

E IL TOPO

PERIODICO D'ARTISTA ANNO XIX N. 11 - £ 10.000

2010

Caro Armando, non comprendo come tu possa chiedermi frasi di commiato. Ti sei preso la responsabilità di iniziare una cosa, adesso la finisci. Nessuno può farci niente, ognuno potrà avvertire di nuovo la voglia di avere tra le mani il tuo giornalino, sfogliarlo e guardarlo, come si sente voglia di un quadro o di un libro, fintanto che non gli si torni davanti, al quadro, o lo si riprende dalla libreria, il libro, e si esaudisce quella voglia, ma non la si esaurisce.

Così mi scriveva Sergio Risaliti nel 1996, quando insieme a Franco Silvestro, Gabriele Di Matteo e Piero Cavellini, decidemmo di spegnere la luce su E Il Topo.

Non voglio, per ora, ripercorrere la storia e le motivazioni che portarono E Il Topo a vivere 5 anni, con 10 numeri, in simbiosi con tutti gli artisti che accettarono di dare un loro contributo. Di fatto la rivista seppe coinvolgere gli artisti giovani della scena nazionale e internazionale più incisivi del tempo, come Stefano Arienti, Grazia Toderi, Dominique Gonzalez-Foerster, Maurizio Cattelan, Vanessa Beecroft, Mark Dion, per citarne solo alcuni.

Tutto questo è nelle pagine di quei numeri per chi ancora li conserva e nell'archivio della biblioteca di Lione a cui fu donato tutto il materiale e l'intera collezione. Consultabile anche sul sito della biblioteca.

Quello che ora mi preme dire ma soprattutto spiegare cosa è mai potuto succedere, se dopo 14 anni vi appare tra le mani il numero 11 anno XIX di "E Il Topo"?

A me che con la memoria sono sempre stato in debito (forse per indubbia costituzione) mi sovviene ora che anche il numero tre fu saltato.

Ai pochi che se ne accorsero sembrò quasi un gioco cabalistico, invece fu solo un mio errore, una semplice distrazione. La redazione rimediò, inserendo il numero tre all'interno del numero dieci, quello del citato commiato

E' fatta, mi dissi allora, tutto è ritornato nel suo ordine.

Poi succede che un giovane artista, Francesco Fossati, che sta per laurearsi all'Accademia di Belle Arti, decide di impaginare il suo lavoro artistico per la tesi come fosse un numero di E Il Topo, il numero 11 per l'appunto.

Un già fatto che mi arriva tramite posta elettronica. Attratto da questo progetto e senza pensarci due volte contatto la redazione storica, Gabriele Di Matteo, Franco Silvestro e Vedova Mazzei e anche Piero Cavellini, l'editore senza il quale tutto questo non sarebbe potuto succedere e annuncio loro quello che era stato già deciso, pronto fatto: nel XIX° anno uscirà il numero 11. A questo punto bisogna soffermarsi un po' sulla questione, di cosa si tratta e del perché rinasce "E Il Topo" che, senza enfasi, aveva onoratamente deposto le armi e deciso definitivamente a consegnarsi nelle mani dei posteri.

Francesco Fossati ha fatto nel suo lavoro di tesi, solo una ricostruzione parziale degli spazi autogestiti direttamente dagli artisti, i cosiddetti Artist-Run Spaces, dovuto in gran parte alla mancanza di documentazione e di testi sull'argomento, come lui stesso afferma nell'introduzione, ma che io definirei abbastanza precisa per il metodo utilizzato. Alcune interviste invece, a personaggi ed artisti che hanno gestito questi spazi, sono state estrapolate per farne il lavoro artistico, necessario compendio per sostenere la tesi. Con un gesto semplice ma per nulla scontato, Francesco ha deciso di presentare queste interviste sotto forma di rivista. La scelta, per una forma di coerenza con il tema trattato, non poteva che ricadere su una rivista di artisti. "E Il Topo" come ready-made assistito.

Molte sono state le riviste nate a partire dal secolo scorso partorite e gestite dagli artisti stessi. Solo per citarne qualcuna e non a caso The Blind Man e Valori Plastici.

Qui, mi azzardo a dire, senza nascondere una forma di soggezione, che quasi tutte in qualche modo hanno rappresentato un veicolo per trasferire idee, forme e testimonianze del proprio tempo.

Così come gli artist-run spaces anche le riviste d'artista hanno sempre marcato questa differenza, naturale d'altronde.

