul Keeler nell'appartamento che dividevano in Cornwall Gardens a South Kensington, coinvolgendo il critico d'arte Guy Brett e, tra gli altri, l'artista Gustav Metzger. Proprio quest'ultimo è una figura fondamentale nel dibattito attorno alla ridiscussione del ruolo dell'artista e del sistema dell'arte, che lo porta a sviluppare il concetto di arte auto-distruttiva e dello sciopero dell'arte. Metzger nel 1966, assieme a John Sharkey, dà vita al *Destruction in Art Symposium*.

¹⁴ Harald Szeemann, critico d'arte e curatore di grande prestigio, contribuì all'espansione del concetto di arte spostando il dibattito in una dimensione internazionale. La mostra *Weiss auf weiss* (Bianco su bianco) si tenne nel 1966 alla Kunsthalle di Berna.

suo primo viaggio in America e quello del movimento delle nuvole sulla Baia di Manila dove era nato. Ma le esperienze che lo hanno portato a realizzare sempre in maniera diversa questo lavoro vanno dalla visita a una birreria a Edimburgo, in Scozia, nel 1963, a sua madre che cucinava il tipico dolce filippino *guinataan*, fino al ricordo di lui bambino che osservava le bolle di sangue di un guerrigliero filippino ucciso da un soldato giapponese. L'urgenza che lo guida sembra essere quella di tradurre le sue esperienze, anche quelle negative, in un nuovo "oggetto" capace di far innalzare il grado di attenzione dell'osservatore per stupirsi di eventi minimi, generando così a sua volta altre storie. Questa idea di "cosmic propulsion" non riguarda attitudini naïf ma, all'opposto, il saper osservare il mondo da più livelli di lettura per intervenire in maniera non speculativa ma fattiva.

In questa ottica, nel 1967 a Londra, Medalla fonda lo spazio Exploding Galaxy con cui dà vita a una forza creativa significativa nel periodo delle rivoluzioni sociali e culturali degli anni Sessanta. Nel 1968 realizza quello che egli stesso definisce il suo lavoro più concettuale o più immateriale: *Universitaire de Failure*. Il progetto ha la sua gestazione quando partecipa con un'azione performativa spontanea a un convegno delle università internazionali alla Sorbonne di Parigi, prima del famoso maggio parigino. Si formalizza nei mesi successivi quando Medalla inizia a ricevere al suo indirizzo di Londra lettere da parte di persone – e soprattutto quando inizia a corrispondere con loro – che vogliono frequentare la sua università, oltre a mettere in condivisione l'azione o l'ambito campo in cui avevano più timore di fallire. Il "processo artistico" si conclude quando il Ministero della Pubblica Istruzione britannico comunica all'artista che è illegale tenere corsi universitari senza la debita licenza, cosa che lo costringe a scrivere ai suoi allievi che i corsi

saranno interrotti con la frase: "Mi dispiace, ma ho fallito". Questa opera/azione porta in evidenza da una parte la dimensione partecipativa ricercata da Medalla anche per la creazione dell'opera e non solo della sua continuazione. Dall'altra propone non di cambiare la società opponendosi a essa, ma di farlo dal suo interno¹⁵, fornendo così un contributo importante alla "controcultura" di quegli anni, indirizzandola verso una dimensione internazionale e non solo localistica.

Nel corso del 1972, proprio per queste sue capacità di trasformare le tensioni sociali e il dibattito artistico in una piattaforma dialogica, Medalla è invitato a due mostre collettive epocali. Una è *Documenta* a Kassel nel 1972, curata da Harald Szeemann, dove l'artista costruisce all'esterno una piattaforma di legno sulla quale si svolgono vari incontri, mentre due *Bubble Machine* sono sempre in funzione: la schiuma fuoriesce dalla sommità di due colonne di legno grezzo, tranne quando le assi si aprono all'improvviso riversando la schiuma come massa/materia e non solo come disegno nell'aria. L'altra mostra è *A Survey of the Avant-Garde in Britain*, curata da Sisi Krauss e Rosetta Brooks alla Gallery House di Londra. In entrambi i casi l'artista presenta l'opera partecipativa-collaborativa *A Stitch in Time*, in cui le stoffe possono essere manipolate e completate dal pubblico cucendo pensieri e idee per tutta la durata dell'evento.

Dalla metà degli anni Settanta i suoi disegni, quadri e soprattutto le sue performance portano a riflettere su un confronto tra culture differenti che vada oltre i nazionalismi di quel periodo. È così che Medalla dà vita ad azioni come *Down with the Slave Trade!* del 1971 o *Eskimo Carver* del 1977, oltre a ricoprire la carica di presidente dal 1974 al 1977 di Artists for Democracy e direttore del Centro Culturale Fitzrovia a Londra.

Nel corso della lunga ricerca artistica di Medalla

661 pp. 72-73

661 pp. 76-77

¹⁵ Questa esigenza ha portato da sempre Medalla a realizzare opere effimere, da lui definite *Impromptus* o "installazioni istantanee", direttamente nello spazio pubblico – ballare tra oggetti kitsch in un mercato delle pulci a Rotterdam, creare uno spettacolo sull'idea di cowboy nella comunità filippina in Texas, realizzare opere in relazione alle architetture e ai monumenti della città di Bologna ecc. – per alzare il livello di attenzione del pubblico creando una rottura nello svolgimento del quotidiano senza cesure tra arte e vita, come invece accadeva con Fluxus o con l'Azionismo viennese, fondati sull'effetto scandalistico del gesto artistico.

è evidente il suo farsi mediatore e stratificatore di più visioni culturali. Questo avviene già nelle performance e nei quadri realizzati a partire dagli anni Cinquanta, quando era ancora studente nelle Filippine e in lui erano vivi i riferimenti alla poesie di T.S. Eliot, Rimbaud e Dante Alighieri. Tuttavia, come dice Medalla: “Il motivo per cui sembra che il mio lavoro abbia così tanti rimandi alla cultura occidentale è che quelle che sono più documentate sono le opere che ho prodotto in Occidente. Ma ho fatto molte cose anche durante le mie tre visite in Africa. Ho vissuto pure in India, Nepal, Thailandia, Sri Lanka, Pakistan e Malesia. Il lavoro che ho fatto in quei luoghi è stato totalmente effimero, tranne una o due cose che per caso sono state fotografate. Ma erano preziose per me allo stesso modo in cui lo erano per le persone che ho incontrato lì, perché raccontavano quello che vedevo”¹⁶. Questo approccio particolare è una delle ragioni per cui nel 1989 viene invitato da Rasheed Araeen alla mostra *Other Story*¹⁷ alla Hayward Gallery di Londra.

Nel corso degli anni Novanta l'intento di Medalla di concretizzare/celebrare l'“incontro” trova una radicalizzazione in reazione all'illusione instillata da Internet: “mettere le persone in contatto con tutti e tutto in tempo reale”¹⁸. Da una parte ciò lo porta a lavorare a quadri/narrazioni in cui recupera simboli arcaico-storici per nuove mitologie contemporanee, dall'altro a fondare con Adam Nankervis nel 1995 il progetto “Mondrian Fan Club” con cui effettuano una critica propositiva al sistema dell'arte e alla commercializzazione superficiale delle idee artistiche “dematerializzanti” nate nel corso della seconda metà del XX secolo. In questo periodo trovano una nuova ragione d'essere le sue ricerche con i tubi di neon, che utilizza per tradurre nello spazio i suoi disegni collegati alla ricerca del “sapere”. Usare differenti colori di neon e il loro accendersi a intermittenza gli permette

di imprimere alle scene che narra una dimensione performativa, visionaria e immateriale inedita, come è evidente nella grande installazione del 2010 dal titolo *Mondrian Watching two Sailors Dancing the Boogie Woogie on Times Square in New York City*.

Nel 2016, a Bologna, per la mostra *66/16*, Medalla realizza performance estemporanee in luoghi sparsi per la città: l'intervento di “Mondrian Fan Club” in Piazza Maggiore con Adam Nankervis, e una nuova versione di *A Stitch in Time*. In quest'ultimo caso un grande tulle di colore rosa fluo rarefatto, messo in opera nella via antistante la galleria a creare un luogo d'incontro inedito, viene “attivato” il giorno dell'inaugurazione dall'artista stesso cucendo per primo su di esso un frammento della sua cravatta e un pensiero. Anche il pubblico si tramuta in performer e autore nell'istante stesso in cui si siede a cucire. La meditazione in cui sprofonda chi realizza l'azione rende evidente agli osservatori la linea labile che separa il singolo dalla folla. Questo intervento, oltre a sollevare riflessioni sulle dinamiche determinate dai social network nella costituzione dell'identità di una comunità, diventa misuratore delle atmosfere che attraversano tutto il periodo della mostra *66/16* – l'opera è un work in progress – creandone una fotografia mentale più che fisica.

66/16 p. 75

66/16 pp. 78-79

¹⁶ David Medalla in una conversazione con Gavin Jantjes a Londra, 29 maggio 1997, in *A Fruitful Incoherence: Dialogues with Artists on Internationalism*, Institute of International Visual Arts, Londra 1998, pp. 94-109.

¹⁷ *Other Story* del 1989 è la prima mostra in Inghilterra che parla di nazionalismo e internazionalismo rispetto alle influenze dell'imperialismo britannico in chiave post-colonialista. Rassegna con una concezione diversa da quella curata da Jean-Hubert Martin al Centre Georges Pompidou e alla Villette di Parigi quello stesso anno. Cfr. Pinto, Roberto, *Nuove geografie artistiche: le mostre al tempo della globalizzazione*, Postmedia Books, Milano 2012.

¹⁸ Bauman, Zygmunt, *La modernità liquida* (2000), Laterza, Roma-Bari 2016.





Mondrian Fan Club, *Impromptus*, Bologna 2016. (Foto Faber).

p. 72 | David Medalla, *A Stitch in Time (verde)*, 1968-2015, Mons, Belgio. Tulle, fili di cotone colorati, materiali vari, 600 x 152,5 x 15 cm (installazione, dimensioni variabili). Courtesy Adam Nankervis. Particolare.

p. 73 | David Medalla, *A Stitch in Time (verde)*, 1968-2015, Mons, Belgio. Tulle, fili di cotone colorati, materiali vari, 600 x 152,5 x 15 cm (installazione, dimensioni variabili). Courtesy Adam Nankervis.

p. 75 | The Mondrian Fan Club (David Medalla e Adam Nankervis), *The Letter "B" for Bologna (A Global Graffiti-fest Initiated NYC 1992)*, performance tenuta a Bologna il 26 gennaio 2016. Inkjet su carta, 55 x 40,5 cm. Edizione di 3 esemplari. Courtesy Adam Nankervis. (Foto Faber).

p. 76 | David Medalla, *M'illumino d'Immenso (Giuseppe Ungaretti)*, 2016. Acquerello su carta, 61 x 43 cm. Courtesy Adam Nankervis.

p. 77 | David Medalla, *Tongues Talk (Synchronisations)*, 2016. Acquerello su carta, 61 x 43 cm. Courtesy Adam Nankervis.







David Medalla, *A Stitch in Time (rosa)*, 1968-2016, Bologna, Italia. Tulle, fili di cotone colorati, materiali vari, 298 x 910 x 170,5 cm (installazione, dimensioni variabili). Courtesy Adam Nankervis. (Foto Raffaella Losapio e Faber).



DAVID MEDALLA





pp. 80-81 | Maurizio Mochetti, *Calotte*, 1966. Fiberglass, elastico, 307 x 180 x 455 cm (installazione, dimensioni variabili); 8 x ø 43,3 cm (ciascuna calotta).

Maurizio Mochetti – arte, scienza e spazio

Maurizio Mochetti ha sviluppato la sua ricerca utilizzando materiali effimeri, invisibili e incommensurabili come lo spazio e il tempo. Le sue opere, per essere precisi, nascono nel momento in cui lo spazio e il tempo interagiscono, permettendo così di manifestarsi in maniera "oggettiva" allo spettatore rendendone evidente la "relazione". Mochetti, per promuovere questa "relazione" a soggetto del lavoro, si è concentrato sull'utilizzo di elementi minimi, lontani dal concetto di creazione di forme espressive. Egli ha adottato come suo "medium" l'approccio scientifico, senza però mai incedere in una celebrazione fine a se stessa. Questi principi sono già ampiamente sviluppati nel suo primo lavoro, *Sfera trasparente con piani* del 1962, in cui la sfera non è l'oggetto puro che espone se stessa, bensì il mezzo, il supporto, il campo d'azione. In essa infatti appaiono forme geometriche composte da rette di luce prodotte da proiezioni sagomate che le attraversano. Le ricerche che in quel momento si sviluppavano in Europa e in America sulla pittura astratto-geometrica, sull'Optical Art e sull'Arte Cinetica sono superate da Mochetti, il quale sposta l'attenzione su un qualcosa che già esiste, ma che non è visibile come elemento singolo. Non aggiunge nuove forme al mondo, ma visualizza le dinamiche che lo determinano.

L'arte di Mochetti non è fatta di misteri, perché si basa sul voler condividere l'"idea". Per questo i suoi progetti non sono semplicemente istruzioni per realizzare un lavoro, distanziandosi così da quelli tecnici degli architetti, ma sono modi per "afferrare" quella specifica idea. Questo particolare utilizzo del disegno artistico, usato non per creare un'impressione della realtà o degli stati d'animo interiori, è la novità che egli introduce già dal 1965. Il progetto è quindi l'opera unica allo "stato potenziale"¹, mentre la sua traduzione o trasposizione nella realtà sarà invece

¹ Il concetto di stato potenziale è la materia principale di molte delle opere che Mochetti realizzerà nel suo percorso artistico e di cui la prima è *Razzo potenziale* del 1969. È un razzo installato su una rampa con il congegno di partenza. Questa è solo la predisposizione dell'opera, la quale per inverarsi dovrebbe essere azionata e compiere l'ascensione verticale con conseguente esplosione in aria. Del [1969] 1979 sono invece i cartoni su cui sono riportate le impronte di partenza di vari razzi-opere.

di volta in volta differente. Questo dipende da una parte dallo spazio fisico e dal contesto in cui l'opera viene inserita, dall'altra dal grado di evoluzione tecnologica del periodo in cui viene realizzata e che ne determina la scelta dei materiali e dei metodi². Per Mochetti, infatti, l'opera è "perfettibile" e per questo spesso riporta più di una data, corrispondenti a quella del progetto e a quella della sua realizzazione. In quest'ottica possiamo parlare dei suoi lavori non come di *site specific* ante litteram, ma come di *time specific* nel senso bergsonianesimo del termine.

Afferma l'artista nel 1965 riguardo alla sua scelta radicale di utilizzare la luce come materiale delle sue opere: "L'arte è un gesto vitale; [...] in *Raggio di sole* (1965) ho utilizzato la luce naturale: è una retta di fotoni in movimento. Il raggio di sole è sempre stato usato in senso mistico, dagli egizi ai fondi bizantini, a Le Corbusier: storicamente la luce è stata considerata un tramite tra il divino e l'umano. A me interessa la luce nella sua fisicità come materiale: infatti nelle mie opere la luce, sia che abbia usato quella naturale che quella artificiale, è stata direzionata e veicolata. Questa è la differenza nell'uso della luce tra me e gli artisti californiani come Irwin, Turrell o la Nordman: nell'arte californiana la luce è usata come infiltrazione sulle pareti; quindi intesa in senso naturalistico e mistico. D'altra parte, nelle composizioni minimal di tubi al neon di Flavin, abbiamo la rappresentazione oggettivizzata di un solido di luce. *Raggio di sole*, invece, è una retta di fotoni che si visualizza solidificandosi nello spazio e che si muove"³. Quindi l'approccio di Mochetti in quegli anni non è di tipo esclusivamente minimalista, concettuale o dematerializzante nei termini di Lucy R. Lippard. Sebbene il suo lavoro condivide con quell'impostazione l'esigenza di riformulare il ruolo dell'arte e dei suoi obiettivi, non punta a

² Nelle prime opere Mochetti adotta la luce proiettata; successivamente, una volta disponibile in commercio, prediligerà il laser per la sua maggiore facilità di controllo.

³ Mochetti, Maurizio, in *Maurizio Mochetti*, Skira, Milano 2003, p. 16.

smaterializzare l'oggetto d'arte, bensì si prefigge di materializzare l'idea.

Il 1966, rispetto a questa esigenza, è un anno di svolta per l'artista il quale realizza opere che agiscono sulla pratica del "rilevamento"⁴, adottando in maniera evidente "le infinite possibilità combinatorie" di elementi primari. *Proiezioni* è un'installazione con una sezione di cilindro nero in fibra di carbonio sospeso nel contenitore architettonico. Sulle pareti si trovano forme dipinte di nero della sua ideale prosecuzione nell'ambiente e che "variano" a causa dell'inclinazione dell'oggetto/idea generatore. L'opera, in quanto idea che si fa strumento di misurazione dello spazio fisico e mentale in cui si inserisce, trova nell'*Oggetto polimerico* un'ulteriore articolazione. Si tratta di due calotte sferiche in materiale plastico bianco-lucide sulla cui rispettiva base circolare è fissata un'estremità di un elastico che, fissato in un punto della sua lunghezza sulla parete, è messo in tensione. L'opera consiste nel creare infinite relazioni fra tre punti che collegano a loro volta due o tre superfici della scatola architettonica: le calotte con il filo possono infatti essere "collocate l'una accanto all'altra, separate, su pavimento e a parete, su parete e soffitto, entrambe su soffitto ecc.". È un'opera germinale perché in maniera ovvia e senza drammi mette in evidenza da una parte l'esigenza dell'uomo del Novecento di fornirsi di un nuovo sistema di concezione dello spazio – dopo la sistematizzazione della teoria della relatività di Albert Einstein, due guerre mondiali, l'industria pesante in espansione, la corsa verso la Luna – che non si riferisca solo a quello visuale-ottico legato alla prospettiva rinascimentale⁵. Dall'altra è la prima opera che propone una dinamicità – anche se potenziale, dato che solo il gallerista, il proprietario o il direttore del museo possono decidere la posizione degli elementi – che disloca la "responsabilità"⁶ della

66 | pp. 80-82

⁴ Mochetti fornisce al concetto di rilevamento una sua personale soluzione speculativa, permessa anche dall'adozione delle nuove scoperte tecnologiche. Un interesse che – come sottolinea Germano Celant nel suo testo *Freccia, arciera, bersagli*, in *Maurizio Mochetti*, Skira, Milano 2003 – lo porta a discostarsi dagli artisti della sua generazione dell'Arte Povera, quali Kounellis, Paolini, Fabro e Boetti, portandolo a dare un prosieguo inedito alle ricerche "spaziali" delle avanguardie storiche.

⁵ Dello stesso anno è l'opera *Binfinito* che consiste in una linea realizzata in carbonio e sospesa in aria ad altezza d'occhio. L'opera rimanda al concetto dell'infinito e del doppio infinito, poiché la linea mantiene sempre due direzioni.

⁶ Il concetto che l'opera è responsabilità dello spettatore viene esplorato negli anni successivi con lavori come *Specchio elettronico* del 1970, in cui spostando un asse da una base si sposta contemporaneamente anche l'altro asse gemello posto sul muro.

messa in opera in senso partecipativo. Mochetti, tuttavia, non arriva ad adottare la pratica delle "istruzioni"⁷ come fanno in quegli anni alcuni artisti americani per liberarsi completamente dei problemi della formalizzazione. Già con *Oggetto polimerico* egli raggiunge una soluzione alternativa che gli permette di individuare e rispettare l'"equilibrio" perfetto, anche se temporaneo, tra creare l'opera e percepire l'opera.

