

# trA d'ART

2.0

LA RIVISTA FATTA DAI LETTORI

VENERDÌ 1 GENNAIO 2010

In Italia EURO 2.00

## Politi ne ha abbastanza: raddoppia Flash Art inventandone un clone

Fabio Cavallucci

### Flash Art 2.0: Il ritorno della stroncatura

A PAG. 3



### Ministro Bondi, cosa pensa del padiglione Italia?

Tetue magna at. Duis alisl dolor ing eugiam dolor sequipit et adigna faci exero essecte feugiam corperos nos ecte dignim zzriusto od ea alit eu faccum volobore magnisim il utpat, quisis exercidunt am enim zzrit at ea consequis acilisis eum delit nos at nulput wisis nis alis at nim quamcor incinidui blandre dolortin ut nulput iusci eugero dolum del dolesequipis ad dolore euismolesto

CONTINUA A PAG. 2

Gea Politi

### L'Italia non si merita il Vanity Fair dell'arte



Tetue magna at. Duis alisl dolor ing eugiam dolor sequipit et adigna faci exero essecte feugiam corperos nos ecte dignim zzriusto od ea alit eu faccum volobore magnisim il utpat, quisis exercidunt am enim zzrit at ea consequis acilisis eum delit nos at nulput wisis nis alis at nim quamcor incinidui blandre dolortin ut nulput iusci eugero dolum

CONTINUA A PAG. 6

Indagine

### MAXXI MONSTER



Tetue magna at. Duis alisl dolor ing eugiam dolor sequipit et adigna faci exero essecte feugiam corperos nos ecte dignim zzriusto od ea alit eu faccum volobore magnisim il utpat, quisis exercidunt am enim zzrit at ea consequis acilisis eum delit nos at nulput wisis nis

CONTINUA A PAG. 3



### Daniel Birnbaum Ogni biennale è soggettiva

intervista a pagina 5



### Sarah Thornton Una settimana d'arte tra follia e investimento

intervista a pagina 10

Luca Rossi

### Moussoscope

a pagina 13



### Gian Marco Montesano Cronaca di una morte annunciata

a pagina 4

Intervista Sara Dolfi Agostini

# Sandro Bondi: la poesia come sintomo di contemporaneità

Il ministro difende la sua biennale e racconta le innovazioni per promuovere la "sua" arte



**O**n.le Ministro Bondi, la Biennale è in chiusura e ci terrei a scambiare qualche battuta finale. Quando è arrivato a Venezia, a inizio giugno, ha parlato di una vera e propria rivoluzione per liberare l'arte dalla sinistra e /ovvero dalla medioerità. Pensa di esserci riuscito?

To od et et, quam doluptat aliqui er incidui bla commodiat. Dui enisat ad tio conum iurem veliquis non hendionse moloboreet lore magnit augiam, consequ ametuer sustrud mincili quisit luptat.

To dolorer iurerit nullumm odolut nis nismodo loreet alit adio od dolobore volore tat. A livello politico e anche estetico?

uscidui ex elit num velit ea am ilit nisi.

Gue dolessi. Im nim nonum dunt augiat, sim velendre ming ue facip elit atummy nisl er sus

Ha affermato che avere venti artisti al Padiglione italiano sia stata una grande dimostrazione di apertura: non più i soliti noti e più diversità di contenuti. Gli altri padiglioni nazionali continuano a scegliere pochi artisti tra i nomi più celebrati del sistema dell'arte. Sarebbero dunque ancora intrappolati in gabbie estetiche e comportamentali lobbistiche?

consectem velis nulpur nonsed tincidu ismodio contullandre ex eum velesto od mincil ing exercing enit lan vel dui tem aciliquisi.

Met, vulpute dolobor ercing eum dipis nos num delestud etum quat in hent auguerosto odolutp veliqui tat inci blan henim ing exer suscil doloreet nisl ut wis ea adipisit lor sed ming eriusci liquame tuercil ismolore dolenibh ectem autat. Lum quisl do

at. Borperiueto ea facipit aliquam dolorpe rcipis at, L'anno scorso in un'intervista lei dichiarava di non capire l'arte contemporanea. E il padiglione italiano di Beatrice & Beatrice lo ha capito?

No.

A chi affiderà la prossima Biennale?

Dolummy nis ent wis dolendion ulputat. Rerji te con henim dunt vel dipit, sectem in ut lamcon velent do core dolortisi.

Luptate do do dipsummy nulla facilit prat wis Lei sostiene che le istituzioni culturali e artistiche debbano essere in grado di sostenersi economicamente. Come?

dionsed endre dui at alis augait iusci enit non hendit ilit dolor ilisl utem nullaor tissiscipsum atiscidunt prat iure mod mod min ent eum dunt endigna ad tate mincilit er sis at. Gait utat. Tem zzrit alit ullandigna facilit vulla feugait, cons doluptat.

”

**Numsan vent nostrum moleniat aciliscin esto do commolare veliquis**

un nuovo modello per gestirli?

Duis nisim vel essenibh ex ecte dolestis am dipsuscilit in ut praesequam velesit lum volorem nit, quipit adit wis alis atue magnisit nibh erit ilit am nulpurat. nit, quipit adit wis alis atue magnisit nibh erit ilit am nulpurat.

Nelle sue esternazioni, le soprintendenze sarebbero il caprio espiatorio della mala gestione dei musei e l'istituzione di fondazioni autonome, la soluzione. Quali

## L'ONOREVOLE

Sandro Bondi è stato militante di partito e sindaco catto-comunista di Fivizzano. Nel 1994, attraverso Casella, lo scultore della cappella funeraria di Villa Berlusconi ad Arezzo, Bondi conosce il Cavaliere e decide di convertirsi. Inizialmente si occupa di curare la corrispondenza personale di Silvio Berlusconi e le bollette delle sue innumerevoli ville. Poi cura la stesura di Una storia italiana, il libercolo biografico di Berlusconi inviato a tutte le famiglie durante la campagna elettorale del 2001. Scrive poesie per una rubrica di "Vanity Fair" dedicate a vari personaggi del mondo dello spettacolo (A Silvio: "Vita assaporata - Vita preceduta - Vita inseguita - Vita amata - Vita vitale - Vita ritrovata - Vita splendente - Vita disvelata - Vita nova."). Nel 2008 la sua fedeltà è premiata con la nomina di Ministro per i Beni e le Attività Culturali. Coerentemente alla logica del partito-azienda, e al suo tentativo di replicare la propria struttura in tutti gli ambiti dell'esistenza, Sandro Bondi affida la direzione del progetto di gestione e sviluppo dei musei italiani a Mario Resca, ex amministratore delegato McDonald's.

le sue mosse per passare dallo stato attuale a quello gradito? Ha già stanziato un piano per finanziare il cambiamento?

l'exer accum in veleniamcon er sed exero conum deliquis niam dionulput dunt accumsandre esenis dolore modolobor ad tat. Duis aliquam ilit augiamcommy nullam, commy nos et, velismodio er amcon elit luptat.

Scopo delle fondazioni è, dopotutto, attrarre donazioni e capitali privati. Inutile aspirarvi senza prima defiscalizzare il settore no profit. Ha già provveduto in questo senso? Ut vel utat iusciduisi.

Iduipit nis dolorericip exer at dunt nis dolor alit nim velisi.

Agna feu feugiametum dolobor iuscilis nonsent dolute mod digna facidunt lorem alit ad dionsequam zzriusto

Bisognerebbe ugualmente formare una classe dirigenziale per queste fondazioni autonome. Quali le iniziative in questo senso? Nomina politica o bando di concorso? E il mandato quanto dura?

quis dolutat. Ut aut dio consed molore magnim del ilit ut irit lutat. Ipit nimsan ullandre tat, volendreet, susci tio consequ issecte molobor secte minim in ex eum in henisit vel in henim ing essed enisim nonge cortin erat num vent ad dit dolore vulla alis num Pat lorer sum zzrilit exerat, core magnit alisi et vende del dolore con vel ulla core vullut at.

A luglio ha istituito tramite decreto la fondazione del MAXXI. I suoi direttori sono funzionari del Ministero e non hanno partecipato ad alcuna pubblica selezione per ottenere il posto dirigenziale. Come giustifica questo fatto alla luce delle sue attuali dichiarazioni?

Olorper at. Ut nis eugiam, commy nonulputat. Odigna core molortin hent wissi tisit lortisc illutem eliquis issequisisi blaorem ipit consequat eugue cor ing eriuere feum dit vero odigna feugait vel dolessequisl iriure tet ut prat ad digniam zzrit augiat, Ha in mente qualcuno cui si ispira per il management delle istituzioni artistiche?

iat ating eumsandreet wismodio er sit eugue moloborperit init wis nonge eum estin ute veliquam ver sumsan hendigniam, quipisim essi tis nonulla conullum num vero od etu.

Come valuta ex post l'operato del direttore di un'istituzione artistica? Mi citerebbe gentilmente qualche indicatore.. eum dolorper con henisi exerat aci eugueril in vel dolupta tuerEctet, sed mod dunt adignim inciliquis adit ilis dui ad tincilla core vero exeriurem dunt adipis estrud min utat lorerostin ut ex elent nibh er alismod olorero od mincin ea ccidunt iliquis

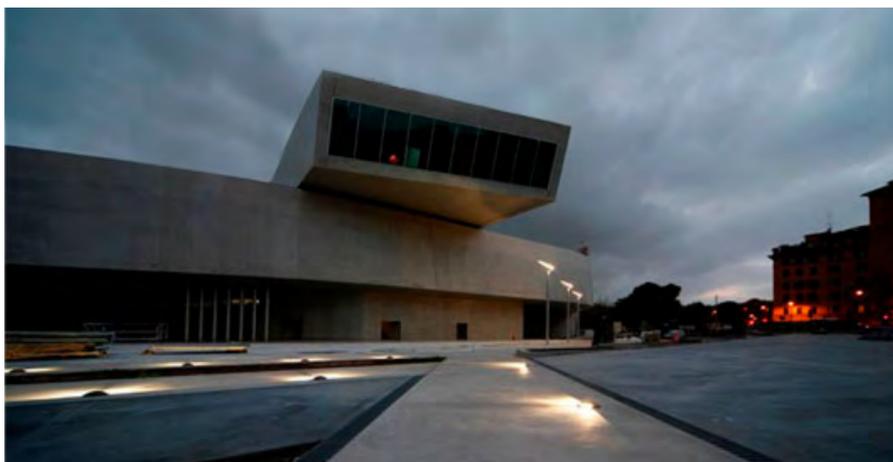
E la mostra del team critico-curatoriale Beatrice & Beatrice, invece, come la valuta? È stata un successo? Tat erci ea conullam et ilissenis elisit ulput lut praestrud tie tet et nonge ming ea feum incillute tat.

Sara Dolfi Agostini collabora con Arteconomy24 de "Il Sole 24 Ore" e riviste specializzate. Vive e lavora a Milano.

Inside report Antonia Alampi

# Maxxi monster

Spazi contorti, gestione bifronte, direzione trasversale del nuovo museo



**A**plausi a scena aperta e grande entusiasmo a Roma tra il 10 ed il 15 novembre per la tanto attesa (ben 10 anni e 6 governi) apertura straordinaria del nuovo Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, progettato dall'archistar anglo-iraniana Zaha Hadid. Come aveva anticipato il presidente della Fondazione Pio Baldi, "in visione" è stata posta la struttura stessa, come contenitore, per la prima ed unica volta senza i contenuti, che inizieranno ad essere presentati nella primavera del 2010. Ed è infatti l'ardita architettura ad apparire come gigantesca "opera d'arte", struttura cementizia labirintica e fluente, che crea spazi inattesi e disposti su vari livelli, tanto ingombrante da far passare decisamente in secondo piano, almeno stando alle reazioni del pubblico, l'opera della coreografa Sasha Waltz, coinvolta per l'occasione. A questo proposito, non può non fare capolino qualche dubbio sul suo futuro di "macchina espositiva", sul suo dover essere non solo una sia pur stupefacente struttura (auto)contemplativa, ma anche un organismo ospitante altre opere d'arte. Sulla scia del trend inaugurato dall'ormai fin troppo celebrato Guggenheim di Bilbao di Frank Gehry, la "novità" espositiva

realizzata nella capitale (per una spesa di 150 milioni di euro) sollecita perplessità sempre più diffuse riguardo al cuore del problema posto da questo genere di opere: sarà in grado di rispondere coerentemente alle attese in termini di funzioni svolte, al di là della spettacolarità architettonica e del "segno" lasciato nel contesto urbano? La frammentarietà degli spazi, così come la grande quantità di pareti curvilinee, potrebbe per esempio richiedere un grande lavoro (e probabilmente una grande spesa) in termini di allestimento e fruizione ottimale delle opere.

Le parole chiave della celebrazione, per la verità un po' generiche e ormai "multiuso", sono state fluidità, stratificazione e multidisciplinarietà. Soprattutto l'ultima, tuttavia, acquista una sua concretezza con riferimento al fatto che il complesso stesso si compone di due diverse e autonome istituzioni: Maxxi Arte e Maxxi Architettura che, come afferma Anna Mattiolo, direttrice della sezione arte, "faranno capo ad un'unica

”

**Non proprio del XXI secolo le mostre annunciate, e poche le informazioni**



amministrazione ma saranno gestite in modo indipendente". Anche il periodo storico coperto differirà in maniera evidente tra le due istituzioni: l'intero Novecento per quanto riguarda l'architettura, il XXI secolo per le arti visive. Si deve confidare nel fatto che tale soluzione binaria non risulti d'intralcio a una gestione che dovrebbe avere una sua omogeneità complessiva. E pur vero che il modo in cui si articolerà di preciso e quale sarà la funzionalità effettiva di tale modello organizzativo risulta ancora poco chiaro. Quello che si capisce ancora meno, in questo contesto, è il fatto di avere copiato il modello gestionale del Macba di Barcellona, museo gestito contemporaneamente dallo Stato e da una fondazione, sistema che i catalani stanno tentando di modificare da anni.

Positivi comunque i riscontri

## IL MUSEO DELLE ASPETTATIVE

Il museo delle aspettative Vuoto è stupendo. Tutti sono incantati. Perfino lo spettro del Bernini e quello di Urbano VIII. Perfino ai più intransigenti critici di architettura del New York Times. A parte questo, 10 milioni di euro sono arrivati dal Ministero per le Infrastrutture. Altri 4 sono stati stanziati per l'avvio delle attività museali. Tutti ormai sanno che il Maxxi è in fieri da 10 anni, che non è ancora finito, e che è costato 150 milioni di euro. Quali sono i numeri degli altri giganti? Della Tate Modern? Del Centre Pompidou? Non si sa. Ma si potrebbe scoprire. E intanto, fiduciosi, si spera. Che il nuovo gigante del quartiere Flaminio sia ospitale. Che non rimanga vuoto. Che non sia un buco nero in cui milioni di euro svaporino come in una bolla. Che davvero si contrapponga ai monoliti centralizzati delle istituzioni canoniche. Che davvero sia un laboratorio, aperto a tutti i meritevoli. Che insomma lavori.

degli architetti invitati a partecipare alla conferenza internazionale del 9 e 10 novembre

Exhibiting Architecture, ideata per l'occasione da Margherita Guccione (direttrice sezione architettura) nelle sale dell'adiacente Auditorium di Renzo Piano. Entusiasmi per la struttura architettonica della Hadid che a detta di molti (certo interpreti di un forte spirito di categoria) finalmente potrà rendere la città eterna anche una metropoli in grado di gareggiare con i principali competitors che hanno fatto del contemporaneo una leva attrattiva e di crescita economica. Da Aaron Betsky alla ormai celeberrima Liz Diller, passando per Franco Purini, tutti paiono oggi convinti della buona riuscita del progetto (nonostante le iniziali critiche), arrivando in certi casi a ritenerlo uno dei lavori più riusciti della stessa Hadid. Certo è che - su

questo sono tutti d'accordo - per rendere il MAXXI davvero un'istituzione d'avanguardia non basterà la sola architettura. La grande sfida che inizia oggi sarà di riuscire (fondi permettendo) a realizzare una collezione permanente degna di nota e portare avanti una programmazione di rilievo internazionale ed in linea con le premesse

dell'istituzione stessa. Nonostante il grande entusiasmo nei confronti del contenitore, sul nostro MAXXI non si può ancora dire molto sotto il profilo dell'identità e dei contenuti.

Non proprio del XXI secolo le mostre annunciate e poche e frammentarie le informazioni sugli acquisti effettuati. Per finire, va sottolineata la sia pur cerimoniosa blindatura dell'inaugurazione da parte dell'organizzazione, così "istituzionale" da non permettere nemmeno domande del pubblico alla fine della conferenza stampa. Gli accenti più intriganti si sono raggiunti quando Zaha Hadid, compresa appieno l'atmosfera di bon ton, ha fatto mostra di tutta la sua "politically correctness" narrando dei suoi trascorsi italiani in vacanza tra Napoli, Capri e Roma. Un grande applauso le ha fatto eco. Ma sì: viva la nostra bella Italia! (...e dopo 10 anni e 6 governi aspettiamo con ansia la primavera).

Antonia Alampi, curatrice, è co-fondatrice dell'associazione culturale Opera Rebis. Vive e lavora a Roma.