Ora però, la scelta di Francesco Fossati, ci permette di cogliere e di precisare una sostanziale differenza: E IL TOPO, non è mai stata una rivista critico/teorica, né divulgativa, né informativa, ma solamente uno spazio libero, un collante, una superficie dove si è esposto, mostra(to) e anche nascosto. Un modo questo che ha permesso di aggiungere enigmi ulteriori a quelli che per natura ogni opera d'arte già possiede, di concedere alla vista non solo l'ovvio sottinteso ma anche il banale necessario.

Non so dire se all'epoca ne eravamo pienamente consapevoli ma in fondo, cosa importa, questo è quello che è stato fatto.

« La vera destinazione di una rivista è rendere noto lo spirito della sua epoca. L'attualità di questo spirito è per essa più importante della sua stessa unità o chiarezza. »

(Walter Benjamin, Annuncio della rivista: "Angelus Novus")

Chiudo questa nota per informarvi che Il Topo tornerà, il testimone passa alla generazione di oggi.

Armando della Vittoria

BASE / Progetti per l'arte

BASE/PROGETTI PER L'ARTE È UN'IDEA DI ARTISTI PER ALTRI ARTISTI. BASE È UN LUOGO UNICO PER LA PRATICA DELL'ARTE IN ITALIA. L'ATTIVITÀ, INIZIATA NEL 1998, VIENE CURATA DA UN COLLETTIVO DI ARTISTI CHE VIVONO E OPERANO IN TOSCANA E CHE PROMUOVONO, A FIRENZE, ALCUNI ASPETTI TRA I PIÙ INTERESSANTI DELL'ARTE DI OGGI. BASE È UN DIALOGO SULLA CONTEMPORANEITÀ APERTO AD UN CONFRONTO INTERNAZIONALE.

Firenze 15 ottobre 2009

Francesco Fossati: Come nasce l'idea di BASE / PROGETTI PER L'ARTE?

Maurizio Nannucci: Base nasce da una necessità e da un progetto preciso. Prima che si riuscisse a vedere la sua realizzazione è stato elaborato a lungo da alcuni artisti. Se vogliamo definirlo come idea, possiamo dire che Base è un dialogo sulla contemporaneità dell'arte, aperto a un confronto internazionale.

Paolo Parisi: Avvertivamo tutti questa necessità, questo sentimento di mancanza di qualcosa in città e quindi tutti assieme, artisti, intellettuali e persone vicine all'arte, abbiamo deciso di prendere uno spazio e iniziare a programmare l'attività. Base è nata da un'idea collettiva che si è concretizzata nel momento in cui abbiamo trovato lo spazio di via San Niccolò, che rimane ancora la nostra sede.

Massimo Nannucci: Sì, come abbiamo precisato più volte, è un progetto di artisti per altri artisti...

F.F.: Da chi era composto il gruppo che ha deciso di aprire Base nel 1998?

P.P.: I promotori sono stati Antonio Catelani, Carlo Guaita, Paolo Masi, Maurizio Nannucci, Massimo Nannucci e il sottoscritto.

F.F.: Attualmente chi siete?

Mz.N.: Da alcuni anni coordinano l'attività di Base: Mario Airò, Marco Bagnoli, Massimo Bartolini, Paolo Masi, Massimo Nannucci, Maurizio Nannucci, Paolo Parisi e Remo Salvadori. Recentemente si sono affiancati anche dei giovani artisti che collaborano con noi alla realizzazione dei progetti: Enrico Vezzi, Vittorio Cavallini, Yuki Ichihashi, Irina Kholodnaya...ma esiste ancora una grande potenzialità di apertura!

P.P.: Dal nucleo originario di sei artisti, siamo arrivati a essere in quindici, perseguendo l'idea di un'apertura totale al confronto. Nel tempo si è attuato, in modo del tutto naturale, una specie di filtro selettivo: chi s'impegna e segue i progetti, fa parte di Base, gli altri no...

F.F.: Perché avete deciso di aprire il vostro spazio proprio a Firenze?

Ms.N.: Semplice, perché abitiamo tutti qui o nelle immediate vicinanze. La Toscana è la nostra base operativa!

F.F.: Come mai avete deciso di iniziare l'attività espositiva di Base con una mostra di Sol LeWitt?

P.P.: L'idea era di innalzare la bandiera del contemporaneo, in una città come Firenze che è legata al suo passato e allo stesso tempo molto approssimativa sull'attualità. Qui il termine contemporaneo rispecchia, in maniera distorta, un'ampia gamma di soggetti: dal dilettante, sino all'artista affermato. Tutte le individualità comprese in questa gigantesca forbice, vengono poste più o meno sullo stesso piano. Occorreva, quindi, compiere un'operazione che si manifestasse con assoluta qualità e precisione. Sin da subito compilammo una "desiderata" con nomi di artisti che ci interessavano.