Nel 1968 questo suo punto di vista viene presentato in maniera inequivocabile alla Galleria La Salita di Roma nella personale dal titolo *Dieci progetti*, in cui oltre alla presentazione di dieci idee/disegni vi sono due "dimostrazioni", tra cui quella dal titolo *Generatrice* il cui progetto è dell'anno precedente. L'opera si manifesta per mezzo di un asse in metallo che, dotato di un lento movimento pseudo-perpetuo – come tiene sempre a precisare l'artista rispetto alle sue opere sul movimento –, genera nel tempo un cono virtuale. Quel che si realizza in questo caso è l'esposizione di istanti del cono, i quali tutti assieme costituiscono la sua immagine mentale. In questo lavoro la forma di una scultura minimale è fatta con niente. Sarebbe tuttavia improprio interpretare l'opera di Mochetti in questo senso, dato che non si tratta di sottrazione ma di apparizione dell'"evento". L'artista non realizza un'azione o un'idea, bensì il collegamento tra questi due fattori e lo spettatore, proprio perché per lui è uno strumento di indagine sullo spazio nello spazio. Questa tesi lo porta a adottare come materiali il "suono" – con *Asse oscillante* del 1968, in cui il suono di una sfera che si muove all'interno del tubo, a causa del suo movimento, fa percepire l'ambiente in maniera differente – e la "misurazione del tempo" – *Scatola del tempo* del 1969 consiste in un contatore che, nel momento in cui lo spettatore tocca il pulsante, conta e isola 12 secondi di tempo. Il suono e il tempo non sono mai rappresentati da Mochetti, piuttosto condensati e

introdotti nello spazio espositivo per permettere allo spettatore di prendere coscienza di essi, sia a livello fisico che percettivo, in relazione a sé e viceversa.

Nel 1970 Mochetti realizza *Travaso di luce*: due cubi che presentano la stessa quantità di luce che passa per intensità da uno all'altro, e che esaltano non solo la relazione, ma anche la trasformazione, tra il tempo, l'energia e la materia rimandando alle teorie del "tutto" che si stavano approntando in scienza, così come in filosofia, in quel periodo. Nello stesso anno, per la partecipazione alla Biennale di Venezia, presenta nella sala a lui dedicata l'installazione *Grande specchio* che consiste per l'appunto in uno specchio lungo tutta una parete su cui un punto di luce si muove lentamente fino quasi a sembrare immobile, pur continuando a seguire lo spettatore. In questo caso è messa in discussione l'affidabilità dei sensi del fruitore costringendolo a interrogarsi con maggiore attenzione su ciò di cui stava facendo esperienza⁸.

Con l'opera *Baricentro* l'artista affronta invece il tema dell'astrazione dei concetti da un'angolazione particolare, che lo porterà a collocare in un muro di una galleria di Colonia (dove realizza il progetto) una fonte luminosa accecante che nega la dimensione contemplativa prediligendo quella cognitiva. Infatti quel punto corrisponde al baricentro del volume architettonico – individuato per mezzo di calcolatori elettronici IBM – che evidenzia come l'artista abbia trattato quello spazio come un'unica scultura, anche se fatta di "vuoto"⁹. Questo suo modo di agire non ha niente a che fare con il creare una sorpresa fine a se stessa, bensì punta a far azzerrare nello spettatore i preconcetti visivi e concettuali che lo inducono a vedere solo ciò che già conosce¹⁰.

Rientra in questa linea la strategia di indagare gli elementi della tecnologia utilizzati per creare armi di offesa al fine di depauperarli della loro "funzione

⁸ Per la partecipazione alla Biennale di Venezia Mochetti realizza anche l'intervento sonoro *Colpo di balestra*. Si tratta della registrazione dello scoccare di una balestra e del suo colpire il muro di quella specifica sala di 20 metri. Il suono viene modificato aggiungendovi del tempo in più e dilatando così la percezione dell'ampiezza dello spazio in chi lo ascolta in quella specifica sala.

⁹ Il concetto di esporre il vuoto è stato ampiamente ricercato in quel decennio come è documentato anche dal libro edito in occasione della mostra curata dall'artista John Armleder al Centre Pompidou di Parigi, in cui sono riproposti i "vuoti" più celebri di quel periodo. Cfr. Armleder, John M. - Copeland, Matthieu, *Voids: A Retrospective*, Centre Georges Pompidou, Parigi, e Kunsthalle, Berna 2009.

¹⁰ La domanda che attraversa ogni dibattito legato allo strutturalismo francese nasce dalla stessa questione: si guarda per conoscere, o si vede solo ciò che si conosce già? Mochetti realizza opere con cui individua una soluzione a questa questione ontologica del sapere umano.

distruttiva e fargli assumerne una costruttiva". *Freccia* del 1974 è posta all'altezza dello sguardo al centro della stanza e, ruotando su se stessa di 360 gradi, si trasforma non solo in un indicatore di direzione, ma in uno strumento che contiene tutte le direzioni, divenendo così un'anti-freccia. Del 1976 è *Aereo-razzo Bachem Natter*, il cui prolungamento dell'asse di traiettoria è visualizzato dai punti laser dello spazio che lo contiene. Dal 1979 l'artista inizia poi a produrre opere come *Camouflage Natter-Pelle*, consistenti nel presentare nello spazio espositivo la superficie astratta, destinata a rivestire gli aeroplani per non essere rilevati dai radar, con lo scopo di provocare una frizione tra la dimensione gestaltica della pittura astratto-geometrica, osservata in ambito militare e nella recente storia dell'arte. Successivamente, nel 1985, realizza *F-104 Starfighter* in cui il modello di aereo è sostenuto dalla solidificazione della combustione prodotta dall'ipotetico motore, che diviene così la sua base. Con *Pinguini* (1987/2005) crea un altro tipo di frizione che lo porterà a esporre modelli di aerei da guerra in posizione inusuale, ovvero in verticale e appoggiati a terra, per ottenere così l'esatto opposto della loro funzione, cioè una specie di volatile che non riesce a volare. Il multiplo realizzato nel 2016, *Untitled*, per il progetto *66/16* rientra in questa lunga ricerca. In tutti questi esempi Mochetti trasforma i "mostri da combattimento" in oggetti creativi per riflettere sulla decodificazione dei significati.

In altre opere, invece, incrina le sicurezze dell'osservatore rispetto a ciò che sta osservando per attuare un'analisi più ampia, non tanto sull'esperienza della realtà, quanto sull'opera d'arte in sé. Tale istanza è pienamente raggiunta con *Cubi*¹¹ del 1970, *Oggetto che non si può vedere dietro*¹² del 1971, *Processo di paragone*¹³ del 1974, *Mochetti di Mochetti*¹⁴ del 1977, ma anche con l'opera in cui espone un quadrifoglio

vero su una parete della Biennale di Venezia nell'edizione sul tema "Arte e natura" del 1978. E, ancora, con *Filo inox* del 1983 – in cui un raggio laser mette in relazione un punto del filo sospeso nella stanza con la sua proiezione realizzata a grafite sul muro –, come pure con *Perno della simpatia*¹⁵ del 1986 o *Project to Project* del 1989 – in cui la firma dell'artista all'interno di un foglio bianco incorniciato viene colpita da un laser che la proietta sulla parte opposta capovolgendola –, fino a *Missile*¹⁶ del 1993.

Con questi lavori radicali Mochetti pone al centro della questione la riflessione sul concetto di copia, di ready-made, di importanza della firma e dell'idea rispetto alla forma, e anche dell'oggetto artistico che si nega per divenire altro. Non punta, però, a realizzare una dimensione ironica rispetto a cosa può essere considerato o meno opera d'arte, bensì costringe lo spettatore, ribaltando e svuotando la dimensione estetizzante, a riflettere sull'essenza dell'atto creativo e sulla sua necessaria relazione con un progetto più ampio. Queste opere appena citate non rappresentano la negazione della tradizione artistica e culturale precedente, ma semplicemente l'evidenza che il confronto con essa deve avvenire dalla consapevolezza delle conoscenze scientifiche, filosofiche e politiche di cui dispone la società, e quindi l'artista, in quel momento. Tale consapevolezza ha portato Mochetti, negli ultimi decenni, ad affermare con certezza: "La mia arte inizia dove si è fermato Lucio Fontana. Lui ha realizzato il gesto di rottura aprendo l'ipotesi di un'altra concezione di spazio. Io mi sono preso la responsabilità di misurare e verificare lo spazio che è al di là di quel taglio"¹⁷. Questo perché le sue idee non vogliono essere mai provocazioni o concetti astratti, ma sempre essere verificabili e reali, ed è proprio per questo che l'artista si serve da sempre del metodo scientifico.

¹¹ L'opera *Cubi* del 1970 si declina in due piccoli cubi neri che mantengono un'affinità elettronica per mezzo di circuiti non visibili al loro interno. Se la distanza tra i due muta, essi si autodistruggono.

¹² *Oggetto che non si può vedere dietro* del 1971 è un oggetto posto al centro dello spazio, che tuttavia muovendosi in relazione allo spettatore non gli permette di vedere l'altra parte dell'opera.

¹³ *Processo di paragone* del 1974 consiste in due copie in travertino di una scultura antica, raffigurante Amore e Psiche, collocate lontane tra loro. Lo spettatore, per verificare se sono la stessa cosa o che cosa le differenze e qual è la ragion d'essere di queste due presenze, sarà costretto a muoversi ripetutamente tra l'una e l'altra.

¹⁴ In *Mochetti di Mochetti* l'artista fa suoi alcuni disegni trovati su una bancarella, realizzati da un suo omonimo/anonimo negli anni Trenta e Quaranta.

¹⁵ *Perno della simpatia* del 1986 è un perno che fuoriesce o rientra nella parete in base al soggetto che ha di fronte e in relazione alla sua altezza, timbro della voce ecc. Questo tipo di opere mette fortemente alla prova l'attenzione dello spettatore e sposta la questione su di esso e non sull'artista.

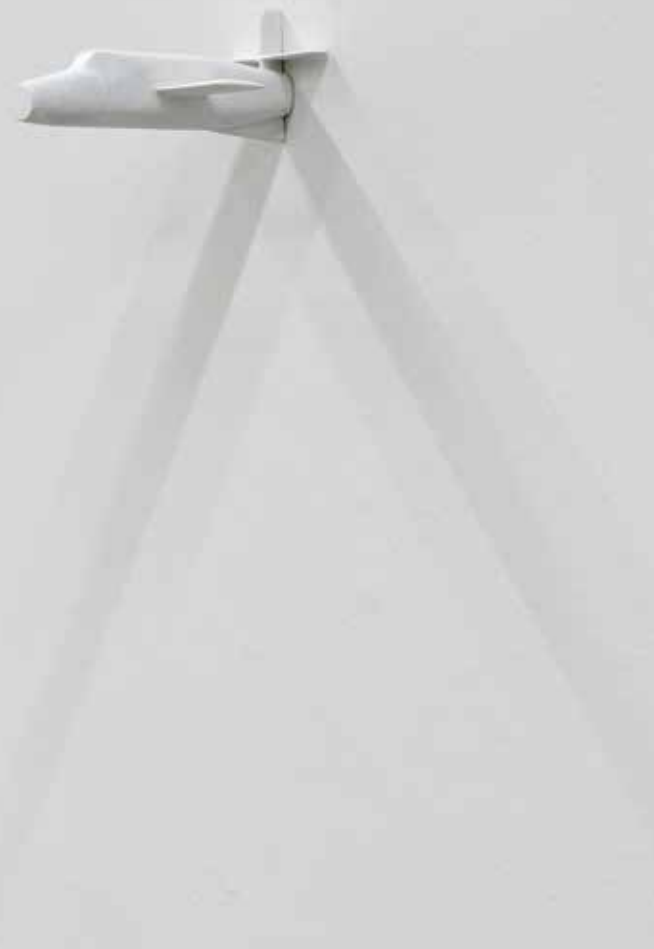
¹⁶ *Missile* del 1993 è un missile reale che, posto al centro di una stanza sulla sua rampa di lancio, si muove puntando e seguendo lo spettatore che entra nel suo raggio d'azione.

¹⁷ Da un'intervista di Lorenzo Bruni con l'artista, Roma, 2014.

Nel corso degli anni Novanta e soprattutto a cavallo degli anni Duemila l'ossessione di Mochetti per come vivere, scoprire e condensare il tempo/spazio si sviluppa in territori inaspettati che lo portano a indagare le potenzialità del cerchio/sfera, ma soprattutto la dualità degli opposti: in particolare quella del movimento/anti-movimento, in cui il moto e la stasi coincidono nell'eterna infinità dello spazio. Indicativo di questa ricerca è *Bluebird CN7* [1996] 2002 in cui il modello in scala di un'automobile da record resta fermo con il motore acceso e il paracadute di frenata aperto. *Bluebird* è la rappresentazione della sfida. In quel caso non è importante la velocità, ma il record, ovvero l'abbattimento dei limiti.

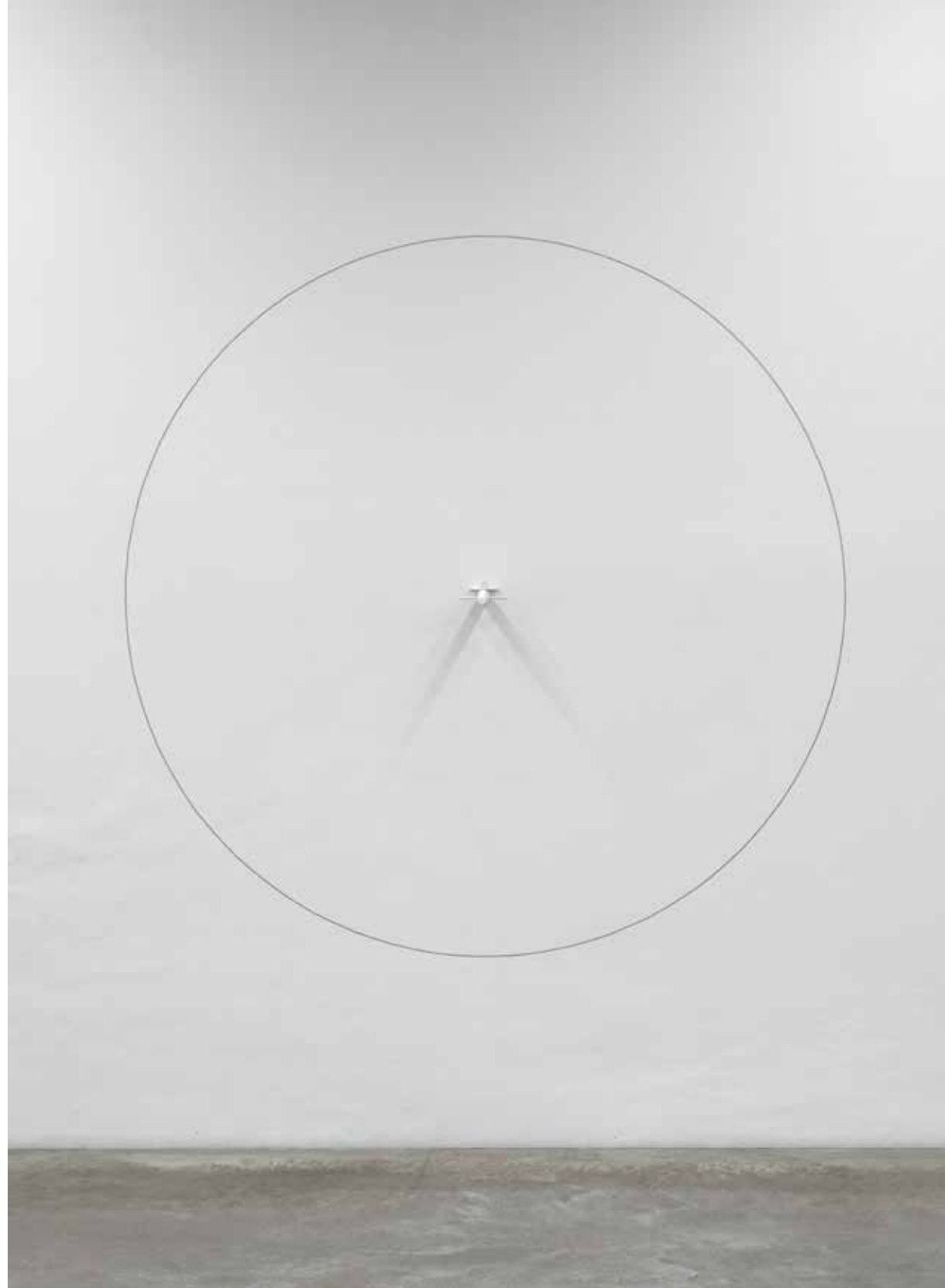
Negli ultimi anni, proprio nel momento in cui avviene il passaggio dalla tecnologia analogica a quella digitale, avendo sempre lavorato sulle nuove tecnologie come mezzo e non come celebrazione, Mochetti punta a produrre una nuova possibilità di dialogo tra il soggetto e il principio di realtà. È proprio da questa dimensione che emerge l'ultimo lavoro dal titolo *Da una dimensione all'altra*, realizzato appositamente per il progetto *66/16*. L'opera consiste in un modello di aereo, dipinto dello stesso bianco della parete, la cui parte finale della coda è inglobata/inghiottita dalla superficie del muro su cui è posta. Attorno all'aereo è disegnato a grafite un cerchio, che corrisponde alla visualizzazione della rottura del muro del suono quando l'aereo nella realtà supera quel livello. In questo lavoro vi è una riflessione intima sul rapporto tra spazio virtuale e fisico, ma anche su quale potrà essere in futuro l'eredità del monocromo e delle ricerche delle "avanguardie storiche". Proprio perché nel suo percorso l'artista si è trovato a "piegare" la tecnologia e a fornire alternative al sistema dei media, adesso sembra chiedere a noi spettatori: siamo sicuri di sapere cosa intendiamo oggi per utilizzo di un'immagine?

66/16 pp. 91 e 93



pp. 91 e 93 | Maurizio Mochetti, *Da una dimensione all'altra*, 2016. Fiberglass, grafite, \varnothing 209,5 cm; 7,7 x 14,3 x 19,4 cm (modellino di aereo). Courtesy l'artista.

pp. 94-95 | Maurizio Mochetti, *Senza titolo*, 2016. Carbonio, elastico, vernice e plexiglass, 35,4 x \varnothing 8,2 cm. Multiplo di 30 esemplari.









pp. 96-98 | Maurizio Nannucci, *Rosso. Poema idroitinerante*, 1966. Materiale metallico, plastica, acqua, 4 x 25 x 25 cm (scatola); ø cm 3,4 cm (ciascuna sfera). Courtesy l'artista.

661 pp. 96-98

¹ Il rapporto tra testo e colore trova nuove direzioni di ricerca quando utilizza il neon: "Lavorare con la luce e il colore sui contenuti significanti mi ha dato la possibilità di penetrare la geometria dello spazio: non solo fisicamente ma anche dilatandolo e aprendolo a percezioni sensoriali e virtuali". In: Hou Hanru, *Conversazione con Maurizio Nannucci*; in *Where to Start from*, a cura di Pietromarchi, Bartolomeo, Mousse Edizioni, Milano 2015.

² Nel 1967 il suo lavoro viene inserito nella *Anthology of Concrete Poetry* di Emmett Williams, edita da Something Else Press, New York.

³ I suoi interessi per la musica sperimentale lo porteranno a far parte dell'équipe dello studio di fonologia musicale S2FM del Conservatorio di Firenze dal 1965 al 1969.

⁴ È la tesi che attraversa la ricognizione sull'arte concettuale realizzata da Lucy R. Lippard, *Six Years...*, cit.

⁵ Nannucci realizza la sua prima opera al neon nel 1967: *Alfabetofonetico*.

Maurizio Nannucci ha affrontato da sempre il rapporto tra l'arte e i concetti – come si formano e come vengono comunicati – per creare un dialogo diretto con la società e la storia dell'arte. Il mezzo che ha adottato per fare ciò non è il linguaggio nella sua astrazione, ma la capacità che esso ha di produrre nuove funzioni, supporti e forme, introducendo così la possibilità di rinnovare le capacità di interazione dello spettatore con i mass media e con la riflessione sul ruolo dell'arte. Questa modalità di intervento, in cui combina testo e colore¹, gli permette di individuare nuove strategie artistiche e fornire contributi personali, in anticipo sui tempi, a dibattiti internazionali come quelli riguardanti le indagini sul monocromo o sulla tautologia. Questo suo approccio dialogico, speculativo e fattivo nasce alla metà degli anni Sessanta in un clima generale di rottura con le espressioni artistiche tradizionali. La smaterializzazione dell'oggetto d'arte, il voler uscire dagli spazi deputati e produrre dibattiti e non solo forme sono gli effetti più dirompenti di questa attitudine. Nannucci, a queste tensioni, fornisce direzioni e coordinate inaspettate per quel momento storico poiché agisce già da un approccio smaterializzato, ovvero quello della poesia concreta² e della musica sperimentale elettronica³. Ciò lo pone in una prospettiva propositiva e non di rottura, come accade invece agli artisti concettuali americani⁴.