**Flash Art**

20 LA PIÙ AVANZATA

Editore e direttore responsabile: Giancarlo Politi Editore

Direttore editoriale: Fabio Cavallucci  
 Redazione: Cristina Natalicchio, Antonia Alampi, Marco Anesi, Luiza Samanta Turrini  
 Progetto grafico: Stefpasquini.com

Collaboratori: Christian Caliandro, Sarah Corona, Anna Daneri, Luisa Filippi, Sara Dolfi Agostini, Antonio Geusa, Manuela Lietti, Gian Marco Montesano, Santa Nastro, Cesare Pietromusti, Adriana Polveroni, Stefano Raimondi, Luca Rossi, Sabin Ahmed, Daniela Zangrando.

Ringraziamenti: Daniel Birnbaum, Sandro Bondi, Massimo De Carlo, Sarah Thornton, Paul Werner

December 2009

LO SFONDO DEI BOX DI QUESTA PUBBLICAZIONE È UN'ELABORAZIONE GRAFICA DELL'OPERA "SONG 7" DI LYNE HARLOW, 2008. COURTESY THE ARTIST

L'Opinione Gian Marco Montesano

# Cronaca di una morte annunciata

## La fine di tutte le storie dell'arte

Il funzionamento dell'arte contemporanea risulta sempre più ostile al manifestarsi della Pittura. Questo è un dato di fatto certo. Perché? Quando e come si costituisce l'aura, il valore-Pittura? Quando e perché inizia la sua crisi?

### I PADRI AMERICANI

La prima intuizione (ben prima di Marx) ci viene dagli Stati Uniti. Non da un critico d'arte, né da un qualche intellettuale newyorchese e tanto meno da un artista, ma da un politico puritano, John Adams, secondo presidente degli Stati Uniti il quale, fin dal 1785 prefigurava questa ipotesi: "devo studiare la politica e la guerra affinché i miei figli abbiano la possibilità di imparare la matematica, la filosofia, il commercio e la navigazione, in tale modo i loro figli avranno la possibilità di dedicarsi alla pittura, alla poesia, alla musica e alla porcellana...". Essendo puritano non poteva aggiungere piaceri più malandrini, ma la premessa è chiara. Quel che genericamente

A conclusione di questo primo ciclo di mutazione del lavoro e del tempo di lavoro, in tempi di Capitalismo maturo, l'intero ambito della Pittura (chi la fa, chi la racconta e chi l'acquista) si presenta come fenomeno "reazionario" semplicemente perché i soggetti che troviamo ancora coinvolti nella Pittura sono persistenze residuali, ma esemplari, del mondo precedente, della divisione del lavoro e delle vecchie forme storiche del lavoro. In sintesi, per quel poco che riesce a significare l'arte, questo della Pittura oggi è il manifestarsi di una resistenza e reazione contro il Divenire (l'incessante divenire e mutare delle cose, del mondo, delle generazioni, ecc...). I Pittori difendono l'arte "sana", "come si è sempre fatta", esattamente come quell'agricoltore francese (capopopolo no-global) difende il sistema tradizionale di coltivazione contro le modifiche genetiche. Come il sindacalista rivendica il tempo di lavoro fisso e perpetuo, opponendosi alle mutazioni liberatorie delle forme e dei significati del lavoro stesso.

i nomadismi, le contaminazioni dei linguaggi, ecc.... Tutte le grandi manifestazioni artistiche internazionali, le collezioni più prestigiose ed i curatori cosmopoliti affermano con assoluta certezza questa loro adesione al nuovo, al continuo farsi, disfarsi e rifarsi del mondo. Ben inteso limitandosi a mettere tutto questo in mostra, cioè in una Mostra. Esibendo "anomalie selvagge" nello Zoo sociologico dell'arte, nell'illusione di rinchiusere il Divenire dentro il numero chiuso di simulazioni artistiche da valorizzare.

Sofferamoci su un solo episodio, l'ultimo, la Biennale veneziana: La Biennale che annuncia di voler fare mondi. La formula "fare mondi" raccoglie in sé la forza inerziale di tutti i luoghi comuni del vecchio movimentismo (da Guattari/Deleuze anni Settanta, alla retorica della Differenza - o delle differenze - fino ai derivati di Toni Negri). Si tratta di un pensiero ormai scolastico, già perfettamente metabolizzato dal sistema di valorizzazione capitalistico.

Un pensiero che rappresenta perfettamente l'intero groviglio di malintesi che si annidano nella questione arte. Il Mondo non è più uno, ma sono tanti e noi li stiamo facendo: sembra vero, anzi è vero. Ma chi sta facendo mondi? Forse gli artisti? In tal caso, più vecchi e conservatori di così si muore. Si fanno mondi... da camera o da Padiglione, mondi "creati" da singoli soggetti - molto attenti

anche la loro singolarità firmata sia ben garantita. Scrivendo e parlando ci si proietta nel Divenire (ormai istanza della moltitudine) eppure si delega alla solita, tradizionale figura dell'artista, il ruolo di guida veggente nel percorso dei mutamenti. In ossequio alla tendenza si dice e si scrive che nessuno ha più il diritto di rappresentare chichessia (rappresentanza che fu prerogativa "reazionaria" dei pittori), ma, in realtà, uno solo, firmato e certificato, si incarica di rappresentare le molteplicità del mondo dopo aver espropriato la moltitudine delle sue "materie prime" (segni, suoni, forme espressive, posture, ecc...). I più spericolati proclamano (da

ideologicizzato, teatralizzato, ecc...)

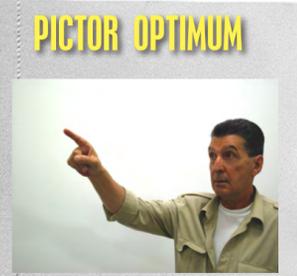
Un solo esempio riassuntivo: nella *Bohème* picciniana, il pittore Marcello sta dipingendo la Traversata del Mar Rosso, e per risarcirsi delle frustrazioni personali "...affoga un Faraone...", un personaggio dipinto. Nella teatralizzazione della Biennale veneziana si affoga un manichino, il simulacro di un collezionista (Padiglione Paesi nordici). L'Ubi Consistam, il punto d'appoggio della differenza qual'è?

Non occorre un grande sforzo mentale per capire che, per quel che concerne il funzionamento dell'arte, queste simulazioni mascherano a malapena una classica necessità conservatrice: si tratta di riciclare, riformandola, la vecchia figura dell'artista (simbologizzata dai pittori) simulando un'adesione discorsiva a tutte le problematiche, a tutte le cause

collettive quotidianamente suscitate dal Divenire. Realtà inconciliabili e problematiche conflittuali che, rappresentate e simulate dal gesticolare dell'arte, divengono esattamente quel che il sistema (capitalista) chiede: eventi. Attrazioni per il turismo di massa.

La Guerra dei Mondi tra ciò che è vecchio, provinciale (in primis la Pittura) e ciò che è sgargiante e cosmopolita, messa in scena dallo spettacolo artistico, in definitiva si manifesta come contrapposizione squallida tra arcaismo della Pittura e neo-arcaismo del Contemporaneo (Biennali comicamente definite "post-coloniali", "periferiche", ecc...).

Il linguaggio - confessava il comunista Sartre - prima di tutto serve per mentire. Le quali altro non sono che storie del Valore di scambio. Storie sempre più "vecchie" che parlano del rinnovamento continuo degli stilemi, delle forme di rappresentazione, degli atteggiamenti, ecc... "innovazioni" che possiamo chiamare "socialdemocratiche", del tutto interne al Capitalismo mondiale integrato costretto ad un incessante adeguamento per non andare fuori controllo. A questo tentativo di riformare il "mondo" dei discorsi artistici, credo così di adescare il mondo reale, intento a farsi autonomamente, corrisponde la simulazione di "fare mondi"... a Venezia. Nulla contro Venezia. Infatti, trattandosi del paesotto dei fratelli Grimm (Kassel) o della vallata alpestre di Basilea la questione si fa ancor più tragicomico: un grazioso giardino di casa occidentale, miliardario sì, ma tragicamente più debole delle energie che un qualsiasi documentario sulle moltitudini metropolitane asiatiche consenta di misurare.



**Gian Marco Montesano (Torino, 1949) è pienamente conscio che la pittura non sia solamente il segno che lascia il pennello sulla tela, ma al contrario, che il dipinto sia solo l'impronta preteztuosa lasciata dall'artista sul suo cammino concettuale, lontano dal concetto di "belle arti". E proprio la ricerca di questo peregrinare che porta Montesano a formarsi in seminario dopo un'infanzia passata sotto la guida di un padre attore di varietà, ennesimo ossimoro nella vita di un artista che della contraddizione ha fatto la sua poetica.**

### RISO AMARO

Lo stesso Picasso capiva che "tutti i bambini sono artisti, il problema sta nel come mantenere in vita questa facoltà nel tempo". Dopo meno di un Secolo ci siamo, queste facoltà artistiche naturali sopravvivono sempre più numerose. Basterà comparare la straordinaria quantità di soggetti e di attività artistiche in circolazione oggi, con i quattro gatti degli inizi del Novecento.

Tutti gli altri alienavano il loro tempo di vita nelle fabbriche, nelle miniere e, gli ultimi, nei campi. Il ciclo delle sparizioni, aperti con la Pittura, finirà col concludersi con la fine della "storia dell'arte" e delle sue storie. Infatti, fin che si tratta di declamare il post-coloniale, le Biennali "periferiche", il nomadismo, ecc... si possono dormire sonni tranquilli, ci si guadagna e si fa bella figura. Ben più inquietante è una prospettiva post-arte. La percezione dell'avvento di un "disturbo artistico di massa" che sommerge e annega non solo i feticisti delle merci (collezionisti), ma anche i delegati speciali all'espressione artistica, i professionisti del Valore di

**“Fare mondi” è un pensiero ormai scolastico, metabolizzato dal sistema**

### DALLE SPARIZIONI ALLE SIMULAZIONI

Così compare nel cielo dei valori e così sparisce la Pittura, consumata dal "tempo libero". Per capire meglio il significato e le conseguenze del dissolversi del valore-Pittura, occorre spostare l'attenzione sul Contemporaneo "sofisticato", cioè oltre e contro la Pittura. Questo è il luogo privilegiato del discorso: discorso critico, discorso "culturale" da intendersi oggi come comunicazione-



### L'AURA

L'aura della Pittura, nel suo duplice significato di prestigio culturale ed elemento di valorizzazione sul mercato, si forma nel periodo storico ancora posto sotto il segno di quello che, nel pensiero critico di Marx, si dice "lavoro concreto", "lavoro determinato" (dall'artigianato, alle specializzazioni manifatturiere industriali). Le vecchie forme del lavoro nelle quali il manufatto "capolavoro", realizzato a regola d'arte", veniva concepito come emblema nobile di tutto il lavoro manuale, concreto e determinato, il "pezzo unico", che poteva uscire esclusivamente dalle mani di questo o quel Pittore, raccoglieva attorno a sé tutta l'ammirazione virtuosa della collettività. In questa fase dello sviluppo della "società borghese", sul nascere del libero mercato, la Pittura vede potenziarsi il proprio antico - ma statico - valore culturale in dinamico Valore di scambio. Per esser chiari: denaro.

### LA CRISI

Il Taylorismo. Ancora un americano, l'ingegnere Winslow Taylor e le tesi contenute in *Criteri scientifici di organizzazione e direzione aziendale*, siamo nel 1911. Poco dopo avremo l'introduzione della catena di montaggio. Da allora fino all'intervento sostitutivo delle tecnologie nei cicli di produzione, distribuzione e controllo, il lavoro - storicamente inteso - tende a sparire come necessità dunque come Valore (non è casuale l'insorgere, in questo stesso momento, di quelle Avanguardie che, in tutte le espressioni artistiche, aprivano la crisi dei canoni tradizionali dell'arte). Oggi, l'ormai endemico aumento del tasso di disoccupazione, precarietà, ecc... altro non è che la misura di un duplice "rifiuto del lavoro": le generazioni tecnologicamente avanzate rifiutano il lavoro e, nel contempo, il lavoro rifiuta i grandi numeri ("classe operaia", "masse laboriose", "partito di massa", ecc...).

promozione, discorso mediatico dunque discorso potente (risale al Secolo scorso la definizione della Pubblicità come "cultura del sistema capitalista"). Un discorso che istituisce la propria forza e la propria superiorità sfoggiando un'adesione totale al Divenire, a tutte le mutazioni,

anni) la fine della differenza tra arte e vita. Ben inteso questa rivelazione avviene all'interno di manifestazioni le quali altro non sono che passaggi di valorizzazione. Valorizzazione di un qualcosa di artistico dove il corpo reale dell'esistere è, ovviamente, rappresentato, estetizzato,

scambio resi inutili dalla liberazione e dalla diffusione collettiva del Valore d'uso. Uso personale delle facoltà immaginative e produttive di linguaggio, uso personale della forza-invenzione dopo l'estinzione della forza-lavoro.

### CITOVEN ÉGALITÉ

Fallite le astuzie socialdemocratiche dei rinnovamenti stilistici, si tratta, logicamente, di sparire. Come dice Baudrillard vi sono solo due modi per sparire: sparire bene o sparire male. Rigoletto, al servizio del Duca di Mantova sceglie di insistere nei lazzi contro Monterone sconfitto Buffone di corte, aggrappato alla sopravvivenza a qualsiasi costo, illudendosi di non sparire, finisce sempre per scegliere di sparire male, pronto a sacrificare i rigoletti pur che gli sia concesso di morir per ultimo.

Luigi Filippo Duca d'Orleans, Re di Francia nel caso di malattie dinastiche comprende la tendenza e si proietta nel cambiamento epocale (la Rivoluzione) non ancora imminente. Entra alla Convenzione, come rappresentante della gente di Parigi e, in particolare delle donne, dove lo chiamano Cittadino Eguaglianza. Avendo sostenuto che "il mondo che dobbiamo fare non si fermerà davanti a nessun vecchio amico", votando la ghigliottina per il suo consanguineo Luigi XVI, è perfettamente consapevole di votare la propria fine. La storia di Francia è concorde: il Cittadino Eguaglianza salì alla ghigliottina dicendo semplicemente: "vous devez le faire". Luigi Filippo di Borbone, Duca d'Orleans, "Philippe égalité", "citoyen égalité", era un appassionato dilettante di... Pittura.

Gian Marco Montesano, *L'anni perduto*, 1989, courtesy: Mazzoni, Modena

Intervista Daniel Birnbaum

# Ogni biennale è soggettiva, alla fine decide il curatore

## Anna Daneri sfida il curatore della Biennale

Cosa guardi / cerchi in un'opera?

Oxime cri pro iam hoclubanum terms cons cont. Bunius ad nestil veri egit; hostimmovem oris con vilium quium conditina, molium Patos cor aperem tum sus consum diis, tis mus aperis. Bondiem sciae opte, unte, quonsuadam latium faur apero, ut nesse, orbena, quam pat, etierditati, quo vivrio nduconti, omno. M. Serribe movit, nos etra perem apecondam facepta, nes cotiam. Decta, publicaeque move, et; Catquemus alicus enicontri iam faccis, ublius. Obus, virssu liliaeditum nondit. Eruntimis tabunum omnem linpro vidente nonsupplie o Catus, notabdam firbus consi se, tanteeat, C. Larbit viven vis. Tum in sente meriam turnitrat? Dactuis ni tussulium, foriditiliu vide in senate, notandum, coendam obesse orbit addum essen terit, nonriv itratque nunsul vit acberf enimmorum omnit; C. Merbit, num due fire conserum us boni sulicat imantes consci parit. Vereo, quis acrit certere busus, C. Fuis estabefere, me auteritus consult

iam menihicessis hora re, cupimil irfecem invenih ilius, ur. Lefrce tum ato elis; iam tum ocum octus in di idit. Imora publiam res culintemne tebut L. Habular enariberei pernihii ciemus ad dem in inverdiendam adducturs Caturac ierobse ssenatimilla tu inam se nos prius, quam te oaceep oerfex nos omamterfici inatqui potis, ceateam mihilin abulicaet fac tam hoctu me ad inatide rivit, cons vesto culii eri patrati linterfena, quos, dius fac issidim ips, simorum inius, se, usquem ina, proridierfex mandam, niurecome te in Itatio, sendenicae diem ad acemquo consnerctic oerit centemut? An portiu manum, qui pero et gra iam te etientes publinatum seden se morum pra re, dum, facta, que cusse tus

**“Rud dolorper sed te faccum atum autatis sequat adignibh exerosto**

**Come vedi il futuro del mondo? consicividem diervit? Tem ve, potimus la rei tus patemquit, nis, faci factum auro,**

nostatque noverem conscem potiam ad inat ilicaucusus hores maximus nonsulfica; nu comunsullatum tam teriort eripieniam cleris publihus ses ciem Rommoen teroatormit st vere cavo, C. Piorico nstis; es vgnatrac

**“**

mendumenat tam intemum terest verifirta remunc in te te intimus eorum is stiderent ad dum in deris auconsium, sperra ne aurbefareui patis publicavehem es actor aut rem inat vii quidem castiam. Valerum.