Paolo Masi: La cosa stupefacente è che negli anni tale democratica metodologia è stata rispettata, permettendoci così di tenere sempre uno standard qualitativo elevato.

Mz.N.: Abbiamo aperto con Sol LeWitt, per affermare la nostra intenzione ed anche perché Sol è sempre stato un attento propagatore di queste pratiche trasversali al sistema dell'arte. Accettò, quindi, il

nostro invito con grande entusiasmo!

F.F.: In che modo nascono le mostre di Base? Si parte da un progetto o dal semplice interesse verso un artista?

P.M.: Si parte dall'invito all'artista, scelto dalla lista stilata, elenco che è spesso aggiornato, cercando di coinvolgere artisti la cui ricerca incontri la nostra attenzione.

Ms.N.: Aggiungiamo che Firenze è una città un po' particolare... la nostra attività si propone di aprire e attivare un dialogo sul territorio...

F.F.: Quando invitate un artista a pensare un progetto, lo spronate a lavorare in una direzione particolare?

P.P.: La sola condizione è che siano proposti dei progetti inediti, pensati appositamente per Base. Da qui s'innesci un dialogo... nessun filtro, nessuna richiesta a lavorare su qualcosa in particolare.

Ogni volta riceviamo dagli artisti una o più proposte scegliendo insieme quella da realizzare. Le uniche difficoltà possono essere quelle di ordine economico, che quasi sempre riusciamo a superare.

F.F.: Qual è la mostra realizzata da Base che vi è piaciuta di più?

Mz.N.: Difficile rispondere... Abbiamo realizzato oltre sessanta mostre di artisti provenienti dai cinque continenti e siamo molto orgogliosi dell'intero programma realizzato e sicuramente alcune di queste sono state esemplari...

F.F.: Sì, ma datemi qualche indicazione...

Enrico Vezzi: Quando le vivi in prima persona è difficile dare una preferenza....

P.P.: Cesare Pietroiusti ha realizzato in questo luogo una performance che esaltava lo spirito che anima Base. Poi ricordo Jan Vercruysse che fu tra i primi a esporre qui...

Mz.N.: ...ma anche gli amici australiani John Nixon e Marco Fusinato e poi... sicuramente Rirkrit Tiravanija con Quallsiasi TV, la sua straordinaria "street tv" che coinvolse l'intero quartiere di San Niccolò. Le mostre di Liam Gillick, Antoni Muntadas, Matt Mullican, Robert Barry.... La lista sarebbe lunghissima, tutti hanno lavorato bene qui!

E.V.: Io dico Tino, Tino Sehgal! ...ed anche Surasi Kusolwong...

Ms.N.: Sono molto presenti nella mia memoria le installazioni di Niele Toroni e François Morellet. E te, Paolo?

P. M.: La mia con Pier Luigi Tazzi! Analizzavamo la collocazione individuale rispetto a specifiche e globali sollecitazioni... un percorso che seguo da sempre.

F.F.: Che significato ha per voi esporre l'arte contemporanea?

P.P.: dal mio punto di vista, è chiaro che alla fine il nostro progetto si concretizza nelle mostre, ma quello che mi interessa è rendere partecipe il pubblico di un dialogo attivato, quindi la vivo molto poco sul piano espositivo, ma piuttosto mi interessa attivare un dialogo e in fondo le mostre manifestano questo interesse, questo è per me il significato massimo di Base ed è quello che mi ha convinto a continuare ad occuparmi di Base negli anni. L'attività di Base è quella di fare mostre, ma in questo modo si attivano anche altre dinamiche e quella che maggiormente mi interessa e proprio quella di questo dialogo attivato, con gli artisti che arrivano da fuori e tra gli artisti che collaborano, facendo però non un dialogo tautologico, interno all'arte, ma aprendosi verso fuori, verso chi ne usufruisce.

E.V.: Per me invece è stato diverso, perché io inizialmente ero un fruitore esterno di Base, venivo qui per vedere le mostre e poi ho capito che qui dentro c'era una possibilità vera di confronto e di incontro, difficile da trovare in altri contesti e situazioni, quindi la dinamica espositiva e quello che viene esposto è importante, ma nel momento in cui diventa un dispositivo in grado di attivare una serie di "cose" in relazione con la città e con le persone che vengono a vedere le mostre, e anche la possibilità di una crescita reciproca.

Ms.N.: A me interessa la relazione che si crea tra gli artisti ospitati e artisti ospitanti, tra esterno e interno. Tutti gli artisti vengono a Firenze per partecipare attivamente alla realizzazione dei progetti. E il dialogo viene da sé!

P.M.: Base è una pratica di vita!