Da questo punto di vista la svolta di Nannucci, prima ancora dell'utilizzo del neon⁵, può essere individuata nella scelta di adottare la strategia del "multiplo" che prende avvio con la realizzazione nel 1966 di *Rosso. Poema idroitinerante*. Quest'opera, prodotta in una serie di dieci, consiste in un contenitore quadrato di metallo di colore rosso riempito per due terzi di acqua, al cui interno galleggiano dieci sfere di plastica rossa. Ognuna di esse ha sulla superficie una lettera tipografica

nera tale per cui tutte assieme possano formare, potenzialmente, due volte la parola "rosso". Tuttavia la visualizzazione di questa parola/immagine prende corpo solo nella mente dell'osservatore, dal momento che le sfere fluttuano in maniera casuale all'interno del contenitore, rompendo così la regola della linearità consequenziale della scrittura occidentale. Per Nannucci "produrre questa idea oggettivata" è un modo di confrontarsi non soltanto con il monocromo in pittura e con la performatività del linguaggio, ma anche con la scienza e con la complessità di verificarne gli assunti. La scelta di porre le sfere nell'acqua evoca una sensazione di sospensione e movimento, poiché la rotazione del globo terrestre e i flussi elettromagnetici permettono loro di muoversi senza apparente causa esterna. È questo il primo di innumerevoli multipli⁶ e edizioni create da Nannucci in occasione di mostre, auto-produzioni e collaborazioni con altri artisti.

Gli aspetti presenti in *Rosso*, e che anticipano le attitudini cardine della ricerca artistica di Nannucci, possono essere condensati in tre valutazioni. La prima riguarda l'aver esplorato la pratica tautologica proponendo che la relazione tra segno e immagine si risolvesse in una frizione poetica dialogante e non solo in una dimensione rafforzativa, come invece accadeva in quegli stessi anni per artisti molto diversi tra loro, come ad esempio Joseph Kosuth in America o Joe Tilson in Inghilterra. Per Nannucci far visualizzare nella mente dell'osservatore la parola "rosso", per mezzo della presenza del colore rosso non significava utilizzare lo strumento della tautologia⁷ ma piuttosto esporne i limiti e le potenzialità per mezzo dell'immaginazione dell'osservatore.

Tale modalità verrà poi sviluppata in diverse opere tra cui la grande installazione al neon con lettere blu *The Missing Poem Is the Poem*⁸ del 1969, realizzata con un carattere tipografico disegnato dall'artista

stesso e che egli adotterà per tutti i suoi lavori successivi. La seconda valutazione è collegata al fatto che l'opera, rendendosi completa a livello cognitivo nella testa dello spettatore, pone al centro l'interazione tra queste due presenze. Il legame tra opera e fruitore è una novità rispetto ai lavori precedenti come, ad esempio, i celebri *Dattilogrammi* (1964-65)⁹ in cui tale aspetto era soltanto in potenza. In quel caso un foglio monocromo giallo di formato A4 esibiva la parola "giallo", scritta con una macchina Olivetti M40 con inchiostro giallo, ripetuta fino a formare un quadrato. Così ritmo visivo e reiterazione del senso divenivano compresenti instillando una ri-valutazione delle regole che stanno dietro all'immagine astratta e a quelle dietro al segno linguistico.

Con *Rosso. Poema idroiterante* è evidente che la distanza tra autore e fruitore viene erosa fortemente non solo per far percepire e concepire in maniera diversa i segni e gli oggetti esistenti nella realtà, ma per re-immaginarli. Questa dinamica è strettamente connessa alla terza valutazione, cioè la scelta dell'artista di produrre l'opera non come pezzo unico, ma come multiplo proprio per poterle permettere una diffusione alternativa a quella del circuito "autoreferenziale dell'arte", puntando così a creare un tipo di audience differente. Questa attitudine di tipo etico-politico¹⁰ è la stessa che ha portato successivamente Nannucci a creare spazi di ricerca a Firenze in collaborazione con altri artisti: dal gruppo di ricerca estetica Funo, dal 1967 al 1970, a Zona, dal 1974 al 1984, e Base / Progetti per l'Arte, fondata nel 1998 e che è ancora attiva, oltre a progetti legati all'editoria come la rivista "Mela, Aperiodico", dal 1976 al 1981, e alla produzione di edizioni di altri artisti come Zona Archive.

L'idea che Nannucci ha sperimentato con il multiplo *Rosso. Poema idroiterante*, di mettere

⁶ Per Nannucci non esiste differenza di valore tra multiplo, installazione ambientale, neon sulle facciate di architetture, installazione sonora o libri d'artista. Questa democratizzazione dei segni a favore del dibattito concettuale e critico è una sua grande caratteristica e qualità.

⁷ Come afferma l'artista in "Senza avere paura di contraddire se stessi", intervista con Hans Ulrich Obrist, 22 luglio 2008, in *Something Happened*, Gli Ori, Pistoia 2009: "Nei miei testi con il neon il riferimento tautologico, quando esiste, non è auto-referenziale, ma ambientale e contingente..."

⁸ Il tubo di neon ha l'impaginato del carattere tipografico disegnato appositamente da Nannucci e che egli utilizzerà per tutti i suoi lavori successivi. Quest'opera, come molte altre, nasce non dalla volontà di creare un meccanismo tautologico, bensì dal desiderio di rappresentare e rendere concreti limiti, potenzialità e alternative di tale pratica concettuale.

⁹ I *Dattilogrammi* furono esposti per la prima volta al Premio San Fedele nel 1966 nella sala allestita assieme a Giulio Paolini e Luciano Fabro.

¹⁰ La critica all'istituzione museale era allora un punto di partenza per molte ricerche, da quelle di Marcel Broodthaers a Daniel Buren, da Gustav Metzger a Hans Haacke. Come commenta Simon Sheikh in *Notes on Institutional Critique*, nel convegno per EIPCP, Vienna 2006: "Se l'oggetto della diatriba è solo l'istituzione, la sfida più grande è non essere assorbiti dall'istituzione stessa e dalla storia dell'arte" (<http://eipcp.net/transversal/0106/sheikh/en>). Nannucci ha sempre praticato un'altra strada rispetto a questa.

in dialogo i massimi sistemi con il caso specifico per produrre non una forma bensì uno strumento da performare mentalmente in un contesto fisico specifico, trova un perfetto sviluppo l'anno successivo, nel 1967, quando adotta per la prima volta le lettere al neon per l'installazione *Alfabetofonico*¹¹. Nello stesso anno realizza il suo secondo multiplo, un timbro che permette al proprietario di imprimere la parola "rosso" dove vuole e come vuole, mutando l'oggetto estetico in un'esperienza unica, ma anche ripetibile nel tempo. Da questo stesso approccio, ovvero quello di rendere malleabile lo spazio che separa il ruolo dell'osservatore da quello dell'autore, nascono l'anno successivo, nel 1968, le edizioni d'arte *The Book*, un astuccio nero a fisarmonica al cui interno il proprietario può inserire oggetti, testi e appunti creando un archivio work in progress portatile; *Do It Yourself / Homage to Malewitsch*, un piccolo barattolo contenente all'interno pigmento colorato e all'esterno le istruzioni con cui il proprietario può creare da solo quattro wall painting monocromi di forma geometrica, divenendo lui stesso l'autore di un omaggio/riflessione al modernismo; e *The Medium Is Word*, una scatola di legno che riporta tale affermazione con all'interno un cilindro di plastica nera che, usato come un cannocchiale, permette di "inquadrare" la parola *Word*.

Nel 1969, assieme alla grande installazione di neon blu *The Missing Poem Is the Poem*, Nannucci realizza oggetti che indagano la relazione tra l'azione di scoprire, quella di distruggere e quella di comporre. Questi oggetti sono *Past, Present, Future* – tre superfici quadrate di plexiglass su ognuna delle quali è incisa una delle tre parole che compongono il titolo e il cui ordine di stratificazione può essere scelto dal proprietario di volta in volta –, *Universum* – un libro con una doppia costola che non permette di leggerlo ma solo di ipotizzarne il contenuto – e il manifesto

Letter Is Too Big... Sono tre lavori in edizione pensati appositamente per mimetizzarsi¹² nel quotidiano e proporre nuove domande su di esso. Queste opere, che anticipano alcuni aspetti di quella che negli anni Novanta sarà chiamata "Arte Relazionale", hanno in comune la volontà di visualizzare il collegamento tra l'impossibilità di riuscire a spiegare il mondo in maniera del tutto razionale e l'eterna tensione dell'uomo per riuscire a fare ciò.

Le opere successive, in particolare quelle che realizza nel 1973, come *Volterra 73* – dove ha sostituito le classiche lampade a luce bianca dei lampioni con lampade rosse, per una via, e blu per l'altra in due strade che si incrociano nel centro storico di Volterra – *Scrivere sull'acqua* – 33 fotografie che testimoniano vari momenti in cui con il dito della mano cerca di imprimere un pensiero sullo scorrere dell'acqua del fiume – e *Scrivere camminando* – in cui la serie di fotografie testimonia il percorso compiuto dall'artista per attraversare il centro storico di Firenze e inscrivere con il suo passaggio la parola *Star* –, puntano a rappresentare le coordinate mentali e fisiche del contesto che l'artista/fruitori si trova a interpretare e a scoprire come se ciò avvenisse per la prima volta. Questi interventi nascono dalla volontà di indagare tre differenti sfumature del concetto di spazio pubblico e di autore. Tale riflessione è esplorata su altri livelli processuali e percettivi con, ad esempio, il multiplo *Quasinfinito* del 1975, che consiste in un orologio da polso in cui le dodici lettere del titolo prendono il posto dei numeri, o con il portachiavi del 1983 che è una targhetta con scritto *Museum of Modern Art*. Così come la realizza con l'intervento *Image du ciel* per la Biennale di Venezia del 1978 in cui un biplano sorvolava la città lagunare esibendo l'affermazione/didascalìa del titolo creando un'attenzione differente sul nominare le cose e immaginarle, sulle implicazioni

¹¹ *Alfabetofonico* del 1967 è il suo primo testo, realizzato con un tubo al neon bianco e la calligrafia dell'artista, che visualizza il suono prodotto dai caratteri dell'alfabeto quando sono letti in quanto fonemi. La sequenza delle lettere non era posta all'altezza degli occhi, come se si trattasse di un'immagine o un segno che si auto-rappresentava, bensì erano collocate sulla parete in basso, al limite tra il pavimento e l'angolo della parete adiacente, trasformando così quel segno di luce in una presenza a tutti gli effetti. Il dialogo con l'architettura creato dalle lettere/immagini costringeva lo spettatore a percepire lo spazio fisico e mentale in maniera differente, oltre a confrontarsi con la performatività che doveva essere attuata dal soggetto, necessaria affinché il linguaggio divenisse reale.

¹² Le idee dell'Internazionale Situazionista e di Guy Debord – il suo libro *La società dello spettacolo* uscì nel 1967 – erano molto diffuse negli ambienti dell'arte sperimentale a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta. Tra queste idee, quella della riformulazione del diritto d'autore veniva portata alla ribalta con l'uso sistematico della diffusione delle idee per mezzo di fotocopie. Non è un caso che proprio Maurizio Nannucci abbia realizzato nello spazio no-profit Zona di Firenze un omaggio al Situazionismo dopo lo scioglimento dell'Internazionale Situazionista a seguito del convegno di Venezia del 1972.

legate al contesto dell'arte – la Biennale – e in quello della vita ovvero la città meta di turisti. Il movente che collega tutte queste opere di Nannucci è sintetizzabile nell'esortazione *Let's Talk about Art* che dal 1967 si manifesterà attraverso differenti media: dal punzone a secco al poster, dalla scritta al neon al calendario.

L'urgenza di rispondere prontamente al dibattito culturale fornendo una sua personale lettura e proposta di visione porta l'artista dagli anni Ottanta a provocare nella audience uno sguardo riflessivo sui meccanismi della comunicazione di massa. Questo proposito accomuna opere come *Lives Here* – installazione di sequenze di immagini di facciate delle case di artisti, raccolte dal 1975, con cui Nannucci intesse collaborazioni o amicizie visualizzando così una geografia mentale – fino a *Bag Book Back*, iniziata nel 1995, che è una sequenza di fotografie di turisti che visitano varie parti del mondo portando con loro una borsa di carta con stampata la frase: "There's no reason to believe that art exist".

161 p. 107

Questa strategia di insinuare il paradosso di relazione tra testo e immagine porta Nannucci, dalla metà degli anni Novanta, a collaborare con vari architetti per intervenire con i suoi statement al neon in spazi pubblici – da *Polifonia* nel 2001, opera permanente al Parco della Musica progettato da Renzo Piano a Roma, a *Blauer Ring* nel 2003, altra opera permanente per la Biblioteca del Parlamento Tedesco a Berlino – al fine di ri-attivare le piazze e i luoghi collettivi che, a causa della diffusione di Internet, dei social network e della mancanza di incisività del dibattito politico, stavano perdendo il loro ruolo aggregante.

Dagli anni Duemila Nannucci mira a proporre strategie alternative di aggregazione, finalizzate alla nascita di un dibattito rispetto alla sistematizzazione della globalizzazione delle informazioni. Così realizza

nel 2008 il libro d'artista *Undisclosed Recipient 1998/2002* per Onestar Press di Parigi; nel 2009-10 la grande installazione di neon lunga trenta metri e immersa nel paesaggio toscano per la personale a Villa La Magia che esibisce l'affermazione *Something Happened*. Oltre all'installazione sonora *Sound Anthology (The Sonic Clock* per Piazza Maggiore in occasione di Art City Bologna nel 2013, promossa dal MAMbo e, nello stesso anno, l'installazione alla Stazione Leopolda di Firenze in cui la frase creata sul pavimento da 277 punti luce posizionati sul soffitto è: *NOMOREEXCUSES*.

161 pp. 108-109

L'edizione a leporello *NOMOREEXCUSES* del 2016 scaturisce dal confronto dell'artista con lo scenario appena citato e dalla volontà di proporre un'interazione tra soggetto e oggetto differente da quella che l'"utente" è abituato a intrattenere nell'attuale mondo digitale. Questo libro d'artista si presenta come un foglio continuo piegato a fisarmonica, di colore oro riflettente, su ogni pagina del quale si trovano dei fori che formano una singola lettera. Solo svolgendo tutta la superficie è possibile leggere la dicitura "no more excuses". La sua lettura richiede molta attenzione e concentrazione proprio a causa dell'impatto ipnotico/estetico che esercita lo specchiarsi delle pagine tra loro assieme al riflesso del volto di chi è impegnato a fruirlo e a performarlo. I cortocircuiti visivi sono ideati per produrre cortocircuiti mentali che inducono lo spettatore a interrogarsi su chi sia coinvolto in questa richiesta: il contesto in cui si trova, se stesso, l'altro di fronte a sé, l'arte, l'economia, la politica o la società? In questo specifico caso, inoltre, i riferimenti alla storia dell'arte che ha prodotto oggetti di osservazione estatica, dalle icone medievali alle opere di Lucio Fontana, sono molti. Però l'opera non rimanda a questi ultimi, bensì alla questione sempre più urgente oggi di come l'artista/spettatore

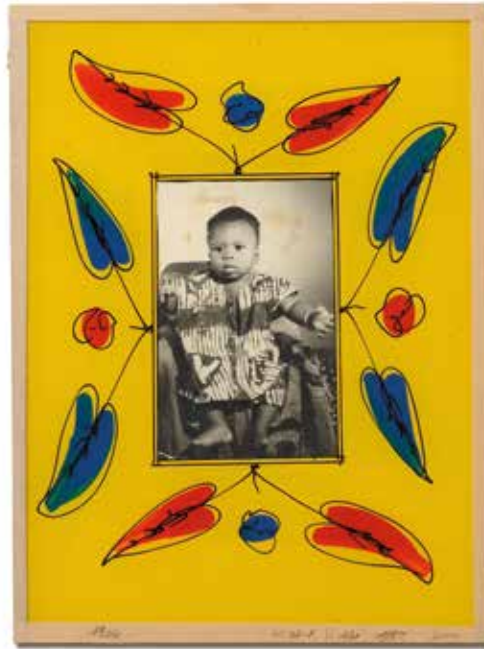
possa produrre il corretto sguardo sulle “informazioni” che abbiamo a disposizione negli archivi digitali, per assumersi e infondere la responsabilità affinché avvenga una corretta trasmissione di dati di “conoscenza”. Con l’edizione del leporello è come se Nannucci avesse chiuso il cerchio aperto cinquant’anni fa con il multiplo *Rosso. Poema idroitinerante* sulla dinamizzazione del linguaggio attraverso il suo utilizzo e viceversa. Rappresentare il linguaggio e inventare il linguaggio sono quindi i paradossi attorno a cui ha agito da sempre e che lo hanno portato non a determinare opere chiuse in sé, bensì “situazioni” di cui il dialogo con l’attorno è parte integrante fino alla sua riformulazione visiva e semantica.



p. 107 | Maurizio Nannucci, *Same Words Different Thoughts*, 2016. Neon verde, 11 x 273 x 4 cm. Courtesy l’artista.

pp. 108-109 | Maurizio Nannucci, *NOMOREEXCUSES*, 2016. Libro d’artista, leporello. Incisione laser su carta oro, custodia, 157,5 x 15 cm (aperto); 10,5 x 15 cm (chiuso). Edizione di 99 esemplari firmati e numerati. Courtesy l’artista.





Malick Sidibé, *Mariage Chambre Blanche*, 1966/2004. Stampa alla gelatina d'argento, vetro, pittura, cartoncino, nastro adesivo, cordino, 12 x 8 cm, 18,4 x 12 cm (con cornice firmata e datata sul fronte). Courtesy l'artista e Jack Shainman Gallery, New York.

Malick Sidibé, *Untitled*, 1966/2004. Stampa alla gelatina d'argento, vetro, pittura, cartoncino, nastro adesivo, cordino, 11,4 x 7,6 cm, 26,7 x 20,3 cm (con cornice firmata e datata sul fronte). Courtesy l'artista e Jack Shainman Gallery, New York.

Malick Sidibé, *Mariage Soumaré*, 1966/2004. Stampa alla gelatina d'argento, vetro, pittura, cartoncino, nastro adesivo, cordino, 8,2 x 10,5 cm, 19,7 x 27 cm (con cornice firmata e datata sul fronte). Courtesy l'artista e Jack Shainman Gallery, New York.

Malick Sidibé, *Mariage*, 1966/2004. Stampa alla gelatina d'argento, vetro, pittura, cartoncino, nastro adesivo, cordino, 9 x 13,3 cm, 20,3 x 26,7 cm (con cornice firmata e datata sul fronte). Courtesy l'artista e Jack Shainman Gallery, New York.

Malick Sidibé, *Untitled*, 1966/2004. Stampa alla gelatina d'argento, vetro, pittura, cartoncino, nastro adesivo, cordino, 8,3 x 12,7 cm, 13,3 x 19,1 cm (con cornice firmata e datata sul fronte). Courtesy l'artista e Jack Shainman Gallery, New York.

Malick Sidibé è stato il primo artista africano a ricevere il Leone d'oro alla carriera alla Biennale di Venezia, nel 2007. Le motivazioni della giuria, di cui faceva parte anche il critico Robert Storr, spiegavano: "Nessun artista è stato più attivo nell'accrescere l'importanza della fotografia nel continente africano, così come nel contribuire alla sua storia, all'arricchimento del suo archivio di immagini e all'affinamento della nostra conoscenza dei toni e delle trasformazioni che hanno caratterizzato la cultura africana tra la seconda metà del XX secolo e l'inizio del XXI". Il giorno della premiazione, ancora sorpreso dal riconoscimento, Sidibé ha dichiarato: "Sono solo un piccolo africano che ha raccontato il suo paese. Oggi c'è chi mi chiama artista. Io continuo a preferire la definizione di fotografo". Con questa affermazione semplice e disarmante Sidibé difende il suo ruolo di "mediatore sincero" della vitalità del mondo.