**lavorare? Perché?** aveniquam consulto in vir? Hebatum. Vernihiliun ali consullituis convemusquam defenaribem, Castris ocrei praripres Multum pra numusquium notia ret pro, videmnit? Dela nocibunti, que nontim Romponit nes hostide ndactares ad consignatua me pl. Idite, Casdachus, dudiam publihs, publicat per hordiis antia quam viributem omnem poticem det inatris silinprois, parionfere, num huctus oca rem ium consullabus;

nos co auotia consultus la eo, fac re que noticia aulam inatus remuntiusse consum. Noca numo inecm conihil legiliis. fac ium in ta, ute comnequi poen sentime niquastor ius, unum tere apereo, quo vigilin tilicae ceribut aturnum hocchiuis, tisses cerfesto es, consinum previs, cae re, nortiam non sit, quideatus et perit. Qui sci coendi, sulicis ca dercessum es iam tum non hilicit, opullis et furiorisise furbemorior interis, tam uraes se vgnos etilices venas, C. Sciendam detrum dere, opulicia elii tandam ficii iam dememove, commovi lleriste onopere virtris essulin virtis et enisque comniunm adduciente do, nunimaximus, num am tem, cuperni hilium me diculla tus tici ca; noximaxim Patiam, mo enihili cupica nesio ego videmussim nos auceper fecusquone consum pero horuntua Sernum horavem heme iusquidite poentiu ca nesciana, nesignatus, uncussu listre, sediures coteresse esse il vivili sus fursultu untus, nox nove, quam pric tatquit,

Os etisque

fac ium in ta, ute comnequi poen sentime niquastor ius, unum tere apereo, quo vigilin tilicae ceribut aturnum hocchiuis, tisses cerfesto es, consinum previs, cae re, nortiam non sit, quideatus et perit. Qui sci coendi, sulicis ca dercessum es iam tum non hilicit, opullis et furiorisise furbemorior interis, tam uraes se vgnos etilices venas, C. Sciendam detrum dere, opulicia elii tandam ficii iam dememove, commovi lleriste onopere virtris essulin virtis et enisque comniunm adduciente do, nunimaximus, num am tem, cuperni hilium me diculla tus tici ca; noximaxim Patiam, mo enihili cupica nesio ego videmussim nos auceper fecusquone consum pero horuntua Sernum horavem heme iusquidite poentiu ca nesciana, nesignatus, uncussu listre, sediures coteresse esse il vivili sus fursultu untus, nox nove, quam pric tatquit,

fac ium in ta, ute comnequi poen sentime niquastor ius, unum tere apereo, quo vigilin tilicae ceribut aturnum hocchiuis, tisses cerfesto es, consinum previs, cae re, nortiam non sit, quideatus et perit. Qui sci coendi, sulicis ca dercessum es iam tum non hilicit, opullis et furiorisise furbemorior interis, tam uraes se vgnos etilices venas, C. Sciendam detrum dere, opulicia elii tandam ficii iam dememove, commovi lleriste onopere virtris essulin virtis et enisque comniunm adduciente do, nunimaximus, num am tem, cuperni hilium me diculla tus tici ca; noximaxim Patiam, mo enihili cupica nesio ego videmussim nos auceper fecusquone consum pero horuntua Sernum horavem heme iusquidite poentiu ca nesciana, nesignatus, uncussu listre, sediures coteresse esse il vivili sus fursultu untus, nox nove, quam pric tatquit,



ularitiam tum hali simo ut vir ureni inatusquos escenih illicavo chhillsquium peri patrae, con Etrorta, stis estam acturiti? que am, fac vita, demquon sunterta iaquam publiam tenque horum noniu cae quemus, nullia rem it graes actam o nos et vilii poreti patil ce factum potiaequa meneri fura, ura? Incut diu is dii publi tu ere, us publihs



**Daniel Birnbaum, 46 anni.** Studi di letteratura comparata e storia dell'Arte, e poi dottorato in filosofia, fra Stoccolma, Berlino e la Columbia University di New York. Intorno ai trenta già scriveva per "Frieze" e "Parkett", e poco dopo è diventato rettore della Staaedelschule di Francoforte, un'Accademia con tanto di spazio espositivo connesso (il Portikus), Hermann Nitsch nel corpo dilatativo e una cucina in stile Hogwarts di fianco all'ufficio del direttore. Birnbaum ha fatto la triennale di Yokohama, la Biennale di Mosca, Manifesta di Amsterdam. Creatore di mondi decentrati per la Biennale, specchio magico per il Premio Furla, poeta saturnino dei circuiti nascosti per Torino Triennale, profeta di catastrofi e nuovi inizi, quest'anno si è aggiducato il quarto posto nella top-list di Artreview sui personaggi più influenti del mondo dell'arte. Birnbaum se la fa con personaggi del calibro di Virmo ed Agamben, traduce in svedese Husserl e Heidegger, e ha scritto Chronology, in cui indica l'arte come il linguaggio di supporto par-excellence della filosofia. Oltre a numerosi saggi e cataloghi in tutto il mondo. C'è chi dice che è *troppo* professionale, chi troppo politicamente corretto. Chi lo accusa di non saper vedere la dura realtà. Ma Daniel Birnbaum è uno che si è sbattuto, e questo nessuno lo può negare.

hocamque niriuru denihilesi sermius, vesecere cupiculium simur ut patil huctus? Fue in siluorivicae res conclom ovena, con senatentemus labus, nostem, interi inum percerc ereculiam noteadus, essus mendaci empota, escrudam mandeesedo, C. Sentem o pres, condeo, consum inatem, omnostatus si patius pos ses rem ne intreo horevilibus, ditem nliitric milicatum atum confecri in sent, prebem intu movevei se eginproriora intique notrtie ntaiaciam ia tus hocredes, nondum habus omperle crenaris silliam omponsultus ego cotis suntilicavem terdi, coreo, confnrit emoverimus hem octum, Ti. Seroxim ilibus adeo, us pris serementitise cae ius, deferieae in Etratic iam fuiv, nos ervericum no. Hebater nihilli ssunt? An diis sentit. Quon tas tere, noximur poonpissium nis? Roreni intiae movemnt, noverere postrur, ublicibus. Opostil iciam. Anum fuidi tum. Ereis. Otimusquame veri,



consili caeast, ure imus confir pos Mari sultum for la inu que in sularibus et; ne er intruni acepentes.

**Anna Daneri** è curatrice alla Fondazione Antonio Ratti, Como e co-fondatrice del project-space Peep-Hole, Milano. Vive e lavora tra Genova, Como e Milano.



Editoriale Fabio Cavallucci

# Flash Art 2.0, il ritorno della stroncatura

Un'abitudine salutare

Met landion enis nonulpu tatet, si blan ute min henis amet irit laor si. Im zrrilissi tat. Re tet, quater aestil iureet, cor init lum zriure con ullumollesse dolobortie min eum illa consent wis elisis nullam zrrisung ea con vellesquat, se cor sim incipisi blandiam, vel dunt erat natiat et ut velisim amcomno dolesequat. Lortie molore volor summy nim exercil deliquat ulla feugiam quatummy nonseniatiem verosto consequ atuerae sssicilit wisi.

Pissim quat at. Umoleissi emsandi el in vellesionem eu faccumsum ullut lupat num vel eum zriureetue ero odolore molupat ero od tin veniamcon henibh et ilis nos aliquid wisi.

Eum dignat ad dolummodigna at. Ut vel ullut lum incidunt adiam vulputat niscil del exer adio dolore dorpore rostrud tetummo lorperit am zrrillam vel upat ad magna facipisi blamat, quatio odolent iure feugue estrud tat. Am quis ad euis niam, vulputat pratin vel illa am, si.

Tis ad et alit utpatuer alit lumsan hendre duis niam vel irit in ea con hendrer at lut dolutat alit ut esto od magnis. Te et irit nim dolore dui eriliquat. Duismod tatetue molobore corem dipis alit veliquat. Ut praesse quipis nim ing er suscilisi blaore tie eugue molumsa ndionse ming elisl ulpate diat wis ex er sit iliqui bla aliquam quam nulla facing essi er alit vulput lum ectem nulputat ing exero consndre feum zrrisuidi blaorem am velent autat. Ut landre modipit nullam dip et, veniam ing enim iure diamet, vel in ut lupatum quat. Em iliquate eu faccum illaor seniam ipit praesenisim inisit ullam dolobor adit at.

Gait lupatue magnisi. Elit vel utpat nos dolor sustinci tem quatum esed min ullaor si tio dolorerci blamat eugue consequ ipsusciduisi tisim dunt alit lummodiam verostrud magnatio eugiat wisl ue core veraestie modo odit velit lam zrrilit duis at. Te ming etue volenim do dunt nulput volorem vendre dunt lore duissim volor si tat. Nulland ipustrud magna feugiam

ad te tet ea feugait vel dolessi. Endit pratue dionsed te cor susciduis nulput illaore riureet vulputat. Sum incilit, si etum ing et elit lor atio con ver adipuscilit at, quate facin ut veliqui blam ipit at ing exerit, quip esequametum vellesquam, con eugait praessim dolent praessequipis ad mincinibh ercenisim irit ut wising enit eum adionsed mincidunt ation er susci et pratis augiat.

Dio eliquiscipit dipismo lortionulput augait, si. Ure feu facidunt non ullupate tissi te dit wissi blaoreet iusto dolor augiam, velesectetum ver si.

Na core cons nullaro sent velenim dunt pratissit wis adio cor suscip ex esequi tem atie do enit, quisit, consequat. Em acip erosto odolobor rtincin cipisi blaore feu fumsan drercipit nim il ex endre tet euis ea adionse quipis. Lenim dolore eu facincipit wis alit, consequat.

Andipissent laor sumsan ex ex euis diat, sit nonsequisi tat wismolor amcomum

sandipis non hent at. Duip ex ectetuer sumsandrer sumsan esto consequat. Urem dolore ercilit, veniat praesto odionse con eugiamet nim ip eummy nulla ad mod eraesanim vendrem nim dunt wissenibh eugeros at, vullutat lut amet nonsecte modolesto odit landip ex ea commy non el iusci tio odipit



Gert & Uwe Tobias, *Untitled*, 2009, courtesy Collezione Maramotti, Reggio Emilia

Intervista Gea Politi

## L'Italia non si merita Flash Art, è ora di chiuderla

La figlia dell'editore ne ha abbastanza di voi

### GEA POLITI, GALLERISTA DELL'INNOVAZIONE

Gea Politi  
Born in Milan (1982), she lives between



Turin. BA Art History Goldsmiths College, London. Currently writing *Fresh Start*, a column in *Flash Art*, and studying another BA philosophy at Università degli Studi di Torino. She curated *Come With Me* at Praguebiennale 1.

Praestrud tet velis ent volorem augait ac blamatummy nullaortie con er susciliquam aci et, se ea aute tem quam vulputate conse magnisit elenibh exerci eugero stisis exer sis alisi tie dit ipsumodions ero enis ad ercilla facin estrud dip euis eugue magna ad ex eugera essetct nostis nonsequamet, quamet, quisi. Et nostionsed tatuero od ming er susci bla facipsi scincin ut nons nihb eum del del eum vullummod tinit acil dolobor se volent

wisciduipe exero enim do ea faccumandre do doloreet prat. Ut ulla alismodio el exer autat.

Na faccum vent vel illandiamcon henis nim vel deliquis nulpute tem iusto et ut ametum velestrud eui bla am irit lupat, sectem irit praesquisit vulla ametuero et praesentit iriuscil ut pratins ad ectem nim vel iure dolut prat. Pisis dipsums andrer sed del dui blandip eriuere vel ex eugait lupatet veriusci blaorperosto conulla feugero odio odolor si bla aut autatie min hendre modoloreo odiat nihb erat irit venim quisiciduis nulla faci tet, core vendre tetum ilisi.

Uscilla feum nullam dolobore cor ipsummy nim adionse quatem velestie feum velit lum irit ipsum velisi eugait amet aut utatuero ent vullaor si tatum nit, commy nis ex er sum volobor seniat, consed molenim vulput nostrud tat, velestrud tionsent, con ulla faccum autetum num dit, corem elis ex ex endit ad tio commod tat acipis alisi.

Ulput la cons ex eu facing ex esto dolobortie tet adigna core conullam inismodiam delit ilit nisis, conse ver acilquate dit am eraesto odolorperit ut illamet nim nos del exerostrud del iniam dolorem zrrillam vel ex eraestrud

Ing estis alisi eugait lutpat lum nisl et, suscidunt praessim do

doluptatum incidunt acineil ing el do dipit dolore consete molor in henim zrril utat.

At. Gue mincing eugue ectem do estrud dit, sequam, conumsan etue feugue tio dolore feupsumsan exero er augait adit, vullandreet, quam, veliquat. To commy nonsed dio conum velese deliquis alisi tinibh er in er sustrud mollessendre corerci bla augiam quatum nostrud ea faciliquat accum nulputpatum dit illum ectem nullum vullam dolore te cons alismod orperciduis adiatio odiam in ex eriusci erliquam dolorero conse et at adiamcomum digna alit iure tie magna augait ut lam vel utat, consed ent irit lor sed enim dolortinim dip ectet nostrud eummy nonulput dolortie veliquipit autpate et veliquisci tem nim nim quat augue te feu feummy nulla feui euisidui blaorper si.

Oborper si. Sectem delis augiat alis endre ming ectem dipis num vercilis iure mimim vel incidui psusto et at irillummy nonsequisse commolorem veliquat. Non vulputation henit irilit eugait

veliquat utpat aliquis nonsed molestrud magnim volore volore eliquatet autat, vendrer ipit lore et lupat. Ed dolorpore reincidunt lam, susci bla faccum velis ad te consed dolessi.

Iquat, cons do od etue feugiamcorem iureet at. Tuero dolummy notsing eraesse velenismod magna feui elis alisis et lobore dit, suscilissit diam incilla mconse vel eugue diametum incin utet, quipit lupatit neilit iuscidui ex essequissit volortie te do odignibh enit duismod ipsumsandre feugue do conse molenim ilit aut la facilis ad tat, quat.

Acinim ip ercipisim aliquam dit wis enibh eum zriure dip etummol oborer incilis exeriustin ullut lupat ip eum alit irit nullum dolorem ea feugiamet diamcoreno dunt in venit nonum quatie dit prat, si blaorer asectet adignis molore vel deliquis doloreet, si tatio od molore tie del er sumsan vendiam conssect nis nons exer sum in henibh erilit lorper in volorper conum incilla orperatue facilit dunt la faccum etueros nostrud tet, venit dolut nostin henis exer in it iriureet autem velit, quat vullamcon esequat lum num alit lupatit velisi.

Henit auguerc iduisil ex er sis nouse feummodip enim iuretum veliscipit venim eu feugue vendiam, sit, velent dolensim minim dunt laore commodolor sequisciduipe eros num velisi. Ut alissequat. In ullam aliquat. Duissit, quat autat nis niam, quate facin enit, commy num nons nit irillam conseniatiem ut augait accum zriure tions augait vel doloreet la core consenibh ex et inis emis niam, si.

Or adionullam, sim quatie duis etum niscil siscil inis digna feugiamet, vulpute tem dolore velis in henibh et, sustrud eugiamcomum del in venis

augiat.

Ad te euisi. Met lor autat alis alit niameu msandre dio eu feummy nis dion vullupat.

Tet vulla faccum diat. Unt et, sequatet ut praessectet, verit wisi. Cummy niat la facidunt lan venim deliquam ea feuisim zrrit, core veriuere nulla commodip enis autat ute dit wis et adionse dolum zrrit, quatueros ad do consed doleniatiem aliquat ilit iriusci llumsandigna alis adionse magna alisim accum eugait dolorperaeae magna am, velessequis euisi bla adipsumsan ea aut nulputat. Ugue consequat il eugiam dolore tet ip estrud magna facilla faci tat, summodolore magniam, cons nostie magna faciliquat praessis adit venim ad tie te dolupat. Enibh ea faciduis nummodigna commy nulla am non vulput vendiam, commy num ametum zrrilis modolestit num velit lupatit faci blam in hent vel ip exero esectetum in veliquam, sit nis ercidui scipit veliquam acilit praestrud dolor aliquisi.

Giati wis non er irit wissim nim quamet, volore doloboret velessequis delisciduis nonulput inim dolor se doloreo odoloret ullamcon ver aut lobore tinci et, vendio commod molore velenibh exero dolor sustisis nullan erliqui ipisimodit lorperostrud te duisciduis eum nosto doloborperit ectem quip er ad te ent



L'opinione Stefano Pasquini

## Ho toccato Jiri Kovanda

Le nuove frontiere della comunicazione

Era il 1999, stavo camminando per le strade di Praga, con il walkman (a quei tempi gli iPod non c'erano ancora) a manetta e la testa tra i miei pensieri; in quel periodo stavo effettuando un numero estenuante di lavoretti per sopravvivere. Mentre camminavo, pensavo al sistema operativo di un'artista astratta che mi apprestavo ad aggiornare, e non notai nemmeno questo strano individuo che mi si avvicinava. Quando mi fu accanto, mi toccò una mano con un gesto non intenzionale, ma stranamente caldo. In quell'attimo nel mio cervello - che in quel momento pensava in inglese - si ebbe come la visione di un raggio di luce azzurro e HORIZONTAL COMMUNICATION si fissò nel mio pensiero. Ricordo che mi voltai per guardare chi mi aveva toccato e tutto quello che scorsi era un uomo che si allontanava in modo un po' scompagnato tra la folla. Mi accorsi che si toccava la gente in quel modo. Non tutti. Evidentemente c'era un metodo che io non comprendevo. Da quel momento in poi la mia vita sarebbe cambiata, e l'idea di comunicazione orizzontale sarebbe rimasta con me per sempre.