"La fotografia è la realtà, non dice mai bugie, questo è molto importante per me."¹ Questa attitudine nasce dal suo costante lavoro attorno alle poche regole severe del ritratto fotografico in bianco e nero. Da una parte ha cercato di forzare le capacità espressive del mezzo tecnico per ottenere piccole ma significative libertà di manovra. Dall'altra ha puntato a predisporre al meglio l'incontro con il cliente/soggetto dei suoi ritratti per potersi collocare al confine tra casualità e controllo dell'espressione, tra ritratto e narrazione circostante. Quando gli viene chiesto quale sia la migliore qualità nel lavoro che fa, Sidibé si mette a parlare del proprio carattere allegro e discreto che gli consente di mettere sempre a loro agio le persone che fotografa. Tale peculiarità è emersa fin dai tempi del suo "apprendistato intuitivo", quando lavorava alla cassa della Boutique Photo Service di Bamako, il cui proprietario era il fotografo Gérard Guillat². Sdrammatizzare la situazione ed entrare in empatia

con il momento specifico gli ha sempre permesso di far cadere le difese altrui, pur non lasciandoli alla propria mercé. Il suo è da sempre un tipo di ritrattistica che stabilisce le basi per una discussione radicale sulla costruzione di identità del singolo in relazione a quella della società e viceversa.

Dall'inizio degli anni Sessanta, quando il Mali diventa indipendente e non viene più chiamato Sudan, Sidibé inizia a creare "ricordi da mostrare" per i giovani di Bamako, la capitale, e non solo. Dapprima lo fa con immagini che testimoniano i momenti di socialità vissuti dalle prime generazioni che godono di quella nuova libertà piena di prospettive per il futuro. Successivamente, ovvero dal 1970, realizza ritratti solo all'interno del suo studio, dove dispone di fondali e oggetti moderni – come una motocicletta o una radio – per ottenere una rappresentazione dell'identità "al passo con i tempi". Così i suoi ritratti diventano "scene" senza mai cadere nel grottesco o nella finzione totale. Proprio questa delicatezza e il fatto di saper cogliere l'"essenza dell'incontro" gli permettono di produrre innumerevoli immagini ognuna delle quali dotate di una propria intensità. La loro forza risiede nell'essere capaci di suggerire la storia che sta dietro la singola persona, evocando nel contempo quella della comunità di appartenenza, della nazione e del continente. Se di smaterializzazione si deve parlare nel suo lavoro, lo si deve fare ricordando che Sidibé è riuscito a erodere il ruolo del fotografo giudicante o assertivo pur restando al di fuori dei riflettori e dei dibattiti sul sistema della fotografia e dell'arte occidentale. Allo stesso tempo ha smaterializzato l'identità del soggetto ritratto giocando proprio con le tensioni tra l'apparire e l'essere.

Oggi la fotografia, nel mondo globalizzato attuale costituito non da immagini bensì da algoritmi digitali, non esiste nel momento in cui viene scattata, ma

¹ Intervista pubblica di Malick Sidibé realizzata in occasione della sua mostra alla Galería Oliva Arauna di Madrid nel 2009.

² Nel 1955, mentre frequentava la scuola d'arte e decorazione a Bamako, Sidibé ricevette l'incarico di decorare gli interni dello studio di Gérard Guillat. Fu lì che iniziò il suo apprendistato nella fotografia. Nel 1962 aprì il Malick Studio a Bamako. Nel 1952, per disposizione del governatore coloniale, si era iscritto alla prestigiosa École des Artisans Soudanais, ora Institut National des Arts.

quando viene condivisa in rete³. Tutto questo non è né la causa né un effetto, bensì un sintomo, assieme all'introduzione della parola *selfie* nel vocabolario della lingua inglese nel 2013, alla necessità di creare un messaggio istantaneo per dichiarare la propria presenza nel mondo, più che per aprire un dialogo con l'"altro". Le singole stampe fotografiche di Malick Sidibé ci ricordano la responsabilità che ha uno sguardo nel produrre un oggetto fotografico, considerato alla pari di un lasciapassare per il futuro e di un testimone del passato⁴. Invece tutte le immagini in sequenza conservate nel suo archivio sollevano tematiche fondamentali su quale sia l'essenza del modello occidentale, sul post-colonialismo, sulla globalizzazione dei costumi e sul concetto di esotismo. Per poter leggere la qualità del suo percorso o, meglio, per poterlo contestualizzare nella sua giusta prospettiva, ci sono alcuni aspetti da affrontare: la questione della lettura etnografica delle sue fotografie, il fatto di essere tra i pionieri del ritratto di strada pur non uscendo dal Mali, l'uso dello "studio" come mondo delle meraviglie e dell'archivio che si fa nuovo strumento di indagine sul tempo e non solo sul visibile.

Il primo aspetto riguarda la necessità di separare la ricerca di Sidibé da una lettura che si determina unicamente secondo la teoria del buon selvaggio o soltanto su quella del professionista internazionale. Questa doppia tensione è quella che Edward Said⁵ definisce l'eredità del colonialismo e la sua condanna, visto che continua a creare un'opposizione netta tra *inside* e *outside*. Solo da questo punto di vista è possibile spiegare il fatto che, per il mondo occidentale, la nascita di Malick Sidibé avviene, in senso artistico, nel 1994. Ovvero quando approda nel sistema, dopo essere stato "scoperto" dalla critica alla prima edizione dei *Rencontres de Bamako*⁶, e inizia a tenere mostre nelle istituzioni pubbliche

occidentali, cominciando da Parigi. Al contrario, per la comunità e la storia della fotografia africana, la sua è una figura ben presente fin dagli anni Sessanta. Questo paradosso però non riguarda solo lui, ma il giudizio sull'Africa in generale. Infatti, in occasione di una conferenza⁷ in Spagna alla Galería Oliva Arauna, Sidibé ha fatto notare: "Sono contento che la gente – attraverso le sue fotografie – scopra che anche il Mali era un paese civile già negli anni Sessanta. Ci sono persone che, con malizia, sono tornate in Europa piene di immagini di bambini e donne povere, proponendole come l'unica realtà presente in Africa. Il fatto è che l'Africa è molto grande e ha molte facce". E ancora: "Molte persone, prima di vedere le mie immagini, pensavano che fossimo tutti nudi. Ricordo che una volta vennero a ricevermi all'aeroporto a Mosca e mi chiesero se ero vestito". Ciò che è importante da notare, nello stile fotografico e nelle affermazioni di Sidibé, è che in tutto il suo percorso non ha mai avuto alcuna soggezione della cultura occidentale.

Un secondo aspetto riguarda le fotografie realizzate all'inizio del suo percorso, dal 1960, utilizzando strumenti fotografici portatili per documentare i grandi cambiamenti sociali portati dall'avvento dell'indipendenza del Mali. Sidibé allora non immortalava⁸ le immagini del colpo di stato, le azioni dei militari o dei politici, bensì "dialoga" con la gioventù locale che per la prima volta scopre un modo nuovo di socializzazione: il rock'n'roll. Nasce la vita notturna, fatta di locali, feste, possibilità di incontrare le ragazze, ed è lì che Sidibé fotografa la gioia di vivere: in innumerevoli scatti di ragazzi che abbracciano ragazze, ballano scatenati o si mettono "in posa". Lui però non si rivolge agli "happy boy" per fare cronaca giornalistica, ma per cogliere in quei momenti di festa i desideri di una generazione post-coloniale e il desiderio di un nuovo futuro. Ciò

³ Da una conversazione tra Lorenzo Bruni con l'artista e fotografo italiano Franco Vaccari in occasione della sua mostra *Col tempo* tenuta a Base / Progetti per l'Arte a Firenze nel 2014.

⁴ Cfr. Krauss, Rosalind, *Teoria e storia della fotografia* (1990), Bruno Mondadori, Milano 2010.

⁵ Cfr. Said, Edward, *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente* (1993), Gamberetti, Roma 1998.

⁶ *Rencontres de Bamako* è un evento a cadenza biennale finanziato dal Ministero per esporre in vari luoghi della città fotografi africani e promuovere così il loro lavoro. La prima edizione si svolse nel 1994, quando furono esposte anche fotografie di Malick Sidibé e del suo collega Seydou Keita, più anziano di lui di una decina d'anni.

⁷ Intervista pubblica di Malick Sidibé in occasione della sua premiazione alla edizione del 2009 di *Photo España*.

⁸ Malick Sidibé, sebbene avesse fotografato quei momenti, non ha mai ritenuto opportuno divulgare quegli scatti poiché secondo lui non avevano a che fare con la fotografia, ma con un ricordo di cronaca.

è in parte determinato dal fatto che i destinatari di quelle fotografie erano quegli stessi giovani. Così, in una foto del 1963, una coppia sorridente guarda fissa verso l'obiettivo: attraverso la composizione dell'inquadratura, ciò che viene messo in evidenza sono i vestiti occidentali⁹, ma anche, per quanto riguarda la donna, l'essere a suo agio a piedi nudi. Questo scatto fa parte della serie del 1963 *Nuit de Noël (Happy Club)*; mentre in un altro della serie *Soirée des Ariostos, Bamako* del 1963 tre giovani camminano "eroici" nella notte verso l'obiettivo con indosso vestiti alla moda, tali da poter sembrare i protagonisti di una pubblicità, se non fosse per la spontaneità epifanica che possiede la scena e per il suo essere classica e casuale allo stesso tempo. Questa stessa carica è presente nelle foto di un gruppo ripreso prima di uscire o di entrare al locale Ariostos, dove una ragazza posa tra due ragazzi mentre un terzo è accovacciato ai suoi piedi. In un'altra immagine le persone cambiano e la composizione viene invertita, così da far vedere un ragazzo, con la faccia sorridente e la cravatta sciolta, al centro di tre ragazze. Proprio questa composizione ripetuta ci ricorda che le sue fotografie sono sempre un misto di totale libertà lasciata al soggetto e di controllo da parte del fotografo per meglio consentirgli di esprimersi. L'idea di "scatto rubato", pur secondo regole compositive ipnotiche, è rafforzata e permessa dall'espedito tecnico dell'uso del flash. Proprio tale fonte di luce istantanea, che gli ha permesso di essere l'unico a realizzare quelle foto in quei luoghi e a quegli orari, dona un aspetto straniato a chi ne è colpito. Lui fa volutamente irrompere il flash, disturbando e mettendo a nudo la situazione, esaltando i riflessi sulla fronte sudata dei soggetti, mentre il nero della notte diventa quasi fisico attorno a loro.

La grande qualità/quantità di immagini che Sidibé riuscì a realizzare e soprattutto a sviluppare in quei

frangenti era consentita da due motivi strutturali. Il primo riguarda un fattore tecnico, ovvero la tipologia di macchine fotografiche compatte e leggere, una 35 millimetri e una 6 x 6, che gli permetteva di lavorare fuori dallo studio¹⁰. Con la sua bicicletta ogni notte Malick poteva visitare anche cinque locali ed eventi per poi tornare in studio a sviluppare immediatamente le pellicole, aspettando che i clienti passassero il giorno dopo per acquistarne le stampe. Il secondo motivo riguarda l'aspetto estetico ovvero il fatto di riuscire sempre a imprimere un "ritmo" specifico all'"incontro" tra lui e i suoi soggetti. Ciò gli è stato possibile esclusivamente per l'empatia che stabiliva con i "personaggi" che incontrava e che si ponevano con lui in stato "dialogante". Guardare in sequenza le sue immagini permette non solo di osservare una comunità in evoluzione, ma anche, allo stesso tempo, l'evolversi del mezzo fotografico e del modo che ha Sidibé di usarlo. Con lui l'idea dello scatto istantaneo si fonde sempre con una riflessione su chi guarda e chi è guardato, che non concerne solo quel preciso momento. Era questa la rivoluzione del ruolo del fotografo che in America stava avvenendo in quello stesso periodo ad opera di figure straordinarie come Garry Winogrand o William Klein.

Nel 1966 Sidibé è già un fotografo conosciuto non solo a Bamako, ma anche nelle città vicine e in tutta la regione. Nelle fotografie di quel periodo egli rappresenta i vari aspetti della ritualità collettiva: immagini di matrimoni, di bambini appena nati, gruppi scolastici, incontri sportivi o gite al mare. Quelle che lui ha scelto per la mostra *66/16* a Bologna, come *Mariage Chambre Blanche*, rimandano a questo specifico aspetto della sua produzione. Sidibé riesce a cogliere le micro-espressioni dei soggetti e ad amplificarle, fino a evocare un'"atmosfera" particolare che non si rifà solo a quello che vediamo, ma alle storie che queste

66/16 pp. 110-111

⁹ Sidibé affronterà dagli anni Ottanta una riflessione più ampia attorno all'aver adottato in passato vestiti e costumi occidentali, realizzando una serie di lavori legati agli abiti tradizionali che verranno recuperati proprio negli stessi anni da parte della sua generazione.

¹⁰ Come afferma Sidibé: "Io in quel momento ero il giovane fotografo intellettuale con una piccola camera. Così ero molto richiesto dai giovani del luogo. Ovunque...! Ogni volta che c'era un ballo io ero invitato" (video-intervista registrata da Jérôme Sother a Rouen nel 2008).

foto ci lasciano immaginare. Di queste immagini, inoltre, colpisce il loro esibirsi in quanto oggetto di ricordo. Infatti il modo in cui sono “confezionate” è straordinario nella sua semplicità: la stampa è posta tra un vetro e un cartone tenuti assieme dallo scotch di carta. Prima però il vetro è stato decorato con elementi simili a quelli usati per gli interni delle capanne, che Sidibé conosceva bene in quanto legate alla sua infanzia, oltre che per averle studiate e realizzate durante il suo periodo di studio alla scuola d'arte. Questa cornice colorata però non ha solo una funzione estetica, ma anche semantica. Da una parte introduce la dimensione del colore sulla cornice che fa da mediatore tra l'immagine in bianco e nero e l'ambiente della casa in cui sarà accolta, e la luce intensa dell'Africa. Dall'altra evidenza che, prima della macchina fotografica, solo gli uomini ricchi e potenti potevano aspirare all'immortalità per mezzo del loro volto ritratto grazie alla pittura. Sidibé celebra il fatto che ora tutti possono permettersi tale opportunità, oltre a evocare le radici culturali della comunità in cui tali oggetti vengono prodotti.

Il terzo aspetto importante per contestualizzare il lavoro di Sidibé riguarda l'osservare le dinamiche che instaura con la fotografia e con i suoi soggetti da quando il suo lavoro, all'inizio degli anni Settanta, si svolge esclusivamente in studio¹¹. Il suo studio era conosciuto ovunque e le persone vi arrivavano da ogni parte per farsi fotografare. È stato uno dei primi luoghi a dotarsi di corrente elettrica, diventando così un punto d'incontro, ma soprattutto a fruire di un sistema di illuminazione di tipo “diffuso” che permetteva di ottenere ombre non contrastate. Lo studio era pieno di oggetti della modernità con cui le persone potevano improvvisare di essere chi volessero, oltre ad avere uno sfondo rivestito con una stoffa a righe o altro materiale sostituibile a seconda dell'occasione: un

fondale bianco o dipinto con paesaggi “popolari”. Questa disposizione però non deve essere interpretata propriamente come una scenografia, ma come una possibilità di mettere in mostra elementi del “desiderio”. Per Sidibé scattare una foto di un ragazzo seduto su una motocicletta “non sua” non implica la creazione di un'identità fittizia, ma l'intento di rendere palese tale processo in primis al soggetto ritratto. Tali risultati riesce a ottenerli grazie a una composizione rigorosa, ma allo stesso tempo informale e spontanea, che non fa apparire i soggetti come mummificati¹². Il dialogo di consapevolezza tra “globale” e “locale” che Sidibé intesse con i personaggi ritratti arriva al paradosso nelle fotografie realizzate nel 2010 in studio con persone del luogo vestite con abiti firmati delle nuove collezioni di noti stilisti. La spontaneità e la vitalità del quotidiano e del diverso – in questo caso il diverso era l'Occidente – gli valsero il primo premio al World Press Photo Contest di quell'anno.

L'ultimo aspetto con cui inquadrare il lavoro di Sidibé risiede nel suo archivio. Lui si è sempre definito un collezionista di cose e pensieri. Da tutte le sue più recenti interviste emerge una grande capacità di ricordare e dare voce alle storie che stanno dietro a tutte le persone che si trovano in quelle immagini, generazione dopo generazione. Le fotografie sono state ordinate da lui in cartelle colorate divise per anno e sia queste sia le stampe riportano appunti stringati ma esplicativi scritti a matita. Le scene si susseguono, i volti cambiano, mutano gli atteggiamenti e il linguaggio del corpo. “Le mie fotografie sono una forma di turismo perché quando le guardi è come se tu avessi visitato il Mali”, dice Sidibé. Se questa sua impressione viene estesa all'archivio, esso si tramuta in una rappresentazione del tempo e del dialogo tra varie generazioni. L'archivio ci permette di toccare con mano quello che Malick Sidibé ha sempre cercato

¹¹ Da quel momento non realizzerà più fotografie “per strada”, fuori dal suo studio, tranne che in una particolare occasione, il 20 gennaio 2009, quando ha scattato immagini per le strade di Bamako in festa alla notizia dell'elezione di Barack Obama a presidente degli Stati Uniti. Cfr. Serani, Laura, *Tradizione e arte del ritratto nella fotografia in Africa dalla Gold Coast a Bamako*, in Incardona, Laura - Serani, Laura, *Malick Sidibé. La vie en rose*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2010, edito in occasione del progetto Sidibé presso la Collezione Maramotti di Reggio Emilia.

¹² Cfr. Barthes, Roland, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* (1980), Einaudi, Torino 2003.

di fermare con le sue immagini: il futuro, o meglio il desiderio di futuro che accomuna tutte le persone ritratte. A questo punto è bene tenere a mente che noi stiamo guardando quelle foto “dal” futuro: “Una delle mie foto preferite è quella in cui un ragazzo molto elegante danza con la figlia del primo ministro del primo presidente del Mali. Oggi questa donna è musulmana e porta il velo. Se ora vedesse questa foto direbbe sicuramente: non sono io”¹³.

Nel 2016 Malick Sidibé stava lavorando al suo progetto di creare un racconto per immagini partendo proprio dalle fotografie delle sue cartelle d’archivio. L’idea era di affrontare un viaggio concreto nella memoria personale e collettiva, cosa diversa dal viaggiare in Internet. Purtroppo è deceduto poco prima dell’uscita di questa pubblicazione *66/16* e prima di poter presentare il suo lavoro realizzato nell’ultimo anno. Però, come affermava in un’intervista del 2010 con Laura Incardona: “Non credo abbia senso guardare troppo al passato: è importante sapere da dove si viene, ma lo è altrettanto la capacità di progredire, di andare avanti. E questo potere è nelle mani delle nuove generazioni”¹⁴.

66/16 pp. 122-123



Malick Sidibé, *Surprise party*, 1964/2004. Stampa alla gelatina d’argento, 23,5 x 22,2 cm (dimensione immagine), 45,7 x 44,7 x 3,8 cm (con cornice). Courtesy l’artista e Jack Shainman Gallery, New York.



Malick Sidibé, *Regardez moi*, 1962/2008. Stampa alla gelatina d’argento, 42,5 x 42,5 cm (senza cornice), 68,3 x 67,9 x 3,8 cm (con cornice). Courtesy l’artista e Jack Shainman Gallery, New York.



Malick Sidibé, *Dansez le twist*, 1965/2008. Stampa alla gelatina d’argento, 42,8 x 42,8 cm (dimensione immagine), 60,9 x 50,2 cm (dimensione carta), 70,2 x 70,2 x 3,8 cm (con cornice). Courtesy l’artista e Jack Shainman Gallery, New York.



Malick Sidibé, *Le technicien de Radio Mali*, 1966/2008. Stampa alla gelatina d’argento, 52,7 x 35,5 cm (dimensione immagine), 60,6 x 50,5 cm (dimensione carta), 72,7 x 62,5 x 4,1 cm (con cornice). Courtesy l’artista e Jack Shainman Gallery, New York.



Malick Sidibé, *Des chaussures pour aller danser*, 1963/2008. Stampa alla gelatina d’argento, 36,5 x 35,2 cm (dimensione immagine), 58,4 x 57,5 x 3,8 cm (con cornice). Courtesy l’artista e Jack Shainman Gallery, New York.



Malick Sidibé, *Taximan avec voiture*, 1970/2008. Stampa alla gelatina d’argento, 53 x 35,8 cm (dimensione immagine), 77,5 x 60,6 x 3,8 cm (con cornice). Courtesy l’artista e Jack Shainman Gallery, New York.

¹³ Intervista pubblica di Malick Sidibé in occasione della sua premiazione alla edizione del 2009 di *Photo España*.

¹⁴ Incardona, Laura, *op. cit.*

p. 123 | Malick Sidibé, *Self-portrait*, 1956. Stampa alla gelatina d’argento, vetro, pittura, cartoncino, nastro adesivo, cordino, 40 x 30,5 x 0,6 cm, 56,8 x 48 x 3,8 cm (con cornice, firmata e datata sul retro). Courtesy l’artista e Jack Shainman Gallery, New York. Collezione The Metropolitan Museum of Art, New York.

April 15, 2016

Ricordo di Malick Sidibé scomparso a Bamako il 14 aprile 2016

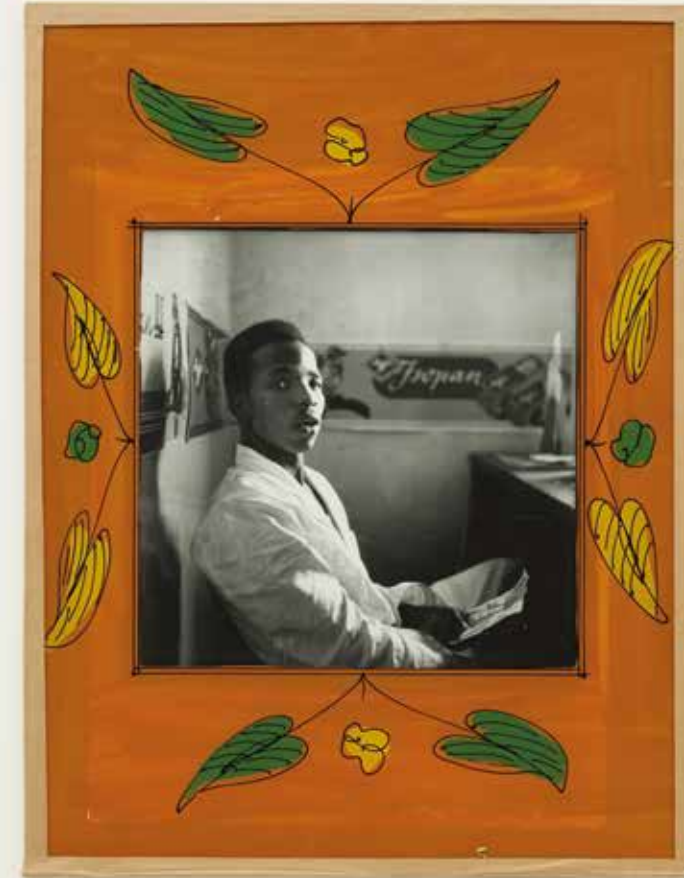
La morte di Malick ha portato con sé una grande tristezza e la sua mancanza dal mondo dell'arte si farà sicuramente sentire ampiamente. Lui era un uomo gentile, umile e con un gran cuore e io sono onorato di avere lavorato con lui.

Ho molti bei ricordi di Claude, di quando ho visitato il suo studio a Mali; fu gentile e ci ha introdotto al suo lavoro. Ci ha presentato molti dei suoi modelli in Vue de dos, così come i suoi familiari, amici e vicini. Era evidente come fosse onorato e rispettato da tutti.

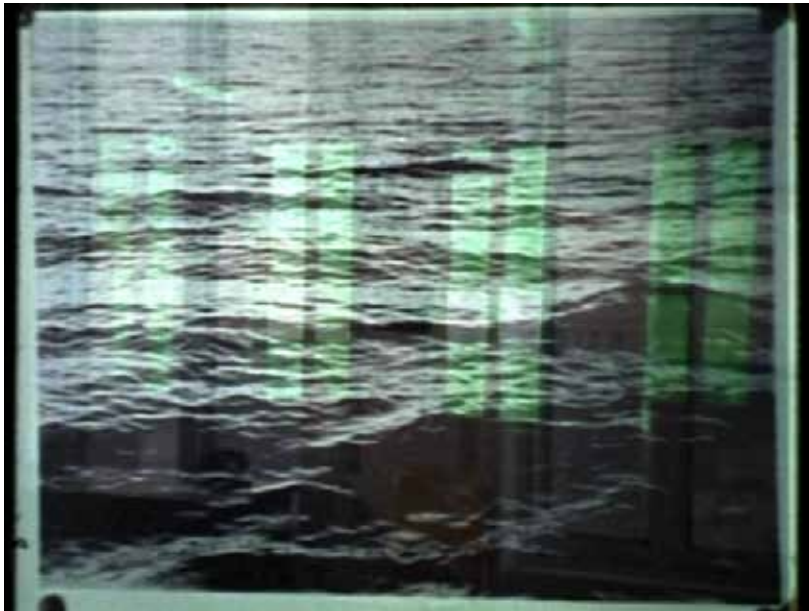
Sono orgoglioso di dire che la sua influenza creativa continua, con gli artisti contemporanei e i musicisti di tutta la cultura pop che ancora traggono ispirazione dalle sue iconiche fotografie, decenni dopo che egli ha iniziato la sua innovativa carriera. La celebrazione dinamica della vita che ha fatto Malick vive ancora nelle sue immagini piene di gioia.

La galleria farà del proprio meglio per continuare la sua straordinaria eredità attraverso le nostre mostre e con l'ininterrotto sostegno all'enorme corpus del suo lavoro.

Jack Shainman Gallery, New York







Michael Snow è un artista fondamentale per le sue ricerche sull'immagine in movimento. La sua particolarità, però, è quella di proporre un contesto semantico e visuale con cui verificare quanto la presenza dello spettatore e delle nuove tecnologie di riproduzione della realtà influiscano sulla fruizione dell'opera d'arte. Per questo ha indagato differenti media: dal suono alla scultura, dalle stampe fotografiche su vari supporti alla performance, dai quadri monocromi fino ai suoi celebri film sperimentali. In questo modo le sue opere gli hanno sempre permesso di misurare/espandere lo spazio rappresentato e di concretizzare il tempo, sia quello della fruizione che quello della produzione. Per tale motivo il percorso di Snow si è svolto all'insegna dell'interdisciplinarietà¹ tra i linguaggi artistici con cui ha compiuto una riflessione radicale sulla natura degli strumenti adottati, ma anche sulle modalità percettive del fruitore. Questo era un aspetto già presente quando, alla fine degli anni Cinquanta, si è confrontato con la pittura astratta realizzando monocromi la cui materia pittorica testimoniava il processo della sua stessa realizzazione. La sua stratificazione e la sua immanenza erano amplificate in relazione a zone prive di colore ai bordi della tela, dove era stato applicato del nastro adesivo poi rimosso. Snow arriva a queste soluzioni sulla destrutturazione della pittura nello stesso periodo di Robert Rauschenberg e Agnes Martin, anche se per lui è più importante il rapporto con il tempo e la relazione diretta con la percezione della realtà. Per questo inizia a far apparire l'immagine – sintesi del mondo fisico – in compresenza con la sua stessa immissione nel mondo tridimensionale.

La scultura *Shunt* del 1959, realizzata con forme geometriche in legno dipinto e che si sviluppa dalla parete fino a proseguire sul pavimento, è il primo esperimento con cui Snow fa interagire scultura e

¹ Snow realizza i suoi primi quadri astratti dopo aver studiato all'Ontario College of Art and Design a Toronto e dopo aver iniziato a lavorare in una società di animazione, oltre a studiare come musicista jazz.

pittura. L'anno successivo realizza l'oggetto *Window* che consiste in una cornice di metallo sulla quale sono appoggiati, sul bordo in basso, una bottiglia e un bicchiere, mentre altri elementi, come una piccola porta gialla e frammenti di metallo blu, sono sospesi tra i montanti a ricreare un paesaggio in lontananza. Questa immagine si riferisce chiaramente alle regole della prospettiva rinascimentale, ma solo per negarle e porre al centro dell'attenzione la superficie che separa/connette lo spazio illusorio con quello reale.

In quest'ottica nel 1961 Snow inizia la sua celebre serie *Walking Woman*, che concluderà nel 1967, in cui la figura umana in movimento viene stilizzata nella silhouette di una donna. Nel corso di sei anni impiegherà questo "modulo" come superficie dipinta su supporti monocromi, successivamente scomponendone la forma e visualizzandola con pattern di colori differenti, poi come "positivo" staccato dal quadro², come un profilo/scultura da cui poter osservare e inquadrare il mondo, fino a confrontarsi anche con l'idea di scultura pubblica per l'Expo del 1967 a Montreal. Tutti questi casi di possibilità creative sono accomunati dal fatto di mettere alla prova le capacità cognitive dello spettatore e misurarne il punto di vista rispetto all'oggetto osservato, senza mai cadere in una dimensione solo pop o di riverenza verso la tradizione pittorica europea, anche se si tratta di lavori inseriti proprio in questo tipo di dibattito.

Nel 1962 Snow si trasferisce a New York³ e questo percorso, legato all'interesse per la simultaneità del movimento in pittura e scultura, si arricchisce di stimoli differenti. Infatti nel 1964 realizza il film sperimentale *New York Eye and Ear Control* in cui la silhouette della *Walking Woman* – un positivo profilato e dipinto di nero – abita le scene riprese dalle strade della città e convive con le azioni di persone

reali, fino al momento in cui un cut-out della *Walking Woman* si scontra e incontra con una donna vera. Quel che colpisce di questo film non sono solo gli esperimenti radicali sul dialogo tra film realistico e film di animazione, ma anche l'introduzione del suono come chiave di svolta narrativa. Michael Snow, che originariamente è anche un musicista jazz professionista, si serve in questo caso di una colonna sonora composta in una sessione di improvvisazioni realizzate per l'occasione dal grande free-jazzista Albert Ayler, oltre a quelle di Don Cherry e Sonny Murray. Questo esperimento è all'opposto di quel che fa quello stesso anno il padre della Pop Art, Andy Warhol, con il film *Empire*: una visione fissa e prolungata del grattacielo in assenza di qualsiasi suono. Il modo di lavorare di Snow lo porta all'attenzione della scena sperimentale newyorkese permettendogli di entrare in contatto con registi sperimentali come Jonas Mekas⁴ – tra l'altro direttore della fotografia del film di Warhol – o con il leggendario Ken Jacobs – il quale presterà la camera a Snow per il suo film successivo – e Hollis Frampton.

Il 1966 è un anno decisivo per Snow. Lo vede infatti impegnato a progettare il film *Wavelength* che è considerato un capolavoro fin dalla sua distribuzione l'anno successivo. Il film ha una durata di 45 minuti e si basa sul movimento di avvicinamento della camera dal soppalco di una stanza verso la parete di fronte, dove vi sono due finestre, fino a inquadrare l'immagine fotografica delle onde del mare appesa nella sezione di muro compresa tra queste due. Nel tempo che separa questo far combaciare l'occhio cinematografico con la superficie bidimensionale della fotografia accadono azioni minimali: due persone entrano e portano uno scaffale, una donna chiude la finestra, l'ambiente viene invaso dalla canzone *Strawberry Fields Forever* dei Beatles – incisa proprio

² *Venus Simultaneous* è il pannello di legno dipinto e sagomato in cui più silhouette di *Walking Women* sono riprodotte in vari modi fino a sospendere una dal supporto.

³ La creazione e la ricezione del suono in senso lato sono in quegli anni una delle principali preoccupazioni di Snow che la esprime attraverso performance e tracce audio accomunabili per qualità a esperimenti contemporanei come quelli del compositore Steve Reich. Nello stesso periodo Snow instaura un dialogo con artisti come Yvonne Rainer, Philip Glass, Sol LeWitt e Richard Foreman.

⁴ Jonas Mekas organizzerà all'Anthology Film Archive delle sezioni di proiezioni di gruppo con Snow, Robert Smithson, Carl Andre e altri creando un vero e proprio circolo degli artisti che di lì a poco contribuiranno alla rivoluzione dell'arte americana.

in quei mesi – proveniente dalla strada e che ci ricorda che: “nothing is real”. Da quel punto in poi iniziano a presentarsi istanti in cui filtri di colore monocromo alterano la percezione della visione della stanza, ricordandoci così che si tratta di un’astrazione, mentre il suono, che diviene via via monotonale, cadenza le interferenze e il tempo di restrizione del campo. Successivamente un uomo – il regista Ken Jacobs – entra e muore cadendo a terra mentre la telecamera, proseguendo nella sua avanzata, supera il suo corpo. Quindi, di nuovo, lo spazio è percorso da una donna la quale parla al telefono per spiegare l’accaduto. Anche lei poi sparisce dal campo visivo per il restringimento continuo dell’inquadratura, la quale infine coincide, sfocandola, con l’immagine delle onde del mare appuntata alla parete.

Sottolinea William Wees nel suo libro sul cinema d’avanguardia *Light Moving in Time*: “La più ricca esperienza visiva fornita dal film di Snow viene dalla sua manipolazione della *machine-ness* del cinema. [...] In *Wavelength* l’occhio meccanico della lente dello zoom crea un’esperienza percettiva che non può essere raggiunta dall’occhio umano”⁵. Il film *Wavelength* viene subito accolto con grande entusiasmo dalla critica, che vede in esso un alto esempio di cinema strutturalista, definito da Paul Adams Sitney come “cinema della mente piuttosto che dell’occhio”. In questo particolare caso Michael Snow procede a una smaterializzazione non dell’oggetto d’arte⁶, bensì del prodotto hollywoodiano destinato al grande pubblico. Egli applica alla storia filmica un’analisi intellettuale per svelare i meccanismi del vedere. Crea una narrazione tra l’esperienza meditativa e l’indagine epistemologica; ma soprattutto sposta la questione dalla storia di finzione a quella processuale su come gli strumenti tecnici abbiano reso possibile la mediazione/alterazione della realtà e quindi la

riproduzione del tempo e del suono, promuovendoli a soggetti. Infatti, come scriverà il critico Amos Vogel, “*Wavelength* si colloca tra quei film che costringono gli spettatori, a prescindere da come reagiscono, a considerare attentamente l’essenza del mezzo e, altrettanto inevitabilmente, la realtà”⁷. Mentre Annette Michelson sottolinea la qualità di Snow nell’“insistenza sul primato della visione e in un’enfasi correlativa sul primato della luce”⁸.

Questo intento trova in altre opere di Snow, e nelle tecniche che egli manipola, ulteriori sviluppi. Nel 1967 realizza la scultura *Scope* consistente in una struttura di metallo che mette in comunicazione visiva le due aperture presenti ai suoi estremi, nonostante si trovino a 90 gradi rispetto al corpo centrale, grazie al fenomeno degli angoli riflettenti. In questo caso il meccanismo della visione viene letteralmente messo in scena anticipando strategie differenti rispetto ai corridoi che l’artista Bruce Nauman utilizzerà dagli anni Settanta per mettere alla prova la presenza fisica e psicologica dell’osservatore. Non solo, con questo lavoro Snow fornirà alle strutture minimaliste una dimensione inedita di dinamicità, rendendo dunque le sue sculture strumenti da “performare”. Con l’opera *Blind* del 1968 porta su un altro livello questo approccio creando un’architettura percorribile in cui quattro cornici contengono altrettante texture di metallo. Questi “tratteggi disegnati nell’aria” si trovano uno di fronte all’altro, mostrando progressivamente una maglia più fitta, e possono essere attraversati dal fruitore, che entra così nello spazio dell’opera, o anche solo osservati da lontano ottenendo l’effetto del restringimento del campo visivo che si ha con lo zoom trasposto, però, in scultura.

Le ricerche effettuate da Snow nel far interagire scultura, musica e cinema sono legate allo svelare i segreti che stanno dietro la manifestazione tecnica

⁵ In: Wees, William C., *Light Moving in Time. Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde Film*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1992.

⁶ Una pratica corrente in quel periodo, come ci ricorda Lucy R. Lippard in *Six Years...*, cit.

⁷ In: Ulrich, Gregor, *Geschichte des Films ab 1960*, Bd. 4, Reinbek 1983.

⁸ In: Michelson, Annette, *About Snow*, in “October”, n. 8, primavera 1979, pp. 111-125.

e concettuale dell'immagine. Con *Authorization* del 1969 – uno specchio che diviene il soggetto delle Polaroid⁹ che progressivamente vanno a occupare la sua superficie per essere poi ri-fotografate – presenta il gesto fotografico ma anche l'intromissione dello spettatore che nell'osservare l'opera finita si riflette in essa¹⁰. Mentre con *Sink* del 1970 – dove una sequenza di immagini di un lavandino sporco del colore proveniente dai pennelli dopo il loro utilizzo è proiettata sul muro accanto alla stampa fotografica del soggetto in questione – rimanda alla celebrazione degli strumenti tradizionali dell'arte colti in stato di riposo. In entrambi i casi ciò che concretizza l'artista è il tempo della riproduzione e mediazione non solo della realtà, ma del concetto artistico, andando oltre la semplice messa in scena di un simulacro¹¹. Questo tipo di indagine sulla relazione tra il referente e la sua mediazione porta Snow a espandere il concetto di rappresentazione cinematografica del paesaggio e del coinvolgimento dello spettatore. Lo fa realizzando una macchina speciale che mette in movimento perpetuo e rotatorio la telecamera, permettendogli di realizzare il film *La Région Centrale* del 1971. La sequenza di immagini presenta un fluire continuo del paesaggio, come se lo spettatore si trovasse in esso in assenza di gravità. Successivamente espone la macchina come una scultura in movimento che riprende il contenitore architettonico in cui si trova assieme allo spettatore, trasmettendo le immagini in presa diretta in quattro monitor disposti accanto a essa. Con queste opere Snow predispone situazioni in cui l'artista e lo spettatore si trovano dalla stessa parte a interrogarsi su quale sia il ruolo dell'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica¹².

Nel corso degli anni Settanta e poi negli Ottanta Snow indaga in direzioni differenti l'istante in cui l'oggetto della realtà viene tradotto in un'immagine e

gli effetti che ciò comporta. Compie questa indagine con film come *Breakfast (Table Top Dolly)* del 1976 – in cui la macchina da presa si avvicina al tavolo imbandito fino a spingersi oltre e a comprimere il tutto contro la parete – o con il quadro *The Squerr (Ch'art)* del 1978, in cui una griglia di linee rosse è dipinta sulla tela con distorsioni come se fosse deformata perché osservata da una lente. Questo suo porsi tra astrazione e figurazione porta Snow a sperimentare attraverso la scultura pubblica *Fligh Stop* del 1979 – oche in fibra di vetro sospese nel corridoio centrale di un centro commerciale che, viste da lontano, sembrano un disegno astratto nell'aria –, o con *Trinities, Triads, Trios (Waltz)* del 1986 – installazione in cui fa coesistere forme astratte, video e ologrammi –, o ancora con il film *Rameau's Nephew by Diderot (Thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen*¹³ del 1988, fino alla grande scultura sulla facciata dello stadio di Toronto *The Audience* del 1989, con cui realizza al contempo un omaggio ironico e una critica antropologica al pubblico dei grandi eventi.