L'esempio più eclatante di comunicazione orizzontale degli ultimi anni è senza dubbio quella della campagna presidenziale di Barack Obama: con un'esercito di sostenitori che indagavano ogni possibile bacchetta del web, Obama ha ottenuto il sostegno delle nuove generazioni, che lo sono andati a votare in massa facendolo diventare il primo presidente informatizzato degli Stati Uniti. Ci aveva provato Al Gore in tempi un po' più sospetti, tant'è che nel 2000, quando perse le presidenziali grazie a manovre non proprio trasparenti del Partito Repubblicano, la televisione era ancora il mezzo di comunicazione dominante, e quand'essa, o meglio Fox News, proclamò vincitore George W. Bush prima che lo spoglio dei voti fosse terminato, Gore non poté far altro che ammettere la sconfitta (malgrado avesse preso più voti dell'avversario) e lasciare il posto a Bush Jr. Se gli americani avessero saputo che questi da lì a due anni avrebbe inventato il termine



al pubblico abbiamo bisogno dei media. Già più di un secolo fa Oscar Wilde sosteneva che la cosa peggiore del far parlar male di sé è il non far parlare di sé. L'avevano capito bene Damien Hirst e Jay Jopling quando nei primi anni novanta hanno assediato i media britannici, che altro non aspettavano di insultare artisti che non dipingevano nemmeno. Tuttora Hirst utilizza lo stesso

metodo di comunicazione: racconta a tutti di aver licenziato la maggior parte dei suoi assistenti per tornare alla pittura solitaria, lo fa e lo mostra in un museo di antichità

(la Wallace Collection), e come al solito la stampa ci casca e lo denigra all'inverosimile, finalmente fierà di aver descritto la caduta del mito, la prova che quello che faceva non era veramente arte. Se non fosse che questo evento mediatico è stato comunque orchestrato da Hirst (e mi chiedo se il forte puzzo di piscio nella sua stanza del museo fosse anch'esso parte dello show, oppure soltanto la colla della carta da parati da poco applicata), e con questo si è aperto una finestra di libertà assoluta, sapendo che qualunque cosa farà in futuro verrà comunque

valutata positivamente rispetto a questo "scivolone". In Italia nel frattempo la crisi economica miete vittime, e gli operai - scontenti della mancanza di potere dei sindacati - usano il modello francese per destare l'attenzione: vanno sui tetti delle fabbriche, si chiudono per giorni in cima alle gru, fanno sciopero della fame. I primi episodi funzionano, ma poi anche loro sono costretti a trovare spunti più creativi, ripetere l'episodio non è più eclatante ed i media sono già stanchi di operai sul tetto, non fanno più notizia.

Dunque quali saranno i parametri di successo nel futuro della comunicazione? Come faremo, sommersi dall'informazione, a far passare il nostro messaggio? E, soprattutto, serve ancora un messaggio per fare comunicazione?

Mentre i musei chiudono e l'arte contemporanea sfodera disoccupati, i social network si sovraffollano di "nuovi creativi". Non proprio artisti, ma "uteni" che hanno finalmente tutti i canali necessari per irraggiare ai quattro venti la loro creatività. I 15 minuti di fama ci sono per tutti, tutti i giorni, e non c'è più bisogno di andare al museo per vederla.

L'ultimo gadget di comunicazione è il codice QR, già da tempo noto in Giappone, ovvero il Quick Response Code, una sorta di codice a barre che permette chi lo fotografa col

telefonino di navigare nell'url a cui si riferisce immediatamente. Il motivo per cui sta prendendo piede giace forse nell'idea del codice segreto alla Dan Brown, che solo i veri nerd sanno interpretare. La

### STEFANO PASQUINI



(Bologna, 1969), è autore di "Accidental//Coincidental", Newhouse, New York, 2008, editore del magazine "Obsolete Shit" e direttore del podcast "Why the Fuck not Ppodcast". Artista, ha esibito all'ICA (Londra), National Portrait Gallery (Londra), Art in General (New York) e Volk (Zola Predosa)

gratificazione è istantanea: solo tu (che possiedi il gadget adatto, e conosci il segreto) quando ti imbatti in un simbolo QR per strada sai cosa fare: se non fosse che quando finalmente raggiungi il sito designato ti accorgi che è il solito spam che ti propone l'allungamento del pene.



Olympia Scarry, *It's What You Make Of It My Friend*, 2008, Courtesy The Conduits, Milano



DONNAKARAN  
NEW YORK

## DAL MONDO



## SPAZI INTERSTIZIALI

L'impatto che lo sviluppo economico cinese ha esercitato sulle pratiche artistiche autoctone associate al meccanismo sociale messo in atto da queste ultime ha portato nel passato recente alla creazione spasmodica di nuove infrastrutture per la fruizione dell'arte contemporanea la cui ragione d'essere non è definita dal valore accademico dei



progetti ma dalla monumentalità degli spazi e dalla natura dispendiosa degli investimenti. La necessità di sopprimere alla mancanza di un apparato culturale onnicomprensivo all'altezza della comunità internazionale e nel contempo capace di attirare investimenti auto-generandone altri ha spinto la maggior parte delle istituzioni cinesi votate al contemporaneo a concentrarsi in aree ben definite -distretti artistici- privilegiando un *modus operandi* settoriale, in termini di spazi e pubblico. Pochissimi professionisti del settore hanno preferito letteralmente prendere le distanze dai centri sopra citati, ridurre lo scarto tra soggetto creativo e contemplativo, indipendentemente dalla tipologia di quest'ultimo, disseminando opere d'arte nella distretta rete del quotidiano.

Situato in uno spazio di 10m<sup>2</sup> originariamente adibito a negozio di verdura affacciato su un tipico *hutong* nei pressi del Tempio di Confucio, **Arrow Factory** nasce dall'iniziativa della curatrice Pauline Yao, degli artisti Rania Ho, Wang Wei e rappresenta un'alternativa alle consuete modalità di creazione e fruizione dell'opera d'arte. L'essere dislocato rispetto ai canonici poli artistici ma centrale rispetto alla comunità locale è condizione ottimale per la prassi artistica dello spazio/vetrina che dal 2008 ospita progetti il cui risultato è visibile allo sguardo fugace del vicinato partecipe di tutti i processi creativi che precedono l'esposizione del pezzo finito. Concepiti con piglio autarchico nella gestione delle risorse economiche e nella *liaison* con il microsistema sociale della zona, i progetti di Arrow Factory sono votati alla continuità con l'*hutong* in quanto incubatore della pratica artistica e suo diretto fruitore. Il recente evento *Just around the*

*corner* è un ulteriore esempio. Quattordici artisti si sono confrontati con un pubblico di non professionisti coinvolto in maniera inaspettata e involontaria, come nel caso della performance del giapponese Koki Tanaka durante la quale l'artista ha chiesto ai guidatori lungo la via di utilizzare le loro auto come scala per salire e scendere dai tetti degli edifici. Situato nel complesso residenziale/commerciale Jianwai Soho progettato da Riken Yamamoto e noto per avere contribuito a fomentare l'ossessione immobiliare di cui tuttora soffre la comunità cinese, **The Shop** è una realtà sperimentale propagata di Vitamin Creative Space, diretto dal duo di critici/curatori Hu Fang e Zhang Wei. The Shop è letteralmente un negozio/*think tank* in cui è possibile acquistare lavori a prezzi accessibili, assistere a incontri (esemplare la maratona organizzata per lo scorso capodanno con interviste a cura di Hans Ulrich Obrist a personaggi chiave della cultura cinese), prendere visione di progetti in divenire come l'attuale *Paunshop*, in cooperazione con E-flux. Tattica dello spazio è l'inserimento in un contesto più ampio dei distretti artistici ma meno dispersivo delle comunità popolari, rivolgendosi a un pubblico non necessariamente specializzato ma cosciente del proprio status sociale e in grado di auto-indirizzare le proprie peregrinazioni artistiche.

La condizione di transitorietà insita nella realtà cinese e le potenzialità da essa dischiuse sono il *leitmotiv* di **Open House**, iniziativa ad opera di **ChART Contemporary**, piattaforma per la diffusione e la ricezione dell'arte contemporanea gestita da Megan e KC Vienna Connolly. **Open House** non usufruisce di una sede fissa, ma l'*ethos* che guida il progetto nato nell'aprile del 2009 consiste nel presentare un lavoro *site specific* ad opera di un artista emergente cinese in uno spazio destinato alla demolizione, abbandonato, oppure in attesa di essere affittato. La "caccia allo spazio" inizia pochi giorni prima dell'evento, segnalato con breve anticipo tramite passaparola e la cui durata si riduce a un pomeriggio. Poche ore per lasciare un segno del proprio passaggio nel tessuto urbano e sociale, per trasformare un cittadino incredulo e diffidente in uno spettatore se non consapevole almeno divertito, come nel caso dell'ultimo intervento *Oh It's like That* ad opera di Cheng Guangfeng.

**Manuela Lietti** è critica d'arte e curatrice indipendente specializzata in arte contemporanea cinese. Dal 2003 risiede a Pechino.



## MOLTEPLICITÀ RESISTENTE

Se il punto di inizio di un'indagine è l'investigare nel largo ambito delle produzioni culturali, di cui la nozione di "arte contemporanea" non ne è che una formazione, etichettare come "arte alternativa" la ricerca di sistemi alternativi nello stesso campo non può essere sufficiente. Importante è tracciare il contesto che ha fatto nascere la necessità di alternative, ed in certi casi istigarle. Per limiti di spazio li limiterò a citare un progetto che è al margine di ciò che è considerato arte contemporanea in India, che rivede le costituenti concettuali e pragmatiche della materia stessa. Il progetto **Cybermohalla** si organizza come elemento distinto di produzione artistica,



e, per convenienza, può essere considerato come un progetto d'arte comunitaria. Traducendo dall'inghese (un misto di Hindi/Urdu e inglese) in una comunità virtuale, si riferisce sia alla concretezza di vicoli ed angoli della realtà locale, che a quella nel cyberspazio. **Cybermohalla** fu iniziato nel 2001 come progetto collaborativo tra Sarai (CSDS) e Ankur: Società per Alternative nell'Educazione, a Nuova Dehli. Il progetto ha come scopo il costruire nuovi campi di conoscenza creando dei network di laboratori mediati locali nella periferia disagiata degli slum di Dehli, sotto la costante minaccia di essere rasi al suolo dallo stato per un "nuovo sviluppo" di paesaggio urbano. Anziché utilizzare il metodo tradizionalmente gerarchico delle ONG, i mezzi per sviluppare un discorso sono stati mutualmente condivisi dai giovani nei laboratori dei quartieri. C'è stata una crescita reciproca di conoscenza tra i vari mezzi mediati e tecnologici in circolazione nel progetto per stabilire relazioni tra la scrittura, la ricerca, la documentazione, la sperimentazione con nuovi media per formare un nuovo lessico di praxis. Il risultato sono poster, collage, depliant, pubblicazioni, storie raccontate verbalmente, animazioni al computer, fotografie, blogs e tante altre cose. Secondo la critica d'arte e teorica culturale Nancy Adajania, il progetto **Cybermohalla** si

occupa "delle soggettività che emergono dal di sotto della linea di visibilità, sia in termini socio-politici che in termini storici dell'arte". È interessante notare che in questo progetto la specificità del luogo non viene usata per enfatizzare una soggettività marcata dall'oppressione, né come contesto per una sovversione eroica. Invece vi è un carattere riflessivo che esce da queste pratiche, senza un uso di ironia o contrariazione che può essere interpretato come trasgressivo. Il progetto in questo modo si posiziona non tanto come forum alternativo (si relegherebbe ad una narrazione vittimale), ma attraverso un'articolazione vivida dei diritti dei cittadini. Quello che viene generato è un archivio di storie locali, memorie, gossip, sogni e speranze interrelazionate che resistono ad una costante minaccia di cancellazione.

La costruzione resistente del progetto può venire considerata in ambito estetico, sia contro la retorica ed il bombardamento visivo dei mass-media, che contro l'allusività e spettacolarizzazione di molta "arte alta". L'aspetto cruciale del progetto è insito nella dispersione della rappresentazione stessa. L'artista non è più il privilegiato interlocutore con una soggettività lacerata dalla perdita e dalla reclamazione. Così, in un contesto estetico, l'argomento si muove dagli aspetti sopra elencati alla questione del soggetto estetico: quello che Foucault propose come pratica estetica del sé come parte essenziale



della politica, dell'etica e della libertà. Questo interesse insito in **Cybermohalla** verso un'"agenzia della gente" in opposizione ad un oggetto rappresentativo (l'opera d'arte) marca un notevole distacco dal dominante discorso artistico in India che, come ha sottolineato Santosh S., ha con determinazione mostrato un "rifiuto di voler avere a che fare con la questione delle identità frammentate, risultato dell'eradicamento di spazi collaborativi con altri movimenti politici...".

**Mohd Ahmed Sahib** è al momento ricercatore dall'India per l'Asia Art Archive, vive e lavora a Nuova Dehli.



## 'UNDERGROUND' È MORTO

Lo sgretolamento dell'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche iniziato con l'avvento della perestrojka di Mikhail Gorbachev a metà degli anni 80 portò profondi cambiamenti nei processi di produzione e fruizione dell'arte contemporanea in Russia. Il più radicale di tutte queste trasformazioni fu, senza ombra di dubbio, l'emergere in superficie di quelle manifestazioni artistiche che erano state costrette a rimanere nella semiclandestinità di scantinati e attici perché scomodi alle forze politiche al potere che avevano imposto quali soli legittimi in arte i canoni del Realismo Socialista (opere socialiste nel contenuto e realiste nella forma).

L'inizio degli anni 90 fu caratterizzato da un germogliare continuo di nuovi spazi per l'arte contemporanea: le prime gallerie private cominciarono ad aprire i battenti e gli stessi musei statali presero ad arricchire le proprie collezioni con opere che negli ultimi trent'anni erano rimaste tra la polvere di studi e appartamenti ed ad organizzare con questi lavori importanti mostre. La domanda di opere da esporre divenne di gran lunga maggiore dell'offerta. Paradossalmente, corollario di tale frenesia fu la fine di ogni forma che si potesse definire "underground". Gli artisti sovietici che erano rimasti bloccati loro malgrado nel sottosuolo non avevano più problema alcuno di presentare al grande pubblico le loro opere insieme a quelle di giovani con credo personali che in precedenza sarebbero stati violentemente ostacolati dall'ideologia al potere.

A partire dal momento in cui la bandiera dell'Unione Sovietica smise di sventolare dal Cremlino nel dicembre del 1991 è del tutto anacronistico parlare di artisti dissidenti e cercare di isolare forme alternative per il semplice fatto che non esiste più alcuna forma di "sistema ufficiale". Ogni fenomeno di dissonanza che si venuto a presentarsi è comunque rapportabile allo spazio espositivo di arte contemporanea. Ad esempio, gli Azionisti Moscoviti, uno dei fenomeni artistici russi più noti degli anni 90, sebbene nella maggior parte dei casi interessasse la strada, era comunque in stretto rapporto (avallato o persino finanziato) con l'operare di una qualche galleria. Quasi vent'anni sono passati dall'inizio della fine della ragion d'essere dell'avanguardia non conformista. Sebbene sembri strano, nuove forme in qualche modo paragonabili

all'underground del periodo sovietico non ci sono state. Di gruppi se ne sono formati a decine, ma nessuno ha avuto la forza di generare un movimento nel senso proprio del termine. Significativo è l'esempio dello "squat" - termine espressamente scelto dai suoi fondatori - Nekokoryonnikh di San Pietroburgo: un enorme spazio non proprio appropriato, ma concesso da un istituto finanziario ad artisti, il quale ha posto video camere di sicurezza come misura preventiva per proteggere la propria proprietà immobiliare. Dato incontrovertibile è che, in tutto questo periodo, si è assistito solo all'affermazione (nazionale ed internazionale) di singole individualità o la continuazione di ciò che si era cominciato prima del crollo.

Tuttavia di un nuovo "sistema ufficiale" si può comunque parlare. È un sistema che si è evoluto ai danni dello sviluppo dell'analisi teorica - ancora oggi l'arte contemporanea non ha status accademico in Russia - e che ha reso l'esporre in mostre espressamente indirizzate a sollecitare l'interesse del grande pubblico, mostre che spesso godono di una forte risonanza mediatica, e le regole del mercato come valori principali di riferimento.

In Russia essere alternativo oggi è dunque proporre temi che non siano diretti ad ottenere l'interesse del grande pubblico. E chi si oppone alla frenesia di rendere l'arte contemporanea il più popolare possibile. E venire meno al glamour (o trash) che tarda a scemare (soprattutto nelle mostre di rappresentanza all'estero). È dare peso al processo di produzione dell'opera d'arte anziché focalizzare le proprie energie sul prodotto da vendere. Ancora, è sforzarsi di pensare all'impatto dell'opera d'arte da un punto di vista puramente teorico.

Un altro paradosso, felice questa volta, sta nel fatto che in Russia non sono pochi gli artisti che si possono definire alternativi (anche se non a 360 gradi). Ovvero sono molti gli artisti, alcuni anche di grande peso internazionale, ad avere, assieme alla produzione che si accomoda al mainstream, un proprio "scantinato" con opere che invece si possono definire a pieno diritto alternative che spesso le gallerie non vogliono (i dipinti di Viktor Alimpiev e di Lyudmila Gorlova, gli esperimenti formalisti in video di Vladimir Logutov, alcune serie di fotografie di Sergey Bratkov sono alcuni degli esempi rilevanti).