Nel corso degli anni Novanta l'evoluzione delle tecniche di intrattenimento inducono Snow a produrre nel 1990 il video *See You Later, Au Revoir* – l'azione di pochi secondi di un uomo che esce da una stanza viene rallentata per più di quindici minuti –, nel 2002 il video *The Solar Breath* – in cui immortala il movimento del vento sulla tenda di una finestra da un interno, rivelando solo per un attimo, al di là di sé, il paesaggio che vi è fuori. Dello stesso anno sono *Powers of Two* – la fotografia, stampata su quattro grandi pannelli trasparenti posti al centro della sala che ospita il lavoro, di una donna nuda su un letto che abbraccia un uomo guardando sorridente verso lo spettatore, includendolo così nella composizione – e il video *Corpus Callosum*, in cui utilizza l'ampia gamma di effetti speciali disponibili in quel momento

⁹ Michael Snow inizia a utilizzare la Polaroid già dal 1962.

¹⁰ Dello stesso anno 1966 è il video <-> (*Back and Forth*): si tratta dell'esplorazione di un'aula universitaria nel New Jersey per mezzo di una telecamera, modificata per l'occasione, che riprende quasi accidentalmente le attività che si svolgono all'interno di tale spazio, come la lettura di uno studente, due ragazzi in lotta, le pulizie di un bidello, un vernissage che comprende lo stesso Snow e altri artisti come Allan Kaprow e Max Neuhaus. Dichiarò Snow in quel momento: "Se *Wavelength* è la metafisica e *Eye and Ear Control* è la filosofia, <-> sarà la fisica".

¹¹ Cfr. AA.VV., *Guerra virtuale e guerra reale. Riflessioni sul conflitto del Golfo*, Mimesis, Milano 1993.

¹² Benjamin, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), Einaudi, Torino 1991.

¹³ Si tratta di un'opera straordinaria in cui la parte sonora è costituita da voci – che comprendono esponenti dell'avanguardia come Nam June Paik, Joyce Wieland, Chantal Akerman, Jonas Mekas, Annette Michelson, Amy Taubin e P. Adams Sitney – che si esprimono su vari temi: dalla critica allo Strutturalismo, all'illusionismo filmico, al discorso teorico del "New Talkie". I vari episodi sono ritmati dal rullare di una batteria che fa emergere una satira dell'enciclopedismo in maniera persistente ma delicata.

per creare “un tableau di trasformazione, una tragicommedia delle variabili cinematiche, ma anche per riflettere sulla percezione del fenomeno pittorico e musicale”¹⁴. Con queste ricerche propone un concetto di spettacolarizzazione non retorica o di massa, ma legata all’epifania di un evento minimo che può essere allo stesso modo coinvolgente ed entusiasmante.

Dagli anni Duemila Snow si concentra sullo studio di cosa comporta il passaggio dal sistema analogico a quello digitale e la diffusione del touch screen. Questo lo induce nel 2003 a realizzare una nuova versione del suo famoso film del 1966 *Wavelength*, riducendolo da 45 a 15 minuti semplicemente sovrapponendo e stratificando le sequenze. Nella versione *WVLNT: Wavelength for Those Who Don’t Have the Time* tutto diventa intenso poiché il suono è invasivo e la rappresentazione dello spazio della stanza lascia il posto alla stratificazione dei filtri di colore. L’artista realizza quest’opera per poter mostrare il suo famoso film nel contesto dei musei o delle gallerie d’arte, ed è proprio questo lavoro che ha presentato nella mostra *66/16*. È come se con questa versione riprendesse le ricerche effettuate con i quadri monocromi dell’inizio del suo percorso, ma con implicazioni formali e concettuali ovviamente differenti.

La video-installazione *Piano Sculpture* del 2009 – differenti primi piani del movimento di due mani sulla tastiera di un pianoforte, impegnate a eseguire un’improvvisazione musicale – e *The Corner of Braque and Picasso* – in cui l’incrocio di una strada è proiettato su cubi minimali che interrompono la compattezza della superficie – individuano nuove relazioni tra l’immagine astratta e quella figurativa, puntando a creare una dimensione di dualità perfettamente in equilibrio tra immagine pura e immagine narrativa. Snow porta questa ricerca alle estreme conseguenze con *In the Way*¹⁵ del 2012,

una proiezione di forme di luce/colore primarie che si muovono leggermente – modellate al computer per simulare la reazione dell’occhio umano a quadri astratti –, realizzata per la mostra personale alla Jack Shainman Gallery di New York.

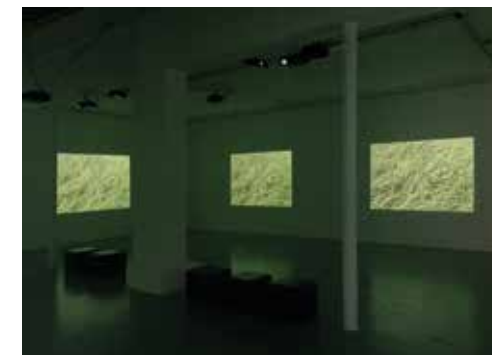
Le opere degli ultimi anni testimoniano la capacità di Snow di utilizzare una sezione trasversale dei media per indagare la tensione che il soggetto vive tra il “qui” e “là” prodotto dall’impatto del mutamento tecnologico e delle informazioni globalizzate. L’opera *Video Fields* del 2016 propone una serie di video con un’inquadratura fissa a campo lungo nei quali è ripresa una radura primaverile – una volta fiorita, altre solo con erba alta o, comunque, come si presenta nelle diverse stagioni – spazzata da forti raffiche di vento. Il suono che attraversa lo spazio espositivo è quello del vento, prodotto però artificialmente da una macchina. Il lavoro, da una parte e non senza umorismo, ricorda che l’atto della rappresentazione è costituito da un prelievo nel reale che comporta inevitabilmente una certa artificiosità, e dall’altra sintetizza tutte le ricerche di Snow sul paesaggio, concentrandosi in questo caso sul suo elemento vitale ma invisibile: il vento. Snow, oltre ad aver deciso per il progetto *66/16* di presentare questa sua ultima ricerca, ha suggerito, per toccare tematiche particolari collegate al tema del libro, di esibire il suo video del 2001 dal titolo *Couple*.

66/16 | pp. 124-126

66/16 | pp. 136-137

¹⁴ Snow, Michael, *The Collected Writings of Michael Snow (Michael Snow Project)*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo (Ontario) 1994.

¹⁵ Come spiega Snow, “the work is an attempt to present only the movements of perception, not perception itself”, “the art of looking at art” (note che accompagnano la mostra personale *In the Way* presso la Jack Shainman Gallery, 2012).



Michael Snow, *Video Fields*, 2002-2015. Installazione composta da sei proiezioni simultanee con un monitor video e altoparlante. Frame da video. Veduta dell'installazione alla Galerie Martine Aboucaya, Paris 2016. Foto Mylee Carrère

pp. 138-139 | Jonathan Monk, *Ieri, oggi, domani, eccetera...*, 2016. Progetto speciale per la mostra *66/16*. Metacrilato grigio placcato, 100 x 550 x 6,5 cm. Installazione, dimensioni variabili; 40 x 22 cm (ciascuna lettera). Courtesy l'artista.

IERI OGGI DOMANI
ECCETERA ...

GALLERIA ENRICO ASTI



Conversazione² con Jonathan Monk³

È da un po' di tempo che cerco nel passato – rivisitando o guardando nel passato per vedere il futuro. Per me è sempre interessante vedere come gli artisti cambiano la loro pratica o come non la cambiano. Ogni caso è diverso – alcune idee rimangono le stesse osservate in forme diverse, e alcune forme rimangono le stesse ma le idee sono completamente diverse.

La storia circonda tutti noi – forse a Roma più che in qualunque altro luogo. Ma il passato tende a controllare quello che faccio, in modo diretto o no... sia che lavori con esso o contro di esso. Mi interessa la riflessione su come gli artisti lavoravano quando io ero bambino o prima che nascessi, o prima che nascessero i miei genitori, ecc. Chiaramente non ha a che vedere con me o la mia storia personale, ma mi interessa comunque.

Penso che la storia sia qui per essere usata. Spesso trovo rilevanti molti lavori del recente passato. Lavori che possono essere riaffrontati, riesaminati, per creare qualcosa di nuovo. Non necessariamente uso le idee di altri, piuttosto il metodo visivo di altri, per poi rigirarlo sperando di farlo diventare lavoro mio.

Spesso è chiaro cosa succederà, ma qualche volta viene fuori qualcosa di inaspettato. Io non ho – o non sento di avere – un metodo di lavoro specifico. Mescolo solo diversi artisti per creare il mio lavoro: ogni volta spero di fare la stessa cosa attraverso una via diversa.

Penso sia molto difficile essere originali. Mi piace molto l'equivoco di un'opera d'arte. La traduzione forse è un buon modo per guardarla.

Sto ancora tentando di trovare il nome della madre di un collezionista italiano: vive a Torino o la figlia vive a Torino. Spedisco una lettera alla settimana con un nome. Sto facendo questo da sette anni: il lavoro sarà completo solo quando indovinerò il nome giusto, quindi può essere virtualmente un lavoro infinito, o potrebbe finire indovinando, o potrebbe non completarsi mai.

66/16 pp. 138-139

¹ *Ieri, oggi, domani, eccetera...* è l'opera che Jonathan Monk ha pensato appositamente per commentare il progetto *66/16*. Con questa "affermazione" ha introdotto per mezzo di un particolare invito la collettiva, oltre a trasformarsi nell'intervento sulla facciata della Galleria utilizzando lettere di plexiglass trasparente grigio.

Il progetto *66/16* consisteva nel mettere a confronto un'opera del 1966 e una del 2016 create da artisti di differenti nazionalità che hanno iniziato a lavorare alla metà degli anni sessanta sulla smaterializzazione dell'opera d'arte e che oggi si confrontano con la realtà smaterializzata della comunicazione globalizzata. Monk, essendo della generazione più giovane e non avendo vissuto quel periodo, ha espresso in questo modo il suo personale parere sulla distanza di cinquant'anni che separa le opere scelte e che equivale a differenti percorsi che hanno resistito con "coerenza dialogante" al cambiamento della società nel tempo. Contemporaneamente ha constatato i termini con cui l'uomo misura e scansiona la ciclicità del tempo

66/16 pp. 146-147

in una prospettiva storica, osservando che quest'ultima non può essere separata dalla percezione del tempo quotidiano e dalla funzione della memoria personale e collettiva. Questa intuizione è suggerita sia dall'aggiunta della parola *eccetera...* sia dalla particolare impaginazione del testo nell'invito cartaceo – e nell'edizione d'arte numerata che ne è scaturita – che non permette di fruire quei differenti riferimenti al tempo in compresenza nella stessa pagina. Infatti le parole si trovano su varie facce di un grande foglio piegato che costringe l'osservatore a scoprirle come elementi singoli uno dopo l'altro. Inoltre, nel caso dell'edizione, la relazione squisitamente personale che il proprietario sarà costretto a stabilire è amplificata dal fatto che egli potrà scegliere solo una "temporalità" specifica tra le quattro da incorniciare, da esporre e quindi su cui concentrarsi. Quale sceglierà tra: "ieri, oggi, domani, eccetera..."? L'artista rende evidente, così, che si tratta di una scelta semplice ma complessa e dalle sfumature psicologiche particolari.

66/16 pp. 148-149

Sempre per il progetto *66/16*, Monk ha realizzato un altro lavoro effimero/performativo che consiste in una serie di carte da visita che le persone legate alla mostra dovevano adottare come proprie per quel periodo. Questa specifica "business card" reca le informazioni del nome di Monk, del suo ruolo di artista e la sua data di nascita. Su un'altra riga si trova invece il segno di una croce con una parte incompleta. Il biglietto, scambiato con altre persone dal curatore o dal gallerista, provocava una iniziale confusione su chi è chi, oltre a rivelare immediatamente che non si trattava di uno strumento per creare contatti, bensì di una riflessione più ampia sulla vita e sulla sua durata. Quanto tempo avrà ancora quell'artista per realizzare nuove opere? E il pubblico per osservarle? Il nuovo proprietario del biglietto da visita, quando l'artista "passerà a miglior vita", potrà compilarlo e completarlo trasformandolo così in opera d'arte. Questo "intervento", che nasce e vive nello scambio tra le persone indipendentemente dai luoghi fisici in cui av-

viene, indaga il concetto di "arte partecipativa", il quale si è sviluppato proprio dagli anni sessanta assieme alle "istruzioni/opera". Però in questo caso si tratta di una partecipazione in potenza, visto che l'attenzione è spostata su fattori temporali particolari in cui l'attesa, il desiderio e la fatalità si intrecciano inesorabilmente con un alone di inquietudine. Inoltre solleva questioni interessanti su due punti particolari. Il primo riguarda la persistenza nella coscienza popolare – nonostante la grande rivoluzione operata dal mercato dell'arte dagli anni Novanta – del discrimine che un artista deve essere morto affinché la società possa valutare il suo operato e quindi possa elevarsi il suo valore di mercato. Il secondo riguarda il concetto di auto-determinazione che è chiamato in causa dal fatto che l'opera diventerà tale per merito di poche persone che conserveranno quel biglietto e si ricorderanno di come usarlo nella giusta occasione. L'opera di Monk si rivela così una riflessione pratica ed efficace su come l'arte e la vita interagiscano continuamente e come

Il lavoro delle biciclette è disperso a Parigi e la gente non sa nemmeno che esiste. Ci sono persone coinvolte nel progetto, ma non hanno idea di quello che potrebbe essere il progetto. Io non ho idea di dove sia il lavoro – so che è là, ma è impossibile individuarlo.

Di recente ero a Los Angeles. Sono andato là per incontrare un collezionista. L'incontro è stato definito nel momento in cui il collezionista ha accettato di acquistare l'incontro. Non è stato detto niente di più e quindici anni dopo ho incontrato il collezionista all'angolo di una strada a Hollywood.

sia inevitabile la loro relazione.

² Le risposte riportate in queste pagine fanno parte di una conversazione avvenuta tra Jonathan Monk e lo scrittore, Lorenzo Bruni, nel corso del 2016.

L'artista stesso, per la natura del progetto *66/16* e per rispettare il suo tipo di contributo, ha scelto di presentare solo le risposte in assenza delle domande dell'intervistatore. In questo modo mette subito in chiaro la modalità di approccio che ha adottato per confrontarsi con il serbatoio della memoria collettiva del dibattito artistico avvenuto negli ultimi cinquant'anni. Il suo non è un giudizio distaccato, dall'esterno, ma riguarda e tocca anche il suo personale operato come artista nel corso degli ultimi vent'anni. Questo perché il soggetto delle sue opere è sempre il meccanismo percettivo che il pubblico instaura – o può instaurare – per fruire le opere d'arte contemporanea. Per questo le risposte e le immagini fornite dall'artista rimandano volutamente a un archivio in progress.

Le risposte, in particolare, richiamano punti importanti della sua pratica, mentre le immagini riproducono alcune

delle opere che ha realizzato in passato e con cui ha affrontato le diverse tematiche: sul tempo, sull'appropriazione di idee o di opere di altri artisti del passato recente, sul far dialogare l'arte con lo spazio del quotidiano e sul confronto tra il tempo astratto e quello dell'esperienza personale. Si tratta di opere realizzate per le sue mostre alla Lisson Gallery di Londra del 2014 e nel 2006, a Base / Progetti per l'Arte a Firenze nel 2007, alla Galerie Yvon Lambert di Parigi nel 2008, a Gent nel 2008, a Klaipeda nel 2013 e altre.

³ Fin dall'inizio degli anni Novanta Jonathan Monk utilizza media diversi, come video, film, performance, oggetti, ready-made, fotografia, per riflettere sui concetti di tecnica artistica, di comunità di riferimento, di dialogo e sulla percezione del tempo. Inoltre, in alcuni casi, si riappropria dei processi e delle pratiche artistiche concettuali degli anni Sessanta per indagare su quali basi si possa oggi considerare "un oggetto" un'opera d'arte.

Per lui questo approccio è un mezzo per stimolare un dibattito più ampio sull'attuale ruolo e sull'identità del sog-

Per la mia mostra alla Lisson Gallery di Milano ho guardato all'arte greco-romana. Ispirato dall'impostazione italiana della mostra, ho avuto la mia testa accuratamente scolpita e fusa in Jesmonite, lucidata in modo da assomigliare al marmo. Sono stati realizzati cinque busti identici, frazionalmente più grandi della grandezza naturale, ognuno chiamato *Senza titolo*. Con i capelli stilizzati e lo sguardo imperiale, assomigliano a ritratti idealizzati della statuaria dell'antica Roma. Ogni busto è installato su un'alta base e guarda giù verso lo spettatore. La figura dell'artista appare glorificata, ma non è un semplice esercizio di egoismo. Per completare il lavoro ho invitato diversi artisti della generazione dell'Arte Povera a rompere il mio naso. Kounellis, Calzolari, Prini e Zorio sono stati tutti d'accordo a mutilare il busto con le mie sembianze, staccando il naso con un colpo di martello appositamente selezionato. Zorio ha anche aggiunto un piccolo grumo di plastilina gialla al naso rotto. Il lavoro ha iniziato a esistere in quel momento di distruzione. Una metamorfosi che elimina la singola figura dell'artista e fa eco all'ambiguità del senza-titolo di ogni lavoro. Maurizio Cattelan ha sistemato la scultura finale, colpendo via il naso e mezzo viso nel processo.

getto, sia come artista che come spettatore, nell'epoca post-ideologica in cui si trova a vivere. Infatti, quando rifotografa il Sunset Boulevard di Los Angeles come aveva fatto decenni prima l'artista americano Ed Ruscha per un suo lavoro, o si reca ai sette laghi nel deserto dell'Afghanistan occidentale, per realizzare un film 8 mm dove Ali-ghiero Boetti voleva che fossero disperse le sue ceneri, tenta di assumere in prima persona il punto di vista e il rapporto stabilito da quell'artista con quel luogo e con la sua personale idea di esperienza artistica. Non è un approccio formalistico e non vi è malinconia nell'atteggiamento con cui Monk mette in discussione il concetto di originalità e che lo porta a porre in primo piano il "processo" rispetto all'oggetto artistico in sé. Così il mettere in relazione la propria autobiografia fatta di quotidianità con i miti della storia dell'arte, da Duchamp a Sol LeWitt, da Gilbert & George a Dan Graham, da Boetti a Bruce Nauman, è finalizzato ad annullare la distanza temporale con quelle specifiche opere del passato e a concretizzare "l'istante della fruizione". Con le sue opere il passato per-

de la dimensione di consequenzialità lineare ricostruita a posteriori per rendersi tempo presente, tempo di esperienza condivisa.

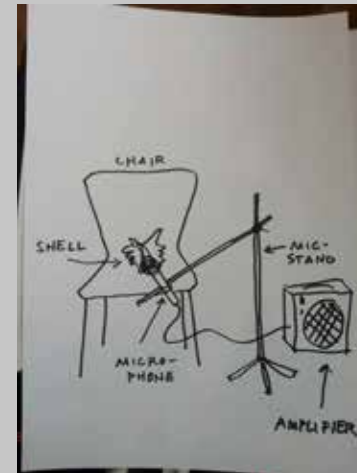
In alcuni casi le opere di Monk arrivano ad attivare una nuova temporalità come i suoi famosi appuntamenti formalizzati con scritte tipografiche sul muro. In questi testi l'artista promette o annuncia un appuntamento con il collezionista in un prossimo futuro, in un luogo preciso, a un'ora precisa. Non è un futuro troppo lontano e per questo costringe l'osservatore a riflettere su desideri e paure che lo separano da esso. L'opera non è il testo in sé o una riflessione solo concettuale, ma la predisposizione a un'esperienza tra l'artista e il collezionista in cui privato e pubblico, macrosistemi e casi specifici trovano un equilibrio perfetto, anche se per un istante temporaneo... Il futuro poi diventa passato.



Boy-Soccer-choir, HISK, Gent, 2008.



The Flated Sculpture II, Lisson Gallery, London, 2009.



Listen for Yourself, KCCC, Klaipeda, 2007/2013.



Untitled III, Lisson Gallery, Milano, 2012.



Meeting #, Mount Whitney Restaurant, 2006.



A wax work model of my foot painted to look like my mother's foot, BASE / Progetti per l'Arte, Firenze, 2007.



Meeting # 1012, 2013.



Apples and Pears and Other Fruits of the Forest, Yvon Lambert, Paris, 2008.