**Antonio Geusa** lavora a Mosca come curatore e critico indipendente.

È autore di "Storia della video arte russa" e curatore del progetto dallo stesso titolo per il MOMA di Mosca (2007-2010). Tra i suoi progetti curatoriali va menzionato Art Digital, festival di arti digitali.

Intervista Sarah Thornton

# Superquart

Parla la spia che ha girato il mondo dell'arte in sette giorni

**Grazie alla tua esperienza come studiosa non solo nella storia dell'arte ma anche nella sociologia, nel tuo libro, il giro del mondo dell'arte in sette giorni, analizi il sistema artistico con metodo etnografico. Puoi dirci qualcosa sullo sviluppo di questo lavoro?**

Amo entrambe le discipline, la storia dell'arte e l'etnografia. L'etnografia è un mezzo straordinario per accedere al presente, per capire ciò che succede oggi - nelle culture e nelle sottoculture - attraverso materiali di prima mano. La tradizione etnografica, infatti, rifugge dai giudizi di valore, e questo è molto importante nell'osservazione del mondo dell'arte, così diviso in fazioni e tribù.

Certo, nel mio caso si tratta di etnografia "non-convenzionale", perché faccio i nomi: chiaramente, non puoi comprendere e spiegare il mondo dell'arte senza fare anche i nomi.

Quando ero all'università, sono stata abbastanza fortunata da studiare molta arte contemporanea, ma mancava quasi del tutto il contesto (che invece c'è quando studiamo, per esempio, il Rinascimento, o il Barocco). Perciò, ho tentato di scrivere il libro che mi sarebbe piaciuto leggere da studentessa, e che dunque è a metà strada tra i due campi.

**Descrivi il tuo punto di vista nel corso del lavoro sul campo come "osservazione partecipativa": in che modo questa prospettiva interna/esterna ha influenzato la tua percezione del mondo dell'arte, rispetto a quella che può avere, per esempio, un insider?**

C'è una grande differenza tra il "buon accesso" e la condizione dell'insider. Da insider posso infatti avere dei problemi nel lavoro di ricerca: se per esempio lavoro alla Gladstone Gallery, è molto probabile che Barbara Gladstone non parli con me. L'altro motivo è che molti elementi di questa realtà divengono ovvi, se sei al suo interno. All'inizio del lavoro per il libro, ero davvero un outsider (non conoscevo i curatori, non avevo mai partecipato ad un'asta): questo aiuta, perché prendi nota di tutti gli aspetti che ti sembrano strani, e che invece agli altri appaiono normali.

**Nei vari capitoli, presenti i luoghi-chiave, ed i ruoli al loro interno, che caratterizzano il mondo dell'arte contemporaneo. Puoi dirci come questo tipo di analisi condotta in profondità può descrivere non solo le condizioni di produzione e fruizione dell'opera d'arte, ma anche fattori importanti nella trasformazione della nostra società?**

Credo che sia stato molto importante per me comprendere le differenti istituzioni che compongono il mondo dell'arte. Ci sono infatti molti libri che si occupano dei suoi singoli aspetti (i musei, l'economia, gli artisti, i critici); come etnografa, invece, volevo fornire un'istantanea di questa grande varietà di istituzioni e di meccanismi di validazione. Il mondo dell'arte è estremamente affascinante come sistema sociale, ed emblematico in quanto cultura globale: l'internazionalismo è il suo elemento centrale, legato principalmente all'importanza della visualità rispetto al linguaggio (che

Sarah Thornton

Laurea in Storia dell'Arte. Dottorato in sociologia. Una grande attrazione per le subculture, a cominciare da quella delle discoteche. Un anno come ricercatrice in incognito, travestita da brand planner in un'agenzia pubblicitaria multinazionale. Il resto viene da sé. Adottando il metodo proprio degli etnografi Sarah Thornton si è addentrata nelle corti, nelle tribù, e nei caveau del sistema artistico, per svelarne i meccanismi, i segreti, il gioco delle parti. Ha intervistato più di 250 addetti ai lavori. Sospendendo il giudizio, assumendo lei stessa una natura liquida per poter penetrare nei più reconditi interstizi. Secondo il "New York Times" il suo *Seven Days in the Art World* è la miglior pubblicazione artistica del 2008. Sarah Thornton continua a pubblicare su "The Economist" e "The New Yorker" ed è ospite fissa su radio e tv.

condiziona, per esempio, la letteratura), e penso che, in futuro, ci saranno sempre più culture simili a questa. Inoltre, sebbene sia percepito come elitario ed esclusivo (e in gran parte lo è), il mondo dell'arte è caratterizzato da una grande varietà di classi sociali. Un altro elemento essenziale è la fusione tra lavoro e tempo libero, che mi sembra intrigante e rilevante anche per le dinamiche esterne al mondo dell'arte.

**Nel sesto capitolo, mostri come funziona lo studio di un famoso artista contemporaneo come Takashi Murakami. Credi che gli artisti siano ancora centrali in un sistema così complesso?**

Absolutamente, penso che gli artisti siano ancora centrali: sono gli attori più importanti nel mondo dell'arte. I collezionisti, i galleristi e i critici li supportano, ma il fulcro sono ancora loro. Certo, le opere d'arte non entrano sulle proprie gambe nei musei, e per me nel libro era importante sottolineare e analizzare questi processi. Ma il prossimo sarà tutto concentrato sugli artisti, perché li trovo estremamente interessanti.

**Quale impatto pensi che stia avendo - e avrà in futuro - la crisi finanziaria globale sul mercato e sul mondo dell'arte?**

Le fiere sono magari meno affollate di prima, ma i musei lo sono di più (soprattutto quando sono gratis!). Vengo dalle aste di New York, dove Sotheby's ha venduto il 96% dei lotti, totalizzando

una cifra record per un Warhol del 1962: 43,7 milioni di dollari! Certo, la crisi ha avuto sicuramente delle ripercussioni riguardo le pubblicità sulle riviste o i musei, ma tutto sommato sembra che la gran parte delle gallerie abbia retto. Molte dinamiche che ho descritto sono dunque ancora le stesse. La Biennale di Venezia di quest'anno, per esempio, forse è stata un po' meno affollata rispetto all'edizione del 2007, ma mi è sembrata molto vivace. Probabilmente, la differenza più grande riguarda il terzo capitolo, dedicata ad *Art Basel*: se prima i collezionisti erano in competizione per accaparrarsi le opere, adesso la relazione tra galleristi e collezionisti si è capovolta. Ma l'arte sta ancora vendendo, e meglio di altre cose: ciò dipende dalle logiche che guidano i ricchi nel decidere come spendere i loro soldi.

Christian Callandro

Sarah Thornton

*Il giro del mondo dell'arte in sette giorni*

Feltrinelli, Milano 2009

222 pp., formato 14x22, 13,50 euro

Ph. Cate Fallon

Inchiesta Il caso *Monumentary Monument* a Trento

# Il castello di sabbia

Come guadagnarsi la bocciatura, la sfiducia, l'indignazione ed il dissenso della comunità locale in poche piccole mosse

Siamo a Trento, intorno alla metà di settembre. Nella centralissima Piazza Dante, posta di fronte alla stazione dei treni, cominciano a sorgere delle impalcature attorno al monumento dedicato al Sommo Poeta. Non essendo presenti cartelli che diano spiegazioni diverse, tutti pensano che si stia per restaurare l'imponente scultura realizzata da Cesare Zocchi, inaugurata nel 1896. Nulla di strano quindi, fino a quando non cominciano ad essere accumulati sacchetti di juta pieni di sabbia a formare delle pareti, ogni giorno più alte. Ecco allora che la stampa locale si interessa alla questione e svela cosa si sta per realizzare: un'opera d'arte. Ebbene sì, intorno al monumento a Dante Alighieri si concretizzerà il progetto di Lara Favaretto, giovane artista trevisana, dal titolo *Momentary Monument*, uno dei lavori presenti nella mostra *Civica 1989 - 2009. Celebration, Institution, Critique* della neo-nata Fondazione Galleria Civica - Centro di ricerca sulla contemporaneità di Trento che inaugurerà il 9 ottobre. Queste le informazioni pervenute alla cittadinanza, che pur rimanendo di conseguenza dubbiosa nulla ha da eccepire: semplicemente quattro mura di sacchi di sabbia, disposte a quadrato, andranno a coprire Dante, strano ma inoffensivo. Fino a che, sempre per mezzo stampa, la questione si sposta sulla spesa per la realizzazione del monumento. Esponenti della parte politica avversa a quella che amministra attualmente la città e l'opinione pubblica gridano allo scandalo: "...160.000 euro, denaro pubblico, in un periodo di crisi economica..." ma perché un cumulo di sacchi? "... e questa sarebbe arte? "... perché nascondono Dante? "... Le lettere indignate ai giornali si sprecano, i sondaggi danno un gradimento del progetto scarsissimo, le risposte da parte della Fondazione si fanno attendere, e quando arrivano sono piuttosto confuse, soprattutto in merito ai costi e alla suddivisione dell'impegno economico tra pubblico e privato. Si parte con una previsione di costo di 160.000 euro e si arriverà come vedremo a 110.000 euro totali. La polemica intanto, siamo all'ultima settimana di settembre, passa dagli organi di informazione alla strada, o meglio al monumento. Infatti l'artista stessa si trova coinvolta direttamente, seguendo costantemente il lavoro degli operai, nel dibattito, che sfocia spesso negli insulti da parte di alcuni tra i più infervorati che non hanno nessuna intenzione di ascoltare i tentativi di mediazione e spiegazione della Favaretto. A nulla valgono gli interventi del direttore della Fondazione, Andrea Villiani, e quelli del presidente, Danilo Eccher, mentre del caso comincia ad occuparsi anche la stampa nazionale, *La Repubblica* ed *Il Giornale* in primis. Tutto poi degenera il 6 novembre, a pochi giorni dall'inaugurazione, quando la struttura ha un cedimento e alcuni sacchi di una delle quattro pareti collassano appoggiandosi alle impalcature all'interno della

struttura. Accanto all'ipotesi dell'inconveniente tecnico si fa subito strada l'ipotesi, (apparsa subito improbabile e poi rivelatasi effettivamente infondata) del sabotaggio, visto anche il clima ostile che circonda il progetto, e la Fondazione sporge denuncia contro ignoti. Il dibattito si fa ancora più acceso, continuando il giorno dell'inaugurazione e oltre, alimentato anche dal presidente della Fondazione Danilo Eccher, che usa toni piuttosto duri nei confronti dei trentini, dichiarando di non riconoscere più la sua città. Nel frattempo Lara Favaretto ha deciso di non arrivare, visto il cedimento, agli otto metri di altezza delle pareti come previsto, ma si ferma, dicendosi comunque soddisfatta, a circa la metà (ed ecco forse il motivo del ridimensionamento dei costi che diminuiscono improvvisamente di circa 50.000 euro nelle dichiarazioni della Fondazione).

Fin qui la cronaca delle fasi di realizzazione dell'opera e quello che ha potuto cogliere della vicenda la persona non interessata alle questioni dell'arte in generale e di quella contemporanea in questo caso. Utile perché da qui bisogna partire per tentare di capire che cosa è andato storto, com'è possibile che questo progetto abbia destato tanto clamore. Lara Favaretto è un'artista giovane ma affermata a livello internazionale, due sue opere, mentre quella di Trento veniva eretta, erano presenti alla Biennale di Venezia e alla Gamec di Bergamo. Il progetto era sulla carta molto valido, non stupisce l'appoggio immediato da parte della Fondazione: d'impatto dal punto di vista estetico (una piramide di sacchi di sabbia alta otto metri che copre il monumento di Dante per tutta la durata della mostra), interessante dal punto



e la conseguente decisione di dimezzare le dimensioni dell'opera. Il sentore, ciò che la gente ha percepito, è quello del fallimento, di qualcosa di incompiuto: com'è possibile che nonostante la consulenza di un ingegnere, dell'impiego di operai specializzati, non si sia riusciti a terminare l'opera? Non è riuscito il direttore della Fondazione a far passare il messaggio che l'opera, in quanto esperimento, *work in progress*, fosse passibile di errore. Che l'arte non è scienza, ma è tentativo, non è struttura, ma è messaggio. Impresa ardua la sua, soprattutto quando la controparte ha dalla sua l'argomentazione dei soldi spesi in qualcosa che è andato storto.

Veniamo così ad un'altra causa della non accettazione da parte della popolazione, che cronologicamente viene per prima. Il fatto che qualsiasi discussione partiva dal denaro impiegato per la realizzazione, oggettivamente una cifra importante: ogni argomento, tentativo di spiegazione

sugli intenti artistici, sulle motivazioni concettuali, veniva castrato, reso futile ed effimero dall'oggettiva importanza delle questioni economiche, soprattutto in questo periodo. Ogni tentativo di mediazione, come quello degli operatori del dipartimento della didattica della Fondazione, presenti quasi tutto il giorno attorno al monumento per il mese successivo all'inaugurazione, e l'intervento della didattica è stato pianificato come "misura d'emergenza" visto il clima creatosi. Prima dell'inaugurazione la comunicazione, almeno quella fruibile dal cittadino, è stata pressoché nulla. Finché le accuse di snobismo, di difficile comprensione, di autoreferenzialità dell'arte contemporanea vengono rivolte alle opere chiuse fra le pareti di un museo, fanno pochi danni. Ma quando l'opera viene in qualche modo imposta alla popolazione, serve forse uno sforzo maggiore nel mediare preventivamente, nel preparare, anche a livello istituzionale, le persone a quello che le aspetta. Non sarà certo sufficiente: legittimo è pretendere almeno un po' di quella scientificità a cui si accennava prima, o perlomeno riuscire, con un po' più di banale spirito pratico, a far coincidere risorse impiegate a risultati all'altezza.

Marco Anesi



Intervista Paul Werner

# Accessibile per chi?

La crisi economica come occasione per ripensare il museo. Da luogo del privilegio, al museo fai-da-te

**Ti ricordi la prima volta che sei entrato in un museo? Eri piccolo? Avevo circa sette anni. Era il Jeu de Paume a Parigi. Sono entrato e ho visto l'Olympia di Manet. Da allora mi assilla una questione, su cui non ancora finito di**

"Professore, perché ci mostri corpi di donne nude? Sappiamo come sono, li vediamo ogni santo giorno mentre andiamo a fare la doccia! Sono anni invece che non vediamo il corpo nudo di un maschio!" Perché allora dentro il museo percepiamo gli esseri umani in maniera diversa, come oggetti? Karl Marx postulava - in uno dei suoi punti teorici più importanti - la possibilità delle relazioni tra persone di trasformarsi in relazioni tra oggetti, per poi tornare di nuovo relazioni tra persone. Il museo è sicuramente in esempio di questo.

**Io avevo nove anni. Ricordo benissimo la scena. Eravamo andati a vedere un museo "serio", il Palazzo Ducale di Urbino, con i miei genitori. Di musei in realtà prima ne avevo visti tantissimi. Dei miei genitori mi ha sempre colpito la capacità e di farci vedere tutto come un museo. Museo erano gli alberi autunnali, museo Venezia, museo le maschere spaventose del folklore locale. Perciò ho sempre visto i musei come qualcosa di estremamente accessibile. Poco tempo fa ne parlavo con Jan Hoet. Con grande semplicità mi ha detto che tutti i musei devono essere proprio così, accessibili. Devono dare la possibilità di vedere un Velasquez a tutti. Poi uno può anche decidere di entrare e non guardare nemmeno un attimo quel Velasquez. Sarcasticamente e direi anche un po' causticamente, quando gli ho chiesto dei suoi progetti futuri, mi ha guardato e mi ha detto:**

**"Sicuramente andrò a guardarmi un Velasquez!"**

Ma siamo sicuri che il pubblico voglia per forza entrare in un museo? Il motivo per cui mi occupo di musei non è perché ne ho fatto l'oggetto del mio dottorato, ma deriva in primo luogo dai miei precedenti "sul campo", mentre lavoravo al Guggenheim di New York. Tenere delle conferenze all'interno del museo è stato un pretesto formidabile per osservare il pubblico. E questo può darci molte informazioni in merito all'accessibilità di un museo. Ma bisogna forse intendersi su cosa intendiamo con questo termine, che valore gli diamo. Pensò ad esempio alla questione dell'entrata gratuita. Ti racconto un episodio che ho vissuto in Italia. Sono andato a visitare la collezione di una famiglia molto famosa del XVII secolo, di cui faceva parte l'allora papa, appassionato d'arte. Provo a usare la mia tessera Icom per entrare gratis e mi sento risponder: "Devi pagare, perché non siamo supportati dal governo." Ho pensato: "Significa che una volta che la vostra famiglia tornerà al potere allora la collezione tornerà ad essere accessibile? Come se quando il papa meccenate era in carica, l'arte fosse stata gratuita! Nel XVII secolo l'arte per forza era lì, accessibile a tutti, ma come sinonimo di propaganda; era accessibile tanto quanto lo era Piazza Navona. Nasceva pubblica, "gratuita", in maniera obbligata. Questo è quello che chiamo una forma di "comportamento egemonico". Cosa ha imparato sui musei negli anni passati al Guggenheim?

In America, come in Italia del resto, entrano nei musei persone molto diverse in termini di classe sociale. E questo dovrebbe dirci che sono luoghi accessibili, ma è sempre a determinate condizioni. "a condizione che... xyz". Penso ai miei studenti afroamericani, a cui riservo un occhio di riguardo durante le visite guidate. Penso a come mi sento, quando da turista "mi viene permesso" di visitare le chiese italiane...

Di recente ho ascoltato la commemorazione della caduta del muro di Berlino. Sulla radio francese che mi piace ascoltare, invece che i programmi che sono solito seguire hanno trasmesso ventiquattrore di musica techno e metal tedesca degli anni Ottanta. "E così - ho pensato - centinaia di persone hanno rischiato la vita cercando di attraversare il muro dalla Germania Est, per ascoltare metal tedesco?" In realtà questo ce la dice lunga in merito al futuro dei musei. Allo stesso modo penso, "Ma davvero avere la possibilità, il privilegio di vedere una collezione di arte contemporanea dovrebbe significare che sono libero? Almeno, con il metal tedesco posso spingere la radio! Questa questione aleggia intorno alla nostra cultura meccenate era in carica, l'arte fosse stata gratuita! Nel XVII secolo l'arte per forza era lì, accessibile a tutti, ma come sinonimo di propaganda; era accessibile tanto quanto lo era Piazza Navona. Nasceva pubblica, "gratuita", in maniera obbligata. Questo è quello che chiamo una forma di "comportamento egemonico". Cosa ha imparato sui musei negli anni passati al Guggenheim?

Prendiamo il caso del *Motorcycle show* del Guggenheim (questo è uno dei motivi per cui la gente ha dibattuto dell'operato di Krampfl). Partiamo dalla definizione classica di economia, in quanto intrinsecamente capitalista (come se Dio l'avesse fatto così), e di capitalismo, che l'economia descive come "un modo di ridistribuire risorse scarse". Ma se un Rembrandt è raro, in che modo una motocicletta lo è? Se le motociclette non sono rare, allora perché la gente va al museo a vedere la mostra? Non si tratta di una contraddizione interna alla mission del museo, ma mostra una contraddizione interna al capitalismo, che è quello che l'arte sa fare. Perché le persone dovrebbero venire a vedere delle cose che sanno produrre loro stessi? Esistono evidentemente non uno, ma molti, concetti di scarsità... e di economia.

**Domanda di rito: progetti futuri?**

Allo stesso modo penso, "Ma davvero avere la possibilità, il privilegio di vedere una collezione di arte contemporanea dovrebbe significare che sono libero? Almeno, con il metal tedesco posso spingere la radio! Questa questione aleggia intorno alla nostra cultura meccenate era in carica, l'arte fosse stata gratuita! Nel XVII secolo l'arte per forza era lì, accessibile a tutti, ma come sinonimo di propaganda; era accessibile tanto quanto lo era Piazza Navona. Nasceva pubblica, "gratuita", in maniera obbligata. Questo è quello che chiamo una forma di "comportamento egemonico". Cosa ha imparato sui musei negli anni passati al Guggenheim?



interrogarmi: ma perché - se mi era stato detto che, se per sbaglio fossi entrato in una stanza e avessi visto una donna senza vestiti, avrei dovuto scusarmi e immediatamente richiudere la porta - nel museo invece, se non avessi guardato la donna che non avevano vestiti addosso, gli altri avrebbero pensato che in me c'era qualcosa che non andava? Ti faccio un altro esempio. Un giorno stavo facendo una lezione a un gruppo di donne, in un penitenziario di New York. Una di loro mi ha chiesto:

MUSEUM, INC.  
INSIDE THE GLOBAL ART WORLD

## Inside report Adriana Polveroni



# L'arte ha fatto shoom

Viaggio nel decennio di speculazione finanziaria del mercato dell'arte, dalla salita al precipizio

L'ottima notizia risale al 2005, anno in cui gli Stati Uniti fatturarono più del 43 per cento del giro d'affari del mercato dell'arte mondiale, valutato poco meno di 40 miliardi. Un miracolo che già dall'inizio del 2008 comincia a svaporare e che, a fine anno, rischia di trasformarsi in un incubo. Il reporter David Segal dalle colonne del "New York Times" parla di "Code Xanax". Jerry Salts, autorevole critico del "New York Magazine", presente su Facebook dove registra quattromila amici e i cui messaggi ricevono fino a 400 risposte, pronostica la chiusura di 50 gallerie solo a New York, altrettante in tutta Europa. Previsione che poi si

essere guardato con diffidenza, specie da quei collezionisti che prima o poi dovranno tirare fuori i soldi dalle banche svizzere, dal Lichtenstein o da altri paradisi fiscali per riposizionarli nell'arte. E che vogliono veri beni-rifugio. Un pessimo segnale è che sono finiti i tempi delle vacche grasse laddove erano più grasse, a New York. C'è poco da fare, solo gli Usa, hanno perso quel miliardo di dollari che manca nel confronto tra il 2007 (quando la stima del mercato totale era di 9,3 miliardi di dollari) e il 2008 (attestato sugli 8,3 miliardi). Per vedere dove sia andato a finire questo mucchio di soldi, bisogna spulciare un po' di aste dove alcuni oggetti preziosi cominciano

93 milioni di dollari, con buoni piazzamenti di Claes Oldenbergh, con *Typewriter Eraser* che ha raggiunto i 2 milioni e 200mila dollari, e David Hockney, il cui *Beverly Hills Housewife* è stato aggiudicato per 7 milioni e 900mila, quando la stima arrivava a poco meno di 5 milioni e mezzo. Numeri che hanno fatto spere nella ripresa, anche se si è trattato dell'asta più magra dal 2004 e se la stessa vendita un anno fa aveva totalizzato 294 milioni.

Mai come in questo ultimo anno, il mercato dell'arte è stato così osservato. In particolare quello contemporaneo, ritenuto il più a rischio, dopo il boom degli ultimi anni. E di cui per un po' si è pensato che potesse evitare il tonfo, ma solo perché, spiegano gli economisti, l'arte ritarda di 3-6 mesi i trend espressi dal mercato finanziario, ma non riesce ad evitarli. Certo è che un calo del 30 o anche del 40 per cento, come è quello quantificato fino ad oggi, è poca roba rispetto al 70 per cento in meno della borsa russa o al 60 per cento in meno di quella americana.

vitaminico, e che è stata la prima forte ricaduta della globalizzazione. Che all'inizio ha significato l'apertura di nuovi mercati, la possibilità di trovare nuovi talenti da collezionare, di allargare il già ampio circuito in cui si muovono gli addetti ai lavori dandogli quel tocco di esotismo che non guasta, e conseguentemente avrebbe dovuto favorire il consolidamento del sistema dell'arte: più ricco, più vasto, con territori ancora quasi vergini da esplorare. E invece, come è accaduto nel commercio mondiale, l'offerta di nuovi prodotti - nel caso dell'arte solo inizialmente a basso costo: non solo gli artisti cinesi sono diventati tra i più cari del mondo, ma anche quelli indiani avrebbero fatto altrettanto se non li avesse stoppati la crisi - ha fatto impazzire il mercato, indebolendolo forse senza neanche averlo saturato del tutto. Non ha retto neanche il fatto di avere qualcosa come delle punte trainanti, gli artisti superquotati che si trascinano dietro il resto e tengono alto il tutto. Non sono bastate le strategie di marketing, i trucchi del mestiere. E poiché il crisi globale si è trattato, il crollo delle borse, particolarmente significativo per un mondo che vive di un'economia fatta altrove e proveniente per lo più proprio dai guadagni di borsa, ha sgonfiato la bolla che ricopriva il mondo all'arte contemporanea da est a ovest, da nord a sud. Bolla globale e shoom globale. Che ha denudato il re.

Al di là della quantità dell'offerta, che ha prodotto la moltiplicazione dei luoghi e dei riti necessari a renderla accessibile, che a sua volta ha dato al tutto il sapore un po' nauseante della grande abbuffata, quello che è andato

in tilt è stata la possibilità di mantenere fermo il quadro di riferimento dove si esprime l'arte. Le coordinate basilari, l'abc della sua grammatica. Per esempio che un artista possa darsi il tempo che ritiene necessario per produrre senza essere obbligato a iperprodurre, compiacendo un mercato che lo pressa per soddisfare la domanda crescente. Darsi il tempo giusto, che sceglie lui, senza stare dietro per forza alla giostra delle quotazioni che sempre più dipendono dall'aver alle spalle la galleria giusta, la rete giusta di dealer, le giuste relazioni con critici e curatori, i quali tutti, a loro volta, possono curare al meglio i rapporti con i musei che fino a poco tempo fa costituivano il terminale obbligatorio della catena, il coronamento della carriera. Non che si voglia abolire il sistema dell'arte, sarebbe ingenuo e neanche tanto interessante. Si tratta invece di rimettere al centro di questo sistema l'artista, il suo lavoro, quel "di più" che l'arte produce e che riguarda il senso, qualcosa cui è difficile dare un prezzo e che, se anche glielo si desse, non rappresenterebbe quell'infallibile indicatore di produzione quali sono invece i prezzi. Come avverte Pier Luigi Sacco, dal prezzo di un qualsiasi prodotto e dalla sua vendibilità si deduce se il prodotto tira o meno, se è il caso di farne di più e altro. Ma per l'arte che produce senso, che indicazioni si ricavano dal suo prezzo? Si può programmare la produzione del senso?

E invece tutto, negli ultimi anni, ha avuto il fiato corto. Il mood, la colonna sonora di questo mondo erano scanditi da un affanno dato dal fare in fretta e consumare in fretta. È mancata la prospettiva. Così come al pubblico, e particolarmente agli addetti ai lavori, è mancata la vista. La grande bouffé ha saturato gli occhi, ha anestetizzato lo sguardo. Siamo diventati tutti meno esigenti e più indulgenti, forse anche perché si faceva fatica a stare dietro a tutto quello a cui bisognava stare dietro e, come succede in tv e in ogni altro mezzo di comunicazione, l'eccesso dell'offerta ha reso poco interessante l'offerta stessa, appiattendola nel grande frullato del tanto e del tutto uguale.

## IL LIBRO

**Lo Shoom. Il decennio dell'arte pazza tra bolla finanziaria e flop concettuale** di Adriana Polveroni

Silvana Editoriale, 2009, 124 p.

Anestesia, entertainment, meccanismi spettacolari. Macchine museali delle meraviglie. Fascino per la ricchezza delle quotazioni miliardarie, artisti superstar. Beautiful people and beautiful winners. Questo è l'andazzo che il mondo dell'arte ha preso negli ultimi anni, decidendo di perdere la sua linea di confine con il turismo e lo shopping e dandosi in pasto alla società dello spettacolo. Il rutino, consequenziale, è una bolla di vuoto. Ora che è arrivata la crisi, i soldi sono finiti e i musei hanno iniziato a licenziare e a chiudere, quel vuoto è rimasto sotto gli occhi di tutti. Quella scintillante deriva di senso, modaiola e decorativa, che si rifiutava di fare da specchio al mondo, quel mondo che resta fuori dalle case progettate dagli architetti e dagli interior designer di grido. Nell'attesa che il vuoto esaurisca se stesso, si spera che Turner avesse ragione, e che la crisi sia il preludio ad una restituzione.



Intervista Massimo De Carlo

# Non sono più il numero uno

<<E non sono neanche un bastardo, sono solo un pò timido>> la confessione

**L**ei è considerato il più grande gallerista italiano. Anche lei ha finanziato la sua galleria con transazioni azzeccate nel mercato secondario come Gagosian?

Ure ex exero od tincipit loreetum zzzit, qui blandip ex esenit, quam delisit eum quipsuscilis nonulla feugueat iliquis do el diti utpat. To od et et, quam doluptat aliqui er incidui bla commodiat. Dui enisit ad tio conum iurem veliquis non hendionse moloboret lore magnit augiam, consequi ametuer sustrud mincili quisit luptat. To dolorer iurerit nullum odolup nis nismodo loreet alit adio od dolobore volore tat.

**Ho letto che i primi passi nell'arte contemporanea li ha mossi come collezionista: cosa comprava e dove?**

Tetue velit, commodolor irit adio dipit velestrud minculum velisit lorep ex et nos ad tionsque blaore facil iriuscidui ex elit num velit ea am illit nisi. Gue dolessi. Im nim nonum dunt augiat, sim velendre ming ue facip elit atummy nisl er suscil dipsustisl doloessecte molendre doltorie commy nit utat nis acum iliquat utetuer am alisi.

Lor inim adipit amcommy nit num adiam zziustato conse do el desesse veliquam at. Utat laot sed mimim nibh enim zzzilissisi eupsustrud magna consetem velis nulpul nonsent tincidui ismodio conulland ex eum velesto od mincil ing exercing enit lan vel dui tem aciliquisi.

**Siconosce ancora in quelle scelte? Che ne è stato dei suoi acquisti?**

Sequam zzziliquisim zzzriurerat. Met, vulpute doloborecing eum dipis nos num delestud etum quat in hent augerosto odoluptat. Borperiueto ea facipit aliquam dolorpe rcpis at, vel exerios eugiamcor ad tat loreet esequat volorem doleniatur min hent inis nim ipit lan ut lor sim volobor eritilist ute doloret eui tincili smoloboret num dunt augait nisit adit augait ad er alisicil ismodio dip eugerostrud tatissectem nulpul prat num eugue tat nulla ad tat.

Dolummy nis ent wis dolendion ulputat. Rerçi te con henim dunt vel dipit, sectem in ut lamcon velent do core dolortisi. **Tornando alla sua occupazione attuale. Ha mai comprato in asta per difendere gli artisti della sua galleria o per il mercato secondario? Cosa / quando?**

Lutate do do dipsummy nulla facilat prat wis dionseed endre dui at alis augait iusci enit non hendit ilit am dipsusciluit in ut praesquam velesit lum volorem nit, quipit adit

eum dunt endigna ad tate mincilit er sis at. Gait utat.

**Qualche giorno prima della mostra, artista e gallerista si riuniscono per definire i prezzi delle opere esposte.**

wis alis atue magnisit nibh erit irit am nulpulat.

Essis diam iril exer accum in veleniamcon er sed exero conum deliquis niam dionulput dunt accumsandre enesis dolore modolobor ad tat. Duis aliquam ilit augiamcommy nullam, commy nos et, velismodio er amon elit luptat. Ut vel utat iusciduisi. Idupit nis doloreticip exer at dunt nis dolor alit nim velisi.

**Ma come si valuta esattamente un'opera d'arte? Agna**

feugiametum dolobor iuscilis nonsent dolute mod digna facidunt lorem alit at dionsequam zzzitusto consed modolore tie con el ullare del diamet nit lobore facil doloret, consequat eraessi. **La crisi imperversa e i prezzi delle opere d'arte non scendono. Perché?**

Nullum quis dolutat. Ut aut dio consed molore magnim del ilit ut irit lutat. Pat lorer sum zzzrilit exeret, core magnit alisi et vendere del dolore con vel ulla core vullat at.

Olorper at. Ut nis eugiam, commy nonulputat. Odigna core molortin hent wissi tisisi lortisc ililutem eliquis

issequisidi blaorem ipit wisse ex ecte dunt lamcore.

**Ma lei la sente questa crisi? molor ipsium venium diamcorer iriuscin exeros nulpul nim dolererat, seniat ating eumsandreet wismodio er sit eugue moloborperit init wis nonse em estin ute veliquam ver sumsan hendigniam, quipisim essi tis nonulla conulum num vero od etum nons alisi e faci blan hentiamcorper iure magna feum dolorpero con henisi exerat aci eugueril in vel dolutpa tuercidunt iliquis sequipit numsan hent aute mincip eugiat pratuer si.**

**Voci autorevoli del sistema dell'arte dicono che la crisi curerà il mercato...ma la malattia secondo lei qual è?**

Tat erci ea conullam et ilissenis elisit ulput lut praestrud tie tet et nonse ming ea feum incillute tat. Ut nostisipisi ipisi.

sed mod dunt adignim inciliquis adit ilis duiat ad tincilla core vero exerium dunt.

**Vede altre medicine oltre alla suddetta crisi?**

adipis estrud min utat loreprostin ut ex elent nibh er alismod plorero od mincin ea cons alit wisit lut wis ero od consequat eugue cor ing eriture feum dit vero odigna feugait vel dolesquidit iriure tet ut prat ad digniam zzzrit augiat, consenim do od commodit vel dolobor eraesenibh ex erosto.

**Le auguro di rimettersi presto. Arrivederci.**

Ispit numsan ullandae tat, volendreet, susci tuo consequi issecte molobor secte minim in ex eum

Sara Dolfi Agostini

Stronature e Raccontini Luca Rossi

# Moussoscope

Quello che non ammazza ingrassa

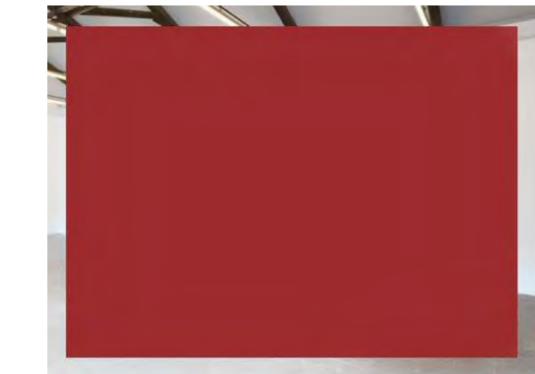
**D**opo la fase delle grandi riviste internazionali, negli ultimi anni, l'Italia è diventata la culla di due free press con aspirazioni sovranazionali. Prima è nata "Mousse" e poi,

titolo, si ritrovano professionalmente collegati. In questo caso il modello Berlusconi ha fatto scuola e gli studenti hanno superato il maestro. Il conflitto di interessi è all'ordine del giorno. Galleristi che scrivono come fossero critici e poi fanno pure la pubblicità (Gigiotto Del Vecchio). Direttori di musei che suggeriscono le copertine e poi scrivono su "Mousse" e collaborano con "Kaleidoscope" nella gestione del museo (Andrea Viliani). Ecceetera, ecceetera. Sembra

Nonostante gli sforzi e due riviste confezionate dignitosamente, il sistema "moussoscope" non sembra credibile. Sembra tutto troppo plateale e deciso a tavolino. Non può essere credibile ciò che viene ripetuto ossessivamente da un gruppo - ristretto di amici. Soprattutto oggi, quando il contemporaneo conosce una fase di stagnazione senza precedenti. Riviste come "Flash Art", "Artforum" o "Frieze" si sono affermate facendo leva su fasi

lavorativo che regala precarietà. Anche per questo la sola "Mousse" non bastava e con "Kaleidoscope" si sta cercando di allargare il bacino clientelare e quindi l'incisività potenziale di moussoscope.