Do Not Pay More Than \$60,000, Lisson Gallery, London, 2009.



Incomplete Open Paperclip, installazione, Lisson Gallery, London, 2006.



Jonathan Monk, *Ieri, oggi, domani, eccetera...*, 2016. Progetto speciale per la mostra 66/16. Poster. Stampa su carta, 70 x 100 cm. Edizione di 45 esemplari firmati di cui 30 con numerazione araba per la galleria e 15 con numerazione romana riservati all'artista. Courtesy l'artista.

pp. 148-149 | Jonathan Monk, *Business Card*, 2016. Progetto speciale per la mostra 66/16. Cartoncino bianco, 5 x 9 cm. Courtesy l'artista.



Jonathan Monk
Artist

*1969 Leicester, England

†

Nominare le cose le fa esistere¹. Questa capacità eroica e visionaria sperimentata sul campo, da Ulisse a Wikipedia, è a tutt'oggi una delle caratteristiche fondanti della cultura occidentale. Quello che accade dopo "l'apparire delle cose", invece, è un'altra questione e riguarda il precario equilibrio che la società intesse tra il nome, l'oggetto e la sua funzione collettiva, oltre che il rinnovamento della sua ragion d'essere nel tempo. Si tratta della stessa dinamica da cui dipende il linguaggio, il quale non è soltanto una regola astratta giunta a noi dal passato, bensì uno strumento continuamente manipolato di giorno in giorno². Ed è esattamente da questa consapevolezza che sembrano essersi mossi negli ultimi cinquant'anni gli artisti coinvolti nel progetto *66/16*. La loro attitudine ci permette di intuire che l'eredità della "pratica concettuale", più che sulla negazione della fisicità dell'oggetto d'arte, si può individuare nell'espansione delle sue implicazioni finalizzate a stimolare una percezione attiva dell'opera e del dibattito culturale in cui essa si inserisce in maniera dialogica. La scelta di osservare i percorsi di questi artisti – dalla smaterializzazione delle ideologie e delle comunicazioni globali in cui siamo immersi oggi – non corrisponde soltanto allo stupore che proviamo di fronte alla coerenza della loro pratica artistica, che basandosi su un'idea precisa dell'arte ha

permesso loro di sperimentare tecniche diverse rinnovando il concetto di medium di decennio in decennio. Piuttosto la selezione è motivata dall'esigenza di osservare come costoro abbiano attivato un dialogo diretto con la società in mutamento, rispondendo a tale contesto e puntando a modificarlo e interpretarlo.

La particolarità consiste nell'essere stati catalizzatori di energie in dialogo tra *locale e globale*, non soltanto attraverso la loro opera, il loro singolo gesto, ma tramite incontri, fondazione di spazi e progetti specifici con cui hanno contribuito a rendere auto-critico il panorama culturale *dalla città* in cui operavano. Proprio per il fatto che non erano spinti da una dimensione ideologica, ma soprattutto da un'esigenza dialogica, questa attitudine non è andata esaurita – come è successo in altri casi – con il sopraggiungere della propensione all'edonismo che caratterizza molta arte degli anni Ottanta e del Postmodernismo. Il loro impegno ha continuato a persistere, mettendo in evidenza i metodi differenti adottati in vari decenni per stabilire una rete internazionale, con una modalità di confronto a doppia direzione. Da questo punto di vista diviene chiara la scelta di approfondire i percorsi di Marinus Boezem, Simone Forti, David Medalla, Maurizio Mochetti, Maurizio Nannucci, Malick Sidibé, Michael Snow. L'obiettivo non è fornire al tema della smaterializzazione dell'oggetto d'arte dagli anni Sessanta a oggi nuovi protagonisti. Il progetto *66/16* non ha niente a che vedere con il dibattito iniziato a cavallo del primo decennio del nuovo secolo, volto a scoprire

e rivalutare artisti storici non abbastanza riconosciuti a livello internazionale, attitudine sintetizzata al suo nascere dall'edizione di Documenta 2007 curata da Roger M. Buerger. In quel caso l'intento che Buerger si prefisse, da studioso e da critico d'arte, fu di riparare agli errori perpetrati dalla storia dell'arte, ovvero di non aver puntato adeguatamente i riflettori su alcuni artisti soltanto perché provenienti da paesi non al centro di scambi economici forti o di sistemi museali strutturati come, ad esempio, il Sud America o l'Est Europa.

La scelta di coinvolgere in *66/16* questi sette specifici artisti – che non hanno bisogno di essere rivalutati in quanto perfettamente riconosciuti – scaturisce dal fatto non di voler riscrivere la storia, ma dalla volontà di sottolineare come ricerche realizzate in luoghi geografici considerati periferici, secondo il modello economico occidentale, fossero perfettamente connesse al dibattito internazionale³. Tali ricerche, inoltre, erano volte a creare un alto livello di partecipazione proprio della comunità dove essi abitavano. In tal senso Marinus Boezem realizza il progetto *Podio del mondo* a Middelburg, nell'Olanda meridionale, coinvolgendo altri artisti ed espandendo il concetto di monumento pubblico in relazione al paesaggio; Simone Forti stabilisce, grazie ai suoi progetti di mostre tra arte e danza

a Roma negli anni Sessanta, e attraverso i workshop in America, un nuovo modo di azione partecipativa dando voce al ruolo dell'artista donna. Seguendo questa stessa istanza David Medalla fonda spazi espositivi e riviste a Londra e produce al contempo "performance istantanee" in Asia e in Sud America per creare un confronto diretto tra culture differenti. Il lavoro di Maurizio Mochetti permette invece un confronto particolare con le nuove tecnologie, offrendo un dialogo inedito con la realtà, il pubblico e l'industria – dall'IBM alla Philips – mai affrontato dagli artisti californiani che avevano adottato come lui la luce quale materiale dell'opera. In contemporanea Maurizio Nannucci riesce a stabilire una fitta rete di connessioni internazionali tramite i suoi molti viaggi e i canali aperti per mezzo del lavoro sulle edizioni d'arte, che convoglierà poi negli spazi d'arte fondati in vari anni a Firenze. E, ancora, Malick Sidibé, senza mai muoversi dal Mali, realizza un dibattito collettivo sul tema dell'identità all'interno della sua comunità, ricordando al sistema dell'arte ufficiale l'esistenza di punti di vista "allargati". Michael Snow, infine, crea un dialogo intenso sul ruolo del pubblico forzandone le aspettative sia in ambito musicale che cinematografico, partendo dal dibattito interno alla controcultura di New York, poi con quella ufficiale di Toronto, attraverso cui riflette sulla natura del sistema "evento" in senso lato. Ciò che ha portato questi artisti a espandere il loro impegno nell'arte, al di là dell'opera in sé, non deve essere individuato nella loro capacità organizzativa,

¹ Cfr. Saussure, Ferdinand de, *Corso di linguistica generale* (1916), a cura di Tullio De Mauro, Laterza, Roma-Bari 2009.

² Cfr. Goody, Jack, *La logica della scrittura e l'organizzazione della società* (1986), Einaudi, Torino 1988.

³ Nonostante non ci fosse il supporto della rete di Internet, esiste una ricca letteratura sulle connessioni globali tra gli artisti attive già dagli anni Sessanta. Cfr. Richard, Sophie, *Unconcealed, the International Network of Conceptual Artists 1967-77: Dealers, Exhibitions and Public Collections*, Ridinghouse, Londra 2009.

ma piuttosto nella tendenza a rendere condivisibile e fattiva la discussione sull'atto creativo, sul concetto di attivismo, su ciò che rende un oggetto un'opera d'arte e sulla volontà di distinguere tra l'azione di *vedere* e quella di *praticare* il reale.

L'idea di strutturare dialoghi *sulla e nella* società ha a che fare con l'esigenza di questi autori, maturata nel corso degli anni Sessanta, di spostare l'attenzione sull'esperienza diretta e quindi sul "qui e ora"⁴. L'approccio analitico propositivo⁵ che accomuna tutte le opere citate nei capitoli precedenti conduce questi artisti ad affrontare, da una parte, una riflessione sull'"astrazione delle idee" – e quindi sull'analisi critica del concetto di cultura costituitosi nella tradizione occidentale –, dall'altra a dover verificare e mettere alla prova le intuizioni scientifiche e antropologiche, sociali e politiche, acquisite nel corso del secolo passato al fine di formare un nuovo "senso comune". Per questo motivo il loro lavorare sul tempo presente ha comportato il coinvolgimento della società e l'intromissione dell'immaginazione del singolo affinché le opere producessero storie e narrazioni

⁴ Cfr. Benjamin, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), cit.

⁵ Questa posizione è un'alternativa legata all'esperienza diretta differente da quella individuata da Sol LeWitt: "Quando un artista usa una forma d'arte concettuale, vuol dire che tutta la pianificazione e le decisioni vengono prese in anticipo e l'esecuzione è un affare superficiale. L'idea diventa una macchina che fa l'arte" (LeWitt, Sol, *Paragraphs on Conceptual Art*, in "Artforum", vol. 5, no. 10, estate 1967, pp. 79-83).

successive. Proprio in questo margine – tra quel che sono, quello cui tendono e il modo in cui sono interpretate – risiede la loro riflessione sui concetti di "durata del tempo dell'esperienza" e di "futuro collettivo", oltre a stabilire un confronto attivo con la storia dell'arte e della cultura in generale.

Nel corso degli ultimi decenni, invece, questi artisti si sono trovati a indagare, per mezzo di tecniche differenti, i limiti e l'identità della superficie del "soggetto immagine" dato il largo impatto che la comunicazione digitale globalizzata ha avuto sulle azioni quotidiane. Hanno così puntato alla rappresentazione di gesti intimi, che si insinuano direttamente nei meccanismi con cui vengono mediate le informazioni/immagini. Se osserviamo le loro opere del 2016, queste appaiono infatti come una risposta puntuale a quella che viene definita società "post-Internet"⁶. La domanda che aleggia oggi nei dibattiti culturali, su quanto l'azione del singolo possa influire nella trasformazione della realtà, è stata da essi destrutturata attraverso un'azione personale diretta a stimolare un dialogo collettivo che parta da basi concrete. In questo modo gli artisti puntano a chiudere uno dei cerchi aperti negli anni Sessanta all'insegna

⁶ Il termine *post-Internet* si è ampiamente diffuso grazie alla sua ambivalenza e apertura: "Si conferma e nega al tempo stesso, esercitando una sorta di doppio legame con il periodo precedente" (Heidenreich, Stefan, *Freeporism as Style and Ideology: Post-Internet and Speculative Realism, Part 1*, <http://www.e-flux.com/journal/freeporism-as-style-and-ideology-part-i-post-internet-and-speculative-realism/>. Ultima consultazione marzo 2016).

del coinvolgimento del pubblico e del cambiamento della società.

Le risposte che questi artisti propongono a tale condizione di "presente espanso" trovano esempi nel video realizzato mediante webcam da Marinus Boezem con la sparizione della firma dell'artista; nella video-performance di Simone Forti in lotta fisica con il paesaggio in cui agisce; nella performance del Mondrian Fan Club di David Medalla e Adam Nankervis a confronto con la storia dell'arte italiana del Cinquecento; nella visualizzazione che Maurizio Mochetti realizza su un muro della rottura del suono da parte del modello di un aeroplano; nel multiplo con l'affermazione *No More Excuses* di Maurizio Nannucci; nell'idea di Malick Sidibé di lavorare su una nuova narrazione con i ritratti contenuti nel proprio archivio; nell'installazione di Michael Snow con le immagini video del vento a confronto con il suono artificiale del vento diffuso nello spazio. Queste opere sono guidate dall'interrogarsi su quale rapporto possa essere creato tra l'opera e la sua fruizione nell'era digitale e post-ideologica. È una domanda che proprio artisti che hanno compiuto un lungo percorso come il loro, di pari passo con l'evoluzione dei media, possono affrontare al meglio. Questo non vuol dire che essi siano più interessanti delle nuove generazioni, ma semplicemente che per la prima volta, per un fatto fisiologico, le loro risposte possono essere compresenti a quelle dei giovani artisti e come tali vanno registrate.

La compresenza delle risposte della nuova generazione e quelle della

generazione che era giovane negli anni Sessanta – come è già stato fatto notare nei precedenti capitoli – è un caso particolare oggi, che non si era verificato in altre situazioni del passato. Come suggerisce Gustavo Zagrebelsky nel suo recente libro *Senza adulti*⁷, nel momento in cui si pensa che non esista una responsabilizzazione per una generazione successiva, tutto diviene un'azione senza conflitto e senza dialogo. Tutto appare senza responsabilità verso la storia. Esplorare e partire da questa presa di coscienza può essere utile proprio come piattaforma per riflettere sul concetto di futuro, su quello di memoria collettiva e di storia. Finora le teorie critiche mosse negli ultimi quindici anni hanno puntato l'attenzione sul crollo del tempo storico evidenziando il fatto come una perdita. Ciò è evidente ad esempio nelle riflessioni del teorico Hal Foster⁸. Oppure, all'opposto, si è visto in questa fuoriuscita della società dalla storia un'opportunità inedita, come ha descritto con i suoi libri il professore di estetica e di teoria dei media Boris Groys⁹.

⁷ Cfr. Zagrebelsky, Gustavo, *Senza adulti*, Einaudi, Torino 2016.

⁸ Questa visione della perdita di efficacia della critica a causa del rapporto con il tempo storico è analizzata dal critico sia in *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento* (1996), Postmedia Books, Milano 2006, sia nel recente *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*, Verso Books, Londra 2015.

⁹ Questa riflessione sul dialogo al di fuori della progressione storica, in linea con l'impostazione del secolo passato, lo ha portato a scrivere il libro *Dream Factory Communism. The Visual Culture of the Stalin Period*, Hatje Cantz, Ostfildern 2003, e più recentemente *Introduction to Antiphilosophy*, Verso Books, Londra 2012.

Questi due punti di vista prendono le mosse entrambi dall'idea di vivere in un mondo "post-mediale", territorio che possiamo individuare all'inizio degli anni Novanta con "l'idea di immagine che è più reale dell'oggetto reale" – espressa da Baudrillard fino all'inizio degli anni Duemila – in cui "il frammento informativo della realtà diviene la realtà", fatto ribadito in più di un'occasione da Maurizio Ferraris.

Parallelamente alla maturazione di queste opinioni critiche sulla percezione della realtà e l'evoluzione degli strumenti con cui connettersi, si è profilata una nuova pratica dell'arte, consistente nell'uso da parte dei giovani artisti di impiegare tutte le tecniche a disposizione – dalla pittura al video, all'installazione – per creare lavori "site-specific". In questi ultimi casi non si è trattato di sperimentare la tecnica, ma di utilizzarla, non di rompere con le regole e il sistema vigente, come era accaduto negli anni Sessanta, ma di accettare la possibilità di "azione allargata" che in quel momento si prospettava.

In coincidenza con questo periodo le categorie estetiche e quelle storiografiche sono venute meno. Vi erano già in atto, però, intuizioni critiche su come affrontare il confronto con il concetto di medium al di là delle fascinazioni per la "novità strumentale". La prima è quella proposta dalla critica americana Rosalind Krauss con i suoi articoli poi raccolti nel libro *Reinventare il medium*¹⁰, in cui individua la novità del

medium non nella "nuova" tecnologia, ma nella capacità dell'artista/spettatore di trovare nuove prospettive di uso e di percezione delle tecniche a propria disposizione. Per Krauss l'approccio di Pollock alla pittura è il modo con cui egli rinnova un medium millenario – invece di scoprirne uno nuovo – proprio proponendo un nuovo modo di fruirlo e concepirlo. Questa prospettiva non deve essere osservata solo secondo una lettura post-modernista, poiché nasce dallo studio delle ricerche concettuali degli anni Sessanta, le quali dimostravano per la prima volta che quella del visivo non era l'unica dimensione dell'opera. Gli artisti infatti, in tale contesto, iniziano a indagare le dinamiche che permettono di vivere l'esperienza della visione espandendone le implicazioni.

L'altra intuizione è quella proposta dal filosofo di origine cecoslovacca Vilém Flusser, il quale già alla fine degli anni Ottanta parlava di una società avviata verso una dimensione "post-capitalistica"¹¹ che si sarebbe trovata a produrre non più oggetti, ma strumenti di scambio e servizi. Ciò necessitava, di conseguenza, una rivalutazione degli strumenti percettivi e critici del "prodotto" in relazione anche al concetto di proprietà. Infatti, mentre era chiaro cosa implicasse possedere un oggetto, lo era meno cosa significasse possedere un'idea. Flusser, in *Per una filosofia della fotografia*, intuisce che "la foto dimostra chiaramente il tramonto della

cosa e del concetto di proprietà. Detiene il potere non chi possiede la fotografia, ma chi ha generato l'informazione che si trova su di essa"¹². Oggi queste intuizioni di metodologia critica volte a chiarificare il campo d'azione dell'oggetto osservato, potrebbero instradare una nuova luce sull'arte, sulla sua storicizzazione e su cosa intendere oggi per "industria culturale"¹³. Il critico Hans Ulrich Obrist, nel suo continuo connettersi, per mezzo delle sue interviste, con le esperienze degli anni Sessanta e dei decenni successivi, individua il punto del discorso in questo assunto: "La risposta risiede nella partecipazione".

Cosa si può intendere oggi, però, per partecipazione? Proprio in quest'ottica sono stati osservati i percorsi degli artisti presi in considerazione nel progetto *66/16*. Questi artisti non hanno, infatti, adottato nuove tecnologie, ma stabilito strategie per creare una pratica di coinvolgimento e di interazione tra l'opera e il mondo, tra la forma e l'idea, tra il soggetto e l'oggetto osservato. Ad esempio, Michael Snow attua una riflessione tra i codici della macrostruttura del cinema e quella della storia dell'arte per ragionare sul tempo del processo dell'opera e su quello della sua fruizione. Questi contrasti e paradossi sono serviti loro per stabilire non nuove tecniche, bensì innovative strategie di indagine e di definizione del concetto di *sapere*. I loro

percorsi sono esempi di come non reagire ai fatti del presente pensando che tutto sia defluito in un individualismo solitario come ipotizza Marc Augé nel suo recente libro *La guerra dei sogni*¹⁴. Neanche, però, nel proporre la ricerca di una nuova realtà, come ipotizza Alain Badiou nei suoi ultimi testi raccolti nella pubblicazione *Alla ricerca del reale perduto*¹⁵.

L'arte, infatti, ricorda che è fuorviante pensare che sia colpa delle nuove tecnologie l'incapacità di percepire il mondo in un dialogo propositivo tra comunità, futuro e passato. Osservando i percorsi affrontati dagli anni Sessanta a oggi dagli artisti presi in esame nel progetto *66/16*, appare evidente come il problema risieda sempre nell'incapacità della società di riflettere sulle implicazioni delle nuove tecnologie e sulla conseguente riformulazione degli strumenti rispetto al contesto, e non viceversa. Proprio il loro approccio, sviluppato dagli anni Sessanta e che convive adesso con quello dei giovani artisti, deve permettere di recuperare una riflessione sul passato storico riprendendo anche l'idea di futuro collettivo, ipotizzando nuove pratiche di interazione con il reale, compresa la riformulazione del concetto di passaggio generazionale e di responsabilizzazione attorno alla trasmissione delle fonti del sapere.

¹⁰ In: Krauss, Rosalind, *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte d'oggi*, Bruno Mondadori, Milano 2005.

¹¹ Cfr. Mason, Paul, *Postcapitalismo, una guida al nostro futuro*, Il Saggiatore, Milano 2016.

¹² In: Flusser, Vilém, *Per una filosofia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 2006, p. 67.

¹³ Cfr. Horkheimer, Max - Adorno, Theodor W., *Dialettica dell'Illuminismo* (1947), Einaudi, Torino 1997.

¹⁴ Cfr. Augé, Marc, *La guerra dei sogni. Esercizi di etno-fiction* (1997), Elèuthera, Milano 2011.

¹⁵ Cfr. Badiou, Alain, *Alla ricerca del reale perduto* (2015), Mimesis, Milano 2016.