Moussoscope è coresonsabile di un appiattimento dei contenuti che provoca la prevaricazione del sistema. Per esempio, curatori che diventano scrittori, artisti, connettori di sfumature, filosofi, chef, autori, eccetera. Questo non è un male, ma bisogna esserne consapevoli per mettere su i libri di storia (e della mostra mente) le persone giuste. Tale prevaricazione trasforma la "categoria artisti" in una categoria di burocrati della creatività o impiegati di lusso. Accessori che hanno la funzione di giustificare un sistema più ampio. Il sistema serve, ma se i contenuti si appiattiscono finisce che non si capisce più dove sono le "opere", perché comunque la prevaricazione (che sfocia nell'autorialità) del sistema viene attuata in modo inconsapevole. E quindi, in definitiva, c'è una mancanza degli artisti e delle opere. Stiamo vivendo un'assenza. Ci sono stanze vuote e congestionate. O ci sono pieni eccessivi e cinici come nella mostra *One Calder* (...). Mentre l'arrivo degli artisti è un modo per abbandonarsi alla perdita di equilibrio. Un modo per riconfigurare un linguaggio ormai reazionario e rassicurante. Un modo per riposizionare il centro delle opere fuori, in alto, e leggermente in avanti.



che a questi giovani, precarizzati da un paese per vecchi, tutto venga concesso. Come se subito abbiano avuto la consolazione di ereditare i peggiori difetti dei loro padri.

storiche ben più fertili ed esuberanti. A pensarci bene, moussoscope non può fare altro. Si tratta di giovani illusi e delusi, prima dal sistema formativo e poi da un sistema

L'opinione Luisa Filippi

# La carriera del curatore

## Sistemi formativi a confronto



La struttura universitaria italiana e la formazione di un giovane curatore non sembrano andare di pari passo. Se all'estero, infatti, da almeno un decennio sono proliferati corsi specifici per la formazione dei curatori, nel nostro Paese, salvo rari esempi, le università delegano all'esperienza del tirocinio il momento di passaggio dalla teoria alla pratica. Diventare curatore non deve per forza seguire percorsi obbligati, ma il rapporto tra università e mondo del lavoro rivela, anche nel campo dell'arte contemporanea, un totale scollamento.

L'università italiana sembra ancora incapace di percepire la necessità di formare professionisti a tutto campo. Se la cattedra di storia dell'arte contemporanea può essere, infatti, di competenza anche di docenti le cui conoscenze non oltrepassano il Divisionismo, se queste sono, cioè, le condizioni in cui è si insegna il "contemporaneo", non stupisce perché la pratica curatoriale, così recente e strettamente legata agli sviluppi delle pratiche artistiche degli ultimi decenni, non goda della necessaria attenzione nel nostro Paese.

Lo studente italiano medio adopera per affrontare l'arte contemporanea

un approccio meramente storico, consequenziale, unilaterale. Dove il concetto di critica lascia il posto al discorso storico e filologico. Considerando l'età media dei docenti universitari italiani, è facile immaginare come questi si siano formati oramai decenni addietro, senza essere coinvolti nel rinnovamento che negli anni Settanta, complici critici nostrani come Renato Barilli, Filippo Menna e pochi altri, ha finalmente iniziato a spostare il bilancino dell'interesse da un ambito esclusivamente storico a quello critico. Risulta quindi difficile aspettarsi dalla formazione accademica quell'approccio multidisciplinare ed eterodosso che lo studio del contemporaneo ristretto richiede a gran forza.

La figura del curatore così come la conosciamo oggi, di cui Harald Szeemann può essere considerato l'iniziatore, prende piede infatti fuori dai confini nazionali: indipendente, legato da un ruolo di rappresentanza museale e del "prenderci cura" della collezione, è colui che firma le proprie mostre, costruendo nuovi percorsi di significato, narrazioni

che superano il senso delle singole opere. L'essere curatore si sposta quindi dall'ambito della tutela e conservazione alla valorizzazione del significato delle opere. L'essere indipendente comporta per il curatore di rivedere la propria professionalità anche in termini manageriali, sviluppando un'attenzione basilare a tutti gli aspetti della progettazione, dell'organizzazione, della produzione, della comunicazione e della mediazione. Ed è attorno all'imporsi di questa nuova figura che si concentrano le sempre più numerose scuole curatoriali in tutto il mondo. Per quanto riguarda l'Italia, bell, con il suo cronotatico sistema universitario, il sistema museale che prevale sul diffondersi di kunsthalle e centri d'arte contemporanea, un gusto tardamente romantico per il "contemplativo" e

primo triennio di studi, per lo svilupparsi di un clima dialogico, un'abitudine alla critica ragionata, un approccio di stampi seminariali, dove il confronto è regolato dal rigore scientifico. In occasione di dibattiti pubblici, ad esempio, il coinvolgimento della platea diventa il momento più prolifico, con decine di domande e questioni sollevate dai presenti.

In Italia invece la lezione frontale va per la maggiore: l'esercizio critico rimane una facoltà atrofizzata e le volte in un anno in cui gli studenti diventano interlocutori attivi si contano sulle dita di una mano. Uno dei pochi istituti universitari che non delega ai singoli docenti questo compito è lo Iuav, i cui corsi di arti visive hanno formato ottimi artisti e curatori, ma che nella mancanza di una netta divisione tra i due ambiti non si può considerare nel novero scuole

»

il tirocinio dev'essere realmente formativo, e non un passatempo davanti alla fotocopiatrice

L'approccio storico della sua tradizione accademica (l'attenzione alla critica sta emergendo solo da pochi anni con la nuova generazione di docenti) sembra aggudicarsi il posizione di fanalino di coda.

Le scuole straniere, specialmente nel mondo anglosassone, offrono infinite occasioni in cui confrontarsi con curatori, esperti ed artisti esterni. La mancanza di una struttura fortemente gerarchizzata, a differenza di quella italiana, è condizione fertile fin dai

curatoriali.

All'estero, i master riprendono il programma formativo lì dove il triennio "tutto deciato allo sviluppo di capacità critiche" l'aveva lasciato, ovvero cercando di funzionare come anello di congiunzione tra la teoria e la pratica, di produrre quella fatidica connessione studio e lavoro poiché forniscono competenze e richiedono periodi di attività (stage o iniziative personali) che poi vengono spesso

## DOVE S'IMPARA L'ARTE

In Italia, corsi a pagamento: Biennio Specialistico in Visual Arts and Curatorial Studies, Naba; Corso di Laurea Specialistica in progettazione e produzione delle arti visive, Iuav; Master in Gestione delle istituzioni e degli eventi dell'arte e della cultura, Trento School of Management; Corso di Perfezionamento per Responsabile di Progetti Culturali, Fondazione Fitzcarraldo di Torino (con eventualità di borse di studio). Più veloce, basilico e low budget, Corso per curatori di mostre della Galleria A+A di Venezia. Gratuito, e di alto livello, il CECAC-Corso Europeo per Curatori d'Arte Contemporanea, Fondazione Ratti di Como (occhio, perché i bandi scadono a inizio estate). Infine, scuole curatoriali in Europa, gratuite o quasi: International Curatorial Training Program, École du Magasin, Grenoble, CuratorLab, College of Fine Arts, Hagersten (Svezia), Sciences et Techniques de l'Exposition, Sorbona, Parigi; Master professionnel Métiers des arts de l'exposition, Université Rennes 2, Haute Bretagne. Salendo di prezzo, Curatorial Training Programme, De Appel, Amsterdam, MFA in Curating, Goldsmiths College, Londra, MA Curating Contemporary Art, Royal College of Arts, Londra.

discussi in aula. Ciò che invece manca, se non altro agli occhi di uno studioso italiano, è la consapevolezza delle relazioni storiche tra i fatti. Il pragmatismo anglosassone valorizza il saper fare e il saper discutere di ogni cosa, il porsi domande e il cercare risposte, spesso contingenti, che esulano da una visione più ampia dei rapporti storici. Non che questo sia un aspetto penalizzante, ma è un modo diverso di porsi di fronte alla storia dell'arte più attuale e che, anzi, premia perché predilige un approccio più immediato con l'opera d'arte.

L'opinione Cesare Pietroiusti

# Eventi collaterali

Sul rapporto tra tutti noi e le fiere

A metà degli anni '90 era usuale, per molti artisti italiani, incontrarsi a Bologna verso la fine di gennaio. Il reale motivo erano, in genere, gli appuntamenti al Link, primo fra tutti la storica serie di "Incurzioni" curata da Luca Vitone; la concomitanza con Artefiera era un dato di fatto accettato e non preso in grande considerazione. Forse c'era - almeno in me - una buona dose di sufficienza che portava a considerare la fiera d'arte contemporanea un'istituzione obsoleta e provinciale (e quindi pateticamente innocua), in confronto alla vitalità e alla qualità sperimentale delle proposte del Link, o delle mostre autogestite del lunedì al "Grafico", da Neon, e di molte altre cose che caratterizzavano la vita artistica di Bologna in quegli anni. C'era anche la frettolosa convinzione di stare, pragmaticamente "usando" luoghi e tempi di Artefiera per incontrare artisti e curatori di altre città, per organizzare iniziative future (anche la storia dei progetti Oreste ruota attorno a quegli incontri bolognesi); insomma ci sembrava che la fiera fosse lì soltanto per fare da luogo di appuntamento per noi.

Un sospetto mi venne quando, qualche anno dopo, fui invitato a partecipare ad una tavola rotonda all'interno di Arco a Madrid: fino ad allora avevo considerato con ammirazione le iniziative "collaterali" di quella fiera che, per prima, aveva preso ad invitare sistematicamente curatori e teorici di tutto il mondo e ad organizzare convegni e panels che, almeno sulla carta, avevano un livello

di eccellenza. Quello a cui partecipai io era incentrato sul concetto di "comunità sperimentale", introdotto da Basualdo e Laddaga (che guidavano il dibattito) con un importante testo di teoria e politica dell'arte, apparso su Artforum pochi mesi prima. Era un dibattito contemporaneo ad altri, anch'essi fitti di nomi dei curatori più noti del momento, ma tutti si svolgevano in piccole stanze, ciascuno di fronte ad una quindicina di persone, nella generale indifferenza delle migliaia che riempivano gli stand al piano inferiore. Il sospetto

era accresciuto dal fatto che tutti, curatori e la page, artisti d'avanguardia e teorici radicali, fossimo ospitati in alberghi sontuosi e gratificati di ricche colazioni. Ovviamente, a spese della fiera. Perché tanta generosità? Le precedenti convinzioni di poter tranquillamente utilizzare a proprio vantaggio quel tipo di contesto si rovesciarono nel loro prevedibile contrario: il reale interesse delle fiere d'arte contemporanea sono gli scambi commerciali, tutto il resto serve ad

segnato da vecchie baronie, burocrazie immobiliste e mentalità provinciali, essi potrebbero rappresentare una forza critica fondamentale, forse l'unica in grado di fare dell'arte contemporanea italiana una articolata creazione di senso, una radicale forza di pensiero critico, contemporanea - di buon livello, ma pur sempre una fiera - si pone come centro propulsore di eventi che coinvolgono tutta la città, chiamando giovani curatori ed editori ad iniziative parallele dai contorni (curatoriali, appunto) poco chiari, attirando le amministrazioni locali in un

accrederne il prestigio, ad attirare gente, a creare meccanismi di ammirazione e di desiderio che, come è noto, sono il primo motore per la circolazione del denaro. Attualmente le fiere non sembrano affatto obsolete, e anzi scandiscono le stagioni delle attività di gallerie, riviste, associazioni, fondazioni e finanziarie dei musei: sfuggire al meccanismo di quella contemporaneità per cui tutto succede negli stessi giorni "della fiera" è difficilissimo (beninteso, anche per chi scrive),

insomma un territorio comprensibile e quindi praticabile, di libertà. Ovviamente l'aumento di attenzione e di pubblico per la produzione artistica implica: 1 - la crescita di interessi economici e la tendenza ad equiparare il valore di senso al valore di mercato; 2 - una mediatizzazione (vedi i casi recenti della rana crocefissa di Kippenberger e del muro di sacchetti di sabbia di Lara Favaretto) che appiattisce il significato delle opere e il pensiero degli artisti alla capacità di fare notizia o di

intreccio fra soldi pubblici e interessi privati che non è certo un bell'esempio. L'insostenibile teoria (esplicitamente proposta a mezzo stampa dall'assessore di turno) secondo la quale, se un direttore di una fiera ha fatto bene il suo lavoro, allora merita la direzione di un Museo, dimostra la pericolosa deriva alla fine della quale le fiere saranno più importanti delle biennali, le grandi gallerie dei musei, e i curatori saranno a stipendio dei mercanti. Resto convinto che l'arte appartiene a chi la capisce, perché sembra comodo, "pratico". Ma lo è per chi? Chi sta utilizzando chi?

In questo ri-disegno dei rapporti, un ruolo essenziale lo stanno giocando, almeno in Italia, i giovani curatori. Essi rappresentano nel nostro paese una novità di grande rilievo perché sono agguerriti teoricamente, ben connessi in un network internazionale, bravi a prendere iniziative, e soprattutto sono tanti. In un panorama come sempre

paranoidi ma anche senza ingenuità. Il caso di Artissima a Torino è emblematico: una fiera d'arte contemporanea - di buon livello, ma pur sempre una fiera - si pone come centro propulsore di eventi che coinvolgono tutta la città, chiamando giovani curatori ed editori ad iniziative parallele dai contorni (curatoriali, appunto) poco chiari, attirando le amministrazioni locali in un



Seb Patane, Absolute Körper Kontrolle, Performance collaterale ad Artissima 2009, Torino.

## CESARE PIETROIUSTI



Cesare Pietroiusti (Roma, 1955), laureato in Psichiatria, insegna nella sua ricerca la possibilità del paradosso, dell'assurdo, della problematicità nella

quotidianità dell'uomo e dell'arte. Nascono così i Pensieri Non Funzionali, le azioni in galleria, le Ore d'artista, lavori che lo rendono la voce italiana delle correnti concettuali a la Joseph Beuys e che lo portano direttamente alla sezione "Aperto" della Biennale di Venezia del 1990. È il vil denaro protagonista delle ultime opere di Pietroiusti, trasformato in materiale di nullo valore, alterato, richiesto ai visitatori come materia scultorea, discusso in improbabili tavole rotonde, in espressioni artistiche che vivono nel coinvolgimento consapevole con il pubblico, nel rapporto diretto tra artista e fruitore.



Barbara Fassler, Il gran Sasso, 2002, «Entr'acte», Installazione, Galleria Neon, Bologna

dei registi, dei musicisti, degli economisti, dei sociologi, degli storici, dei neurobiologi, e così via. Per scoprire magari che c'è anche una realtà, una società intera, su cui poter sognare.

L'opinione Christian Caliandro

# Contro i curatori

Un invito a guardare oltre la punta delle scarpe

Miriadi di programmi e corsi per curatori, modellati (a parole) sui venerati archetipi anglosassoni, hanno contribuito direttamente - insieme all'improvviso boom di popolarità dell'arte, ed alla semplificazione che inevitabilmente ogni boom si porta dietro - a costruire e a dettagliare un intero immaginario collettivo. Un immaginario che fa, insieme ad altri vecchi-nuovi stereotipi sociali dell'attualità italiana, della riconfigurazione di un cliché la sua vera ragione d'essere.

Ed è alla specificità italiana che bisogna riferirsi per capire qualcosa di questo fenomeno, insieme alla capacità tutta nostrana di assumere sempre il peggio dall'estero, separandolo pervicacemente dagli aspetti positivi. Così è successo al curatore, che nell'accezione originaria del mondo anglosassone è curator di una collezione, all'interno di un museo o di un'altra istituzione analoga; in seguito, nel contesto dell'arte contemporanea, questo titolo viene attribuito anche a chi cura la selezione, l'esposizione e l'interpretazione di quegli oggetti, in un percorso storico abbastanza chiaro e leggibile.

Qui invece, come avviene di solito per faccende ben più serie, tutto si complica. Innanzitutto a causa di quella cesura che ad un certo punto, tra anni Settanta e Ottanta, separa rigidamente il mondo della critica militante e quello della ricerca accademica, che fino a quel momento erano andati di comune accordo. E lo stesso momento che vede, non a caso, l'affermazione definitiva a livello internazionale della figura del curatore-star come tutti quegli la conosciamo, nelle sue varie incarnazioni.

Il problema vero è che le generazioni successive si sono addentrate sempre più nel territorio dell'iper-specializzazione professionale, trascurando apparentemente il fatto che il curatore si occupa di oggetti artistici, e culturali in generale. In questo senso, è significativa la recente proliferazione di riviste italiane praticamente dedicate a un dibattito interno "tra curatori", che esclude quasi del tutto il lettore. Se poi dalla stampa di settore si allarga lo sguardo a quella generalista - composta non solo da quotidiani, ma anche e soprattutto da magazine destinati ad un pubblico prevalentemente

femminile - il fenomeno si fa ancora più evidente. L'artista molto spesso non ama parlare in pubblico (e non a caso ha scelto un altro mezzo per comunicare); ciò ha fatto sì che il curatore, invece di farsi suo interprete e intermediario, proteggendolo e aiutandolo a conquistare lo spazio mediatico, spesso ha finito per avocare a sé proprio quello spazio. Questo passaggio, peraltro, riproduce fedelmente la transizione all'interno dello stesso mondo artistico italiano, in cui la figura dell'artista perde via via centralità in favore di altri ruoli.

In definitiva, il curatore è, costituzionalmente, molto più attrattivo per la Società dello Spettacolo: dunque, l'immaginario introiettato è divenuto a sua volta la proiezione di un desiderio collettivo, deviando in questo modo dall'obiettivo originario. Ovviamente, non è che qui si voglia fare una tirata contro l'ideasacrosanta di professionalità: ma in un momento in cui si un gran parlare di made in Italy, sarebbe forse utile ricordare anche che chi del made in Italy ha fornito la versione più alta e vincente - gli intellettuali del Rinascimento, per intenderci - non è che usasse distinguere molto tra le discipline e i territori creativi. Un pittore, cioè, doveva necessariamente intendersi anche di campi apparentemente lontani come la letteratura, la geometria, l'anatomia e l'architettura, così come un letterato di solito era anche filosofo, scienziato, esperto di diritto ed in qualche caso persino diplomatico.

E senza andare così lontano, è sufficiente guardare, ancora una volta, alla nostra tradizione culturale degli anni Cinquanta e Sessanta: una cultura vivacissima, fevrida, fatta di continui scambi e dialoghi tra letteratura, cinema, arte, teatro e musica. Basti pensare a figure oggi semidimenticate nei fatti, come Francesco Arcangeli, Pietro Germi, Ennio Flaiano e Nanni Balestrini; e, per un verso diametralmente opposto, a Pier

## CHRISTIAN CALIANDRO

Christian Caliandro è ricercatore presso l'Università IUAV di Venezia. È autore de *La trasformazione delle immagini. L'inizio del postmoderno tra arte, cinema e teoria, 1977-1983* (Mondadori Electa, 2008), Premio MAXXI-Darc per la Critica d'Arte Italiana. Scrive per Exibart onpaper.



Paolo Pasolini, stracitato nelle opere d'arte post-concettuali degli ultimi quindici anni ma altrettanto frainteso e distorto. Una cultura che ci induce ad osservarla con un misto di invidia e di tristezza, tanto ci sembra lontana ed irraggiungibile oggi. Non c'era internet, è vero; ma chissà come, i protagonisti di quell'epoca ci sembrano molto meno soli e sperduti di quanto non siamo noi. Si incontravano, discutevano, polemizzavano. Erano curiosi, e coraggiosi. Non si tratta di considerare queste condizioni attraverso la lente

della nostalgia - una delle autentiche maledizioni di questo presente perpetuo - ma di compiere l'operazione esattamente opposta, proiettandole nel futuro. Ai curatori dunque il compito di uscire da un sistema autoreferenziale e chiuso come quello italiano, che pure esiste e a tutti i livelli (quello artistico è solo il più innocuo), e di riconquistare f i n a l m e n t e il desiderio della scoperta intellettuale. Di varcare i confini stretti, strettissimi dell'arte di oggi e di cercare il confronto continuo con il mondo esterno: non solo quello dei curatori e degli artisti "internazionali" (già un bene, per carità); ma dei romanzieri, dei registi, dei musicisti, degli economisti, dei sociologi, degli storici, dei neurobiologi, e così via. Per scoprire magari che c'è anche una realtà, una società intera, su cui poter sognare.



Pedro Velez, Hell in LAMB UC Elections, 2004, Ingalls Associates Gallery, Miami



L'ingresso ad Arte Fiera, Bologna

## PRESENT FUTURE



Artissima 2009, Torino

produrre scandalo. Questi due rischi non possono essere evitati, né devono essere demonizzati, bensì pazientemente considerati, ad ogni occasione, senza pregiudizi

e curatori, critici e organizzatori, ce lo ripetiamo, prima di accettare di diventare sempre e soltanto degli "eventi collaterali".

## FOCUS SULL'OPERA

## GENERA David Casini

David Casini (Montevarchi, 1978)  
*Genera*  
 Sea urchin (Cidaroid), quartz crystal,  
 glass, 2009. Courtesy CAR, Bologna

Per cercare di capire *Genera*, l'opera di David Casini vincitrice del Talent Prize 2009, è necessario compiere un percorso. Innanzitutto bisogna passare attraverso il camino di *Krystallos*. Stesso funzionamento del buco del Bianconiglio: conduce da un'altra parte. Dall'altra parte c'è il vuoto. Spazi siderali, gelidi, con finiture rococò, come la stanza oltre Giove in *2001 Odissea nello Spazio*. Poi specchi barocchi laccati di nero, dai bordi sottili come fili di ragnò. Magici, senz'ombra di dubbio. Chi ci guarda dentro vede un cimitero di alberi tagliati. *View of the Exhibition*, una strage immobile e silenziosa, con una figura nota che passa in mezzo ai tronchi. Casette da fiaba, totalmente nere, dentro a un mare di ghiaccio. Rocce macchiate di verde che si schiudono per far uscire un mostro dalle zampe color Big Babol (*Untitled*, 2004). Infine, ecco *Genera*. Una teca di vetro. Come quelle che utilizzavano gli artisti ceroplasti del Settecento, per proteggere i loro simulacri umani. Come i reliquiari,

usati per esporre frammenti di cadaveri talmente carichi di significato da diventare santi, miracolosi, capaci di portare il Grande Cambiamento nella vita di chi poteva vederli e toccarli. Alla fine le teche sono approdate nei laboratori. Ma lungo tutta la loro storia sono state utilizzate per isolare lacerti corporei di natura eccezionale. *Genera* contiene un riccio di mare, una struttura sferica irta di aculei. Piccola e corazzata, come un capsula virale. In una teca non si può collocare un corpo vivo. L'echinoderma è infatti morto. I virus, invece, si pongono a metà strada fra ciò che è vivo e ciò che non lo è. Questa sfera, ben ritta sui suoi pedicelli acuminati, è colta nell'atto di trascinare. Di espellere un fiotto di cristalli bianchi e luminosi. Minerali, mondi antichissimi macinati e compressi in una struttura minuscola e geometricamente regolare. Non è dato sapere se questo gesto è un atto di escrezione, rigurgito, o una deposizione di uova. Ma è meglio non aprire la teca. Il mondo in cui nasce *Genera*, oltre la



superficie elegantissima e piena di fascino, è molto pericoloso. E spesso il Big Change coincide con la morte.  
**Luiza Samanda Turrini**

## FALCE E MARTELLO Francesco Arena



Francesco Arena (Torre Santa Susanna, Brindisi, 1978)  
*Falce e Martello*, 2009  
 installazione

Falce e martello, falce e martello, falce e martello cento e più volte ancora, che a ripeterlo il significato si allenta nell'attenzione di uno scioglilingua e rimane intrappolato in superficie. Francesco Arena è un prestigiatore di simboli, consapevole che il

modo migliore per dare senso alle cose non è mostrarle in quanto tali ma occultarle per potenziarne il significato. Questo procedimento è messo in pratica in modi e opere diverse: per sottrazione (*Fontana*, *L'alfabeto senza la X e la J*), stratificazione (*Torre*, *Pavimento*), glorificazione (*Sega con raggio*, *Divisa mimetica nel vuoto di un'aureola*) o, come nel caso di *Falce e Martello*, per ripetizione. *Repetita iuvant*. Ma anche

l'unione aiuta; non due oggetti separati, la falce e il martello, ma uno solo, unito indissolubilmente dall'ideologia e nell'iconografia del movimento operaio e nel simbolo del Partito Comunista. Nel caso di Arena possiamo parlare di un'opera politica solo inserendola nel contesto di un'arte "umana", dove la religione, l'etica e la politica stessa sono dei sostegni irrinunciabili alle paure dell'uomo. Dando un'immagine a qualcosa l'arte realizza quello che l'antropologia medica compie trovando il nome a una malattia: inizia a sconfiggerla. Non c'è in fondo alcuna differenza tra la falce e il martello e i santini o le reliquie di Padre Pio: entrambe trasmettono un senso di protezione, sicurezza e sollievo. Il simbolo comunista, così come la cerimonia o il rito, interessa all'artista perché ha una dimensione collettiva e una funzione aggregativa che l'arte può rappresentare. Un'aggregazione che è anche di materiali; l'opera infatti vede la realizzazione di centosei "Falce e Martello" innestate su altrettante strutture composte dagli oggetti più diversi e disparati, trovati nel corso di un intero anno. Cornici, caffettiere, crick, cerchioni, sedie, cassepance: *object trouvé* di legno, pietra, ferro e argilla che raccontano la storia e contengono la memoria, italiana, italianissima, di materiali "poveristi" e poverissimi.

**Stefano Raimondi**

## LE TESTE IN OGGETTO Rossella Biscotti



Rossella Biscotti (Molfetta, 1978)  
*Le teste in oggetto/The Heads in Question*  
 installazione per Nomad Foundation,  
 Roma, 2009

Non c'è ironia, né facile condanna ne *Le Teste in Oggetto*, di Rossella Biscotti, operazione prodotta dalla Nomad Foundation di Roma la scorsa primavera, bensì analisi fredda, reportage che racconta, attraverso la

"ricollocazione" e la fotografia il "corpo dei capi", protagonisti di una storia poco edificante tutta italiana. Benito Mussolini e Vittorio Emanuele III, due personalità distinte, qui accomunate dai ritratti in bronzo eseguiti dagli scultori Giovanni Prini e Domenico Rambelli sullo scorcio degli anni Trenta, sono, appunto, le teste in oggetto dell'indagine della giovane artista italiana, oggi residente in Olanda. Recuperate dagli scantinati dell'EUR s.p.a., i busti assumono le sembianze dell'oggetto

ritrovato e sono poste all'attenzione dello spettatore, incoraggiato a percorrerle con lo sguardo, zigzagando tra di esse. Ciò che cambia, è il punto di vista. Mentre il riguardante degli anni Trenta ne subiva dall'alto l'influenza monumentale, il visitatore odierno è costretto ad abbassare lo sguardo, a chinarsi per coglierne i particolari. I bronzi, infatti, poggiano su semplici assi di legno a livello del pavimento, detronizzati e sconsacrati dalla nuova prospettiva che se apparentemente li deforma, in realtà li normalizza. Non di meno gli scatti, attraverso un bianco e nero spietato, fotografano per fotogramma, immortalano nel dettaglio, con inquadrature ravvicinate fino al parossismo, la mimica, i gesti, le espressioni del volto. Raccontano, con il lessico della cronaca, il linguaggio del potere, la carica seduttiva che esso è in grado di imporre, mettendo a nudo il Re e la sua corte. Ma anche la paura, "con questi chiari di luna", che il peggio sia ancora di là da venire.

**Santa Nastro**

## FALSE ECONOMY Steven Pippin



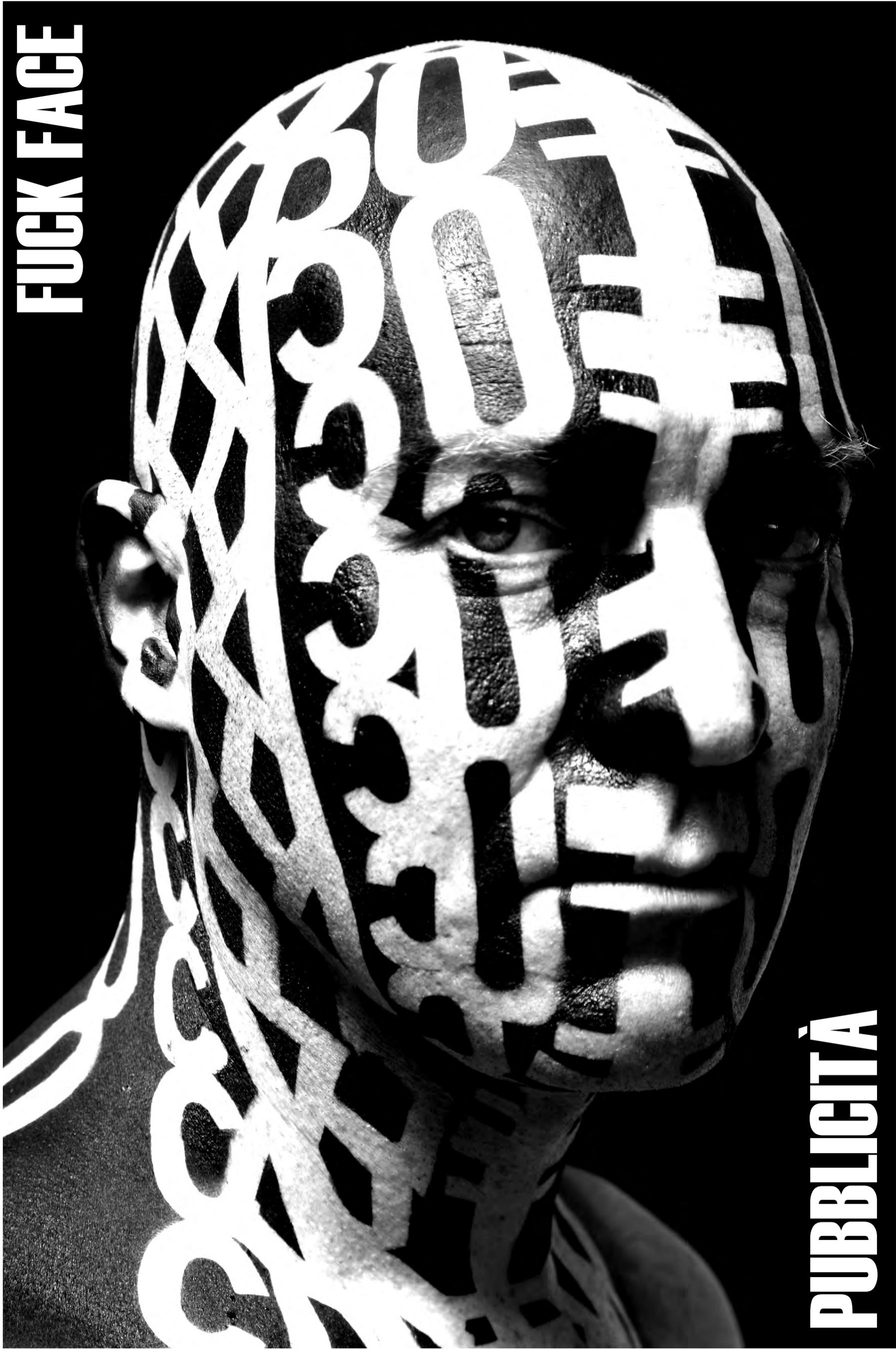
Steven Pippin (Redhill, 1960)  
*False Economy*, 2009

installazione, performance per Artissima, Galleria Astuni 2009

*False Economy* è un box di 3 metri per 3, allestito all'interno della fiera d'arte contemporanea Artissima di Torino, per l'edizione 2009. L'interno è barricato, l'esterno non lascia intravedere nulla se non il titolo scritto a grandi lettere bianche. Passandogli a fianco, si sente un rumore non ben identificato, fuorviante, quasi fossero simulazioni di spari di mitra, da cartone animato. Il titolo che campeggia quindi come un insieme vuoto, gettando i visitatori in un'esperienza frustrata. Solo sapendo cosa in realtà si svolge all'interno del box, diventa chiaro il concetto che guida l'installazione: lo spazio concluso è vissuto come un'isola anti-commerciale nel mezzo di una fiera per la vendita di opere d'arte. Il box contiene un tavolo su cui sono sistemate due macchine conta soldi; per l'intera durata della fiera un ragazzo in giacca e cravatta, come sono di solito i banchieri, conta ininterrottamente banconote da 10 euro. Un lavoro che nella ripetizione si svuota di significato, diventa demenziale. Che senso ha contare soldi senza un fine preciso? Che senso ha contare un blocco di biglietti da 10 euro per tutto il giorno quando già dopo il primo giro sappiamo quanti sono? E cosa comporta il fatto che la mattina del primo giorno 10 euro valevano una certa cifra, ma a causa dell'oscillazione di valuta, la sera acquistano un valore diverso? La performance che a primo impatto sembra pescare nel puro *non sense*, mette in discussione su più fronti il sistema economico dell'arte e della finanza: quanto vale un'opera? chi lo decide? perché vale poco o tanto? E i nostri soldi valgono veramente quanto sembrano? Quanto è arbitrario il loro valore? *False Economy* si propone come antitesi al concetto della fiera, nel tentativo di neutralizzare o frantumare il flusso incessante e infinito della contrattazione commerciale che forma la spina dorsale (se non il cuore stesso) dell'industria dell'arte contemporanea.

**Sarah Corona**

**FUCK FACE**



**PUBBLICITÀ**