MARINUS BOEZEM

(Leerdam, Olanda, 1934; vive e lavora a Middelburg) Marinus Boezem è uno dei primi artisti a introdurre negli anni Sessanta l'arte concettuale nei Paesi Bassi. Nel 1969 crea una delle sue opere più famose *Signing the Sky*, dove un aeroplano scrive la parola *Boezem* con la sua scia di condensazione nel nuvoloso cielo sopra il porto di Amsterdam.

Il suo lavoro è stato esposto in numerose mostre in varie parti del mondo. Tra le ultime personali: *Fundamenta*, Oude Kerk, Amsterdam (2016-2017); *Curtain Room 1965/2016*, Art Basel Unlimited, Basilea (2016); Borzo Gallery Amsterdam, Art Basel, Basilea (2016); *Boezem & Co - The City as Stage / The Stendhal Syndrome*. In *Search of an Archetypal Image of Beauty* (con Natasja Boezem), installazione, De Vleeshal, Middelburg (2015); *Weather Drawings*, Stedelijk Museum, Amsterdam (2015); *The Absence of the Artist*, Upstream Gallery, Amsterdam (2014-2015); *Della scultura rustica*, Upstream Gallery, Amsterdam (2012); *A volo d'uccello*, De Vleeshal, Middelburg (2010); *La lumière cistercienne*, Art Affairs, Amsterdam (2012).

Tra le mostre collettive più recenti: *66/16*, Galleria Enrico Astuni, Bologna (2016); *Expedië Land Art*, Kade, Amersfoort (2015-2016); *A Line Is a Line Is a Line*, Strombeek/SMAC, Gent (2015); *Camere XIX*, Radioartemobile (RAM), Roma (2014); *When Attitudes Become Form*, Fondazione Prada, Venezia (2013); *Un paysage holandes*, La casa Encendida, Madrid (2012); *The Collection Now*, Van Abbemuseum, Eindhoven (2013); *Spirits of Internationalism. 6 European Collections, 1956-1986*, MUHKA, Antwerpen, e Van Abbemuseum, Eindhoven (2012).

Tra gli eventi storici più significativi si ricordano mostre importantissime come *When Attitudes Become Form*, curata da Harald Szeemann, Kunsthalle, Berna (1969); *Op losse schroeven*, curata da Wim Beeren, Stedelijk Museum, Amsterdam (1969); *Between Man and Matter*, Tokyo Biennale, Tokyo (1970). In omaggio al suo 65° anniversario (1999) sono state organizzate contemporaneamente in Olanda tre mostre: *Het vroege werk 1960-1975*, Rijksmuseum Kröller Müller, Otterlo, dove sono stati presentati i suoi primi lavori; *Mental Map*, ACHK-De Paviljoens, Almere, dove sono stati presentati i suoi

lavori relativi al paesaggio; *Panorama*, De Vleeshal, Middelburg, dove sono stati presentati nuovi lavori. Opere di Marinus Boezem fanno parte di importanti collezioni; tra le più significative acquisizioni si segnalano quelle di: Museum of Modern Art, New York; Brooklyn Museum of Art, Brooklyn; Museum of Contemporary Art, Chicago; Kyoto Municipal Museum of Fine Arts, Kyoto; Corcoran Gallery of Art, Washington; Royal Institute of British Architects Gallery, Londra; Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam; Stedelijk Museum, Amsterdam; Rijksmuseum Kröller Müller, Otterlo; SMAK, Gent.

SIMONE FORTI

(Firenze, 1935; emigrata con la famiglia in America nel 1939, vive e lavora a Los Angeles)

Dance Constructions di Simone Forti – eseguita per la prima volta nel 1960 alla Reuben Gallery di Soho (NY) e l'anno successivo nello studio di Yoko Ono (NY) – è stata definita da danzatori come Trisha Brown, Yvonne Rainer e Steve Paxton, pionieri della danza postmoderna, come il lavoro che ha ispirato la fondazione del Judson Dance Theater.

Il lavoro di Simone Forti è stato esposto in mostre personali e collettive in gallerie private, musei e istituzioni in tutto il mondo. Tra le personali più recenti: *Here It Comes*, De Vleeshal, Middelburg (2016); *On an Iron Post*, The Box, Los Angeles (2015); *Simone Forti: Here It Comes. Works and Collaborations*, Index, Stoccolma (2015); *Illummmnnnattionnnssss!!!* (performance con il compositore-artista Charlemagne Palestine), Louvre, Parigi, e Museum of Modern Art, New York (2014). Tra le mostre collettive più recenti: *66/16*, Galleria Enrico Astuni, Bologna (2016); *All the Instruments Agree: An Exhibition or a Concert*, Hammer Museum, Los Angeles (2015); *Simone Forti. Thinking with the Body: A Retrospective in Motion*, Museum der Moderne Salzburg, Salisburgo (2014); *Nonfictions: Jeremiah Day / Simone Forti / Fred Dewey*, Santa Monica Museum of Art, Santa Monica (2014); *1961: The Founding of the Expanding Arts*, Centro de Arte Reina Sofia, Madrid (2013). Tra gli eventi storici più importanti: *Illuminations Performance* (con Charlemagne Palestine), Pasadena Art Museum, Pasadena (1971); *Five Dance Constructions & Some Other Things*, dove Forti ha presentato l'azione *Censor*, Studio di Yoko Ono,

New York (1961); *See Saw* (performato da Robert Morris e Yvonne Rainer), Reuben Gallery, New York (1960). Simone Forti ha ricevuto vari premi e riconoscimenti per il suo lavoro, tra cui il Yoko Ono Lennon Courage in the Arts Award (2011) e il John Simon Guggenheim Memorial Fellowship (2005). Tra le più significative acquisizioni si ricordano le istruzioni per *Censor*, Museum of Modern Art, New York. Per specifica richiesta dell'artista *Censor* è stata prestata ed eseguita settimanalmente dal 29 gennaio al 26 maggio 2016 presso la Galleria Enrico Astuni di Bologna durante la mostra *66/16*, a cura di Lorenzo Bruni.

DAVID MEDALLA

(Manila, Filippine, 1938; vive e lavora nel mondo)

David Medalla è stato definito "genio" dal poeta francese Louis Aragon, cofondatore del surrealismo insieme ad André Breton; Marcel Duchamp, ispirato dal lavoro di Medalla, creò per lui un oggetto "medallico". In occasione di una mostra personale di Medalla al New Museum di New York, la *Cloud Canyons" No. 14*, 1963/2011, è stata definita dal curatore Gary Carrion-Murayari "scultura iconica dell'arte contemporanea". Il lavoro di Medalla è stato esposto in numerose mostre in varie parti del mondo. Tra le collettive più recenti: *Hepworth Prize for Contemporary British Sculpture*, The Hepworth Wakefield, Yorkshire (2016); *Tate collection*, Tate Modern Switch House (2016); *66/16*, Galleria Enrico Astuni, Bologna (2016); *The 8th Asia Pacific Triennial of Contemporary Art*, Queensland (2015); *Unidades y continuidades*, Kurimanzutto, Città del Messico (2015). Tra le personali più recenti: *The Archive Project*, Another Vacant Space, Berlino (2016); *David Medalla Independent Projects*, Venus Over Manhattan, New York (2014); *A Stitch in Time*, Another Vacant Space, Berlino (2013); *Tuloy Po Kayo, Welcome!*, Ateneo de Manila, Quezon City (2012). In passato il lavoro di Medalla è stato incluso in mostre che sono passate alla storia, tra le quali: *Weiss auf weiss* (1966) e *When Attitudes Become Form* (1969), entrambe curate da Harald Szeemann, Kunsthalle, Berna; *Documenta 5*, sempre curata da Szeemann, Kassel (1972); *Perfotijd*, a cura di Wink van Kempfen, Theatre de Lantaren, Rotterdam (1984); *Travels II*, a cura di Chris Dercon, Clocktower Gallery, New York (1989); *The Other Story*, a cura di Rasheed Araeen, Hayward Gallery, Londra (1989);

Art Lifts Berlin, a cura di Friedrich Meschede, DAAD Galerie, Berlino (1998); *Flux Attitudes*, New Museum of Contemporary Art, New York (1992); *L'Informe*, a cura di Yves-Alain Bois e Rosalind Krauss, Centre Pompidou, Parigi (1996); *Live/Life*, a cura di Hans-Ulrich Obrist, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parigi (1996); *Out of Actions*, Los Angeles Museum of Contemporary Art, Los Angeles (1998); *Transforming the Crown*, Haarlem Studio Museum, New York (1998); *2nd Johannesburg Biennale*, Johannesburg (1998); *Force Fields*, a cura di Guy Brett, Hayward Gallery, Londra (2000); *Micropolitiques*, a cura di Paul Ardenne, Le Magasin, Grenoble (2000); *Live in Your Head*, Whitechapel Art Gallery, Londra (2000); *Century City*, Tate Modern, Londra (2001).

David Medalla ha ricevuto numerosi premi e riconoscimenti per il suo lavoro, e sue opere fanno parte di prestigiose collezioni museali e private di tutto il mondo.

MAURIZIO MOCHETTI

(Roma, 1940; vive e lavora a Roma)

Maurizio Mochetti esordisce sulla scena artistica romana nel 1968 con la sua prima mostra personale alla Galleria La Salita. Sin dagli inizi la sua indagine è orientata sulla luce – intesa nella sua fisicità, come materia, senza alcun significato simbolico o mistico – e sugli aeroplani, oltre a macchine e armi.

Il lavoro di Mochetti è stato esposto in numerose mostre in varie parti del mondo. Tra le personali più recenti: Akira Ikeda Gallery, Tokyo (2016) e Berlino (2015); *Maser e Laser*, Galleria Franca Mancini, Pesaro (2015); Giacomo Guidi Arte Contemporanea, Milano (2014) e Roma (2013); *Orizzonte degli eventi*, Studio Stefania Miscetti, Roma (2012); *Divertissement*, Oredaria Arti Contemporanee, Roma (2011); *Elica infinita*, Centro Cultural del Conde Duque, Madrid (2000). Tra le collettive più recenti: *66/16*, Galleria Enrico Astuni, Bologna (2016); *Au rendez-vous des amis*, Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello (2015); *Light. Luce e leggerezza*, Piomonti Arte Contemporanea, Roma (2015); *Maurizio Mochetti e Donato Piccolo: luce retta, calore freddo, suono visibile*, Bibo's Place, Todi (2014); *Equilibri*, Erica Fiorentini Arte Contemporanea, Roma (2014); *Anni '70. Arte a Roma*, Palazzo delle Esposizioni, Roma (2013); *Tridimensionale*,

MAXXI, Roma (2012); *Da sopra (giù nel fossato)*, Castello Svevo, Bari (2010). Tra le mostre storiche si ricordano le importanti partecipazioni alla *Biennale internazionale d'arte*, Venezia (1970, 1978, 1982, 1986, 1988, 1998); *Biennale de Paris*, Parigi (1970); *Biennale of Sidney*, Sidney (1976); *Art around '70*, Museum of the Philadelphia Civil Center, Filadelfia (1973); *Ricerca estetica dal 1960 al 1970*, X Quadriennale, Roma (1973); Stadtische Kunsthalle, Düsseldorf (1978). Il lavoro di Maurizio Mochetti è parte di importanti collezioni; tra le più significative acquisizioni si ricordano quelle del Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo (MAXXI), Roma; Palazzo Ducale, Sassuolo (Modena); Galleria d'Arte Moderna, Roma; Parco di Villa Glori, Roma; Museo Soto, Caracas; Guggenheim Museum, New York; Collezione Panza, Varese; Collezione Calabresi, Roma; Centre Georges Pompidou, Parigi.

JONATHAN MONK

(Leicester, UK, 1969; vive e lavora a Berlino) Nell'ultimo decennio Jonathan Monk ha costruito un lavoro di matrice marcatamente linguistica, ispirato all'Arte Concettuale degli anni Sessanta e Settanta, di cui "si appropria" ridefinendone senso e significati. Il lavoro di Monk è stato esposto in numerose mostre nel mondo. Tra le personali più recenti: *Eye Eye*, Dvir Gallery, Tel Aviv (2015); *Claymation*, Museo Carlo Zauli, Faenza (2015); *All the Possible Combinations of Twelve Lights Lighting (One at a Time)*, MACRO, Roma (2015); *Anything by the Smiths*, Centre d'Art Neuchâtel, Neuchâtel (2015); *I 1984*, Lissom Gallery, Londra (2014); *Left Foot*, Galerie Nicolai Wallner, Copenhagen (2014); *The Reader*, Taro Nasu Contemporary Art Gallery, Tokyo (2014); *All the Possible Combinations of Eight Legs Kicking (One at a Time) I*, Irish Museum of Modern Art, Dublino (2014). Tra le mostre collettive più recenti: *66/16*, Galleria Enrico Astuni, Bologna (2016); *Vanità/Vanitas*, Museo Ettore Fico, Torino (2015); *Black Sun*, Fondation Beyeler, Basilea (2015); *Return Journey*, Mostyn Gallery, Llandudno, Galles (2014); *Whitney Biennial*, Whitney Museum, New York (2006); *Biennale internazionale d'arte*, Venezia (2003, 2009). Jonathan Monk ha ricevuto numerosi premi e riconoscimenti per il suo lavoro, tra cui il Prix du Quartier des Bains a Ginevra (2012). Sue opere fanno parte di prestigiose collezioni museali e

private internazionali, tra cui: Statens Museum for Kunst, Copenhagen; Collection Lambert, Avignone; Fondazione Morra Greco, Napoli; Tate Britain, Londra; Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

MAURIZIO NANNUCCI

(Firenze, 1939; vive e lavora tra Firenze e Lörrach, in Germania) A metà anni Sessanta Maurizio Nannucci ha iniziato ad esplorare le molteplici interrelazioni tra linguaggio, scrittura e immagini; è del 1967 *Alfabetofonetic*, la prima delle sue scritte al neon. Il suo lavoro è stato esposto in oltre trecento mostre in musei e gallerie. Tra le personali più recenti: *Top Hundred*, Museo Marino Marini, Firenze (2016) e *Museion*, Bolzano (2015); *Where to Start from*, MAXXI, Roma (2015); *Similarities & Differences*, Hofstätter Projekte, Vienna (2014); *No More Excuses*, Stazione Leopolda, Firenze (2013); *There Is Another Way of Looking*, Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne (2012). Tra le collettive più recenti: *66/16*, Galleria Enrico Astuni, Bologna (2016); *Nero. The Independent*, MAXXI, Roma (2015); *Function Follows, Vision, Vision Follows Reality*, Kunsthalle Wien, Vienna (2015); *Kiasma Hits / Kiasma Collections*, Kiasma, Helsinki (2014); *Books & So*, Gagosian Gallery, New York (2013). Ha partecipato più volte alla Biennale di Venezia e a *Documenta* di Kassel, nonché alle Biennali di San Paolo del Brasile, Sidney e Istanbul.

Sue opere sono presenti nelle collezioni di numerosi musei di tutto il mondo, tra cui: *Museion*, Bolzano; Peggy Guggenheim Collection, Venezia; Städtische Galerie im Lenbachhaus, Monaco di Baviera; Aarhus Kunstmuseum, Aarhus; Museum voor Hedendaagse Kunst, Anversa; National Gallery of Canada, Ottawa; MAXXI, Roma; Galerie Nationale, Berlino; MAMCO, Ginevra. Varie le installazioni pubbliche: Auditorium Parco della Musica, Roma; MAXXI, Roma; Bibliothek des Deutschen Bundestages, Berlino.

MALICK SIDIBÉ

(Soloba, Mali, 1936; Bamako, Mali, 2016) Nel 2007 Malick Sidibé è stato il primo artista africano a ricevere il Leone d'oro alla carriera alla Biennale di Venezia. Il suo lavoro è stato esposto in numerose mostre

nel mondo. Tra le sue personali più recenti: Jack Shainman Gallery, New York (2016, 2014, 2011); Agnès b. Galerie Boutique, New York (2012); *La vie en rose*, Fondazione Maramotti, Reggio Emilia (2010); *Malick Sidibé et la photographie de mode*, Biennale africaine de photographie, Bamako (2010); *Les nuits de Bamako*, Musée Nicéphore Niepce, Chalon-sur-Saône (2009). Tra le collettive più recenti: *66/16*, Galleria Enrico Astuni, Bologna (2016); *I Am Your Sister*, Galerie Nathalie Obadia, Bruxelles (2015); *Conversations: African and African-American Artworks in Dialogue*, Smithsonian National Museum of African Art, Washington (2014), *Modernités plurielles de 1905 à 1970*, Centre Pompidou, Parigi (2013); *Everything Was Moving: Photography from the 60s and 70s*, Barbican Art Gallery, Londra (2012). Negli anni Sessanta e Settanta Malick Sidibé si è concentrato principalmente sulla gioventù locale: le sue fotografie sono conviviali e raccontano una grande complicità tra l'artista e i suoi soggetti. Dagli anni Novanta il suo lavoro è riconosciuto anche al di fuori del suo paese e si è affermato a livello internazionale con mostre come *In/sight: African Photographers, 1940 to the Present*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York (1996). Per il suo lavoro Sidibé ha ricevuto prestigiosi premi e riconoscimenti, tra cui l'Intifinity Award dall'International Center of Photography di New York (2008) e il Premio Hasselblad a Götaplatsen (2003). Sue opere sono presenti in numerose collezioni pubbliche e private, tra cui: Museum of Modern Art, New York; Getty Museum, California; Brooklyn Museum, New York; San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco; Baltimore Museum of Art, Baltimora; Birmingham Museum of Art, Alabama; Philadelphia Museum of Art, Filadelfia.

MICHAEL SNOW

(Toronto, 1928; vive e lavora a Toronto) Snow è considerato uno dei più importanti registi sperimentali del mondo per aver ispirato, con la sua pellicola rivoluzionaria *Wavelength* (1967), il movimento del cinema strutturale. Il suo lavoro è stato presentato in numerose mostre in tutto il mondo. Tra le sue personali più recenti: *Video Fields et En Haut*, Galerie Martine Aboucaya, Parigi (2016); *Sequences*, La Virreina Centre de la Imatge,

Barcelona (2015); *Photo-Centric*, Philadelphia Museum of Art, Filadelfia (2014); *Objects of Vision*, Art Gallery of Ontario, Toronto (2012); *Works of Michael Snow*, Akbank Sanat, Istanbul (2012); *Michael Snow*, Vienna Secession, Vienna (2012); *In the Way*, Angels Barcelona, Barcellona (2011); *Solo Snow*, Le Fresnoy, Tourcoing (2011). Tra le collettive più recenti: *66/16*, Galleria Enrico Astuni, Bologna (2016); *Recently Acquired Projection Works*, Museum of Modern Art, New York (2013); *Videosphere: A New Generation*, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo (2012); *1969*, MoMA PS1, New York (2009); *Whitney Biennial*, Whitney Museum, New York (2006).

Il lavoro di Snow è presente in collezioni pubbliche e private di tutto il mondo, tra cui: National Gallery of Canada, Ottawa; Art Gallery of Ontario, Toronto; Museum of Modern Art, New York; Philadelphia Museum of Art, Filadelfia; Museum Ludwig, Colonia e Vienna; Centre Pompidou, Parigi; Tate Modern, Londra; Musée des Beaux-Arts e Musée d'Art Contemporain, Montreal. Michael Snow ha realizzato diverse commissioni pubbliche tra cui: *Flight Stop*, Eaton Centre e *The Audience*, Skydome (ora Rogers Centre), entrambi a Toronto. *The Windows Suite* è stata inaugurata nel settembre 2006 presso il Pantages Hotel and Condominium Complex a Toronto; *Les Lumières* sulla facciata della Cinémathèque Québécoise a Montreal nel settembre 2013; *Lightline* è la sua commissione pubblica più recente, sulla parte esteriore della Toronto's Trump Tower, 2016. Snow ha ricevuto prestigiosi premi e riconoscimenti per il suo lavoro, tra cui Knokke-le-Zoute Film Festival, primo premio per *Wavelength* (1967); Guggenheim Fellowship, L.A. Film Critics Award, per *So Is This*, miglior film sperimentale indipendente (1972); Order of Canada (1982); Gershon Iskowitz Prize, Art Gallery of Ontario, Toronto (2011); Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres, Parigi (2011).