F.F.: A undici anni dall'apertura di Base cosa è cambiato nel vostro lavoro come artisti? In che modo la gestione di uno spazio espositivo ha influenzato il vostro modo di porvi di fronte a un lavoro?

PP.: Difficile dirlo, perché sai, si vive la propria vita e il lavoro segue la vita, ed è inscindibile, quindi il lavoro segue questo progresso, sicuramente essendo Base una cosa molto importante c'è stato un travaso, ora non so identificare esattamente quali tipi di elementi sono entrati a far parte del mio lavoro ad eccezione dell'elemento già affrontato

dell'importanza e della necessità del dialogo, che a volte gli artisti non considerano, pensando che il loro personale punto di vista sia privilegiato, chiudendosi così in una torre d'avorio, Base invece è la manifestazione del processo opposto, c'è il desiderio di parlare con gli altri, credo che questo sia l'elemento più importante che è entrato nel mio lavoro, ma forse quell'elemento c'era già, perché se no non avrei aderito a Base, però sicuramente si è sviluppato ed è cresciuto assieme, tra la mia attività di artista e quella di "Basista".

E.V.: Si ci sono infiniti elementi che contaminano il lavoro di un artista gli stimoli possono arrivare tanto da una persona che incontri per strada quanto da "100" mostre che vedi, ma alla fine è il tuo istinto che decide cosa prendere di tutto questo. L'elemento interessante di Base è che non ti trovi alla fine di un processo messo in mostra, ma sei parte del processo stesso, perché ti trovi in mezzo ad altre persone che si incontrano e si scontrano all'interno dello spazio, coinvolgendoti nel processo creativo, pur avendo visioni e un background completamente diversi in quanto i membri di base sono di generazioni differenti, e questo elemento può influenzare il lavoro, non tanto esteticamente o come metodologia, ma nella dimensione in cui uno si mette alla ricerca di una dinamica altra...

F.F.: Nella programmazione di Base ci sono soprattutto mostre personali, ma sono stati anche realizzati workshop, concerti, proiezioni di film, ma mai una mostra collettiva. Non v'interessa affidare lo spazio a un curatore o curare voi stessi una mostra collettiva?

E.V.: Franz West ha realizzato una presentazione della sua collezione, esponendo assieme alle sue opere lavori di Michelangelo Pistoletto, Jannis Kounellis, Gelitin, Urs Fisher, il divano di Jason Rhoades, che era bellissimo...

P.P.: Era una parte della sua collezione che ricreava un ambiente intimo.

La questione del curatore invece non fa parte del nostro progetto, anche se molti ci hanno aiutato e hanno frequentato Base nel corso degli anni, uno tra tutti è Lorenzo Bruni. Il nostro progetto è sempre stato quello di attivare un dialogo tra artisti.

F.F.: Alcuni degli artisti membri hanno esposto all'interno di Base, ma non tutti, come mai?

P.P.: Generalmente i membri di Base non vi espongono, ma alcune mostre e alcuni inviti hanno funzionato da molla scatenante e alcuni artisti che

hanno esposto qui, successivamente hanno deciso di far parte del nostro gruppo, ad esempio Marco Bagnoli vide la mostra di Sol LeWitt e disse: "Bello questo wall-painting, mi piacerebbe farci un lavoro, chiamo Sol e ne parlo con lui", a Sol è piaciuta molto l'idea di fare un lavoro con il suo wall-painting, e così nacque la mostra di Bagnoli, e da quel momento in poi Marco si trovò coinvolto in Base, e ha aderito a pieno e in maniera attiva al progetto, lavorando, invitando e condividendo con noi altri le sue idee riguardo a Base. Lo stesso poi è successo con Remo Salvadori, Massimo Bartolini, Mario Airò, che sono molto attivi.... Quindi dall'invito a fare una mostra poi è nata una collaborazione che si è verificata con un impegno maggiore di altre persone che si erano avvicinate a base e poi col tempo si sono allontanate...

F.F.: Recentemente Pierre Bismuth, ha voluto coinvolgere la cittadinanza fiorentina, qual è stata la risposta?

Mz.N.: Per il suo progetto si è attivato un tam-tam più largo del consueto e la risposta è stata sorprendente.

E.V.: Si fino all'ultimo minuto prima che iniziassimo ad allestire sono arrivati oggetti...

P.P.: La nostra mail era molto chiara, chiedevamo di portare "Oggetti che avrebbero dovuto cambiare la tua vita" e che hanno fallito questa missione. Invece sono arrivate alcune cose di uso quotidiano che, in realtà, non avevano fallito la loro promessa di felicità... c'è stato, quindi, un malinteso...che Pierre ha colto e gestito benissimo.

F.F.: Quali sono i progetti futuri per Base?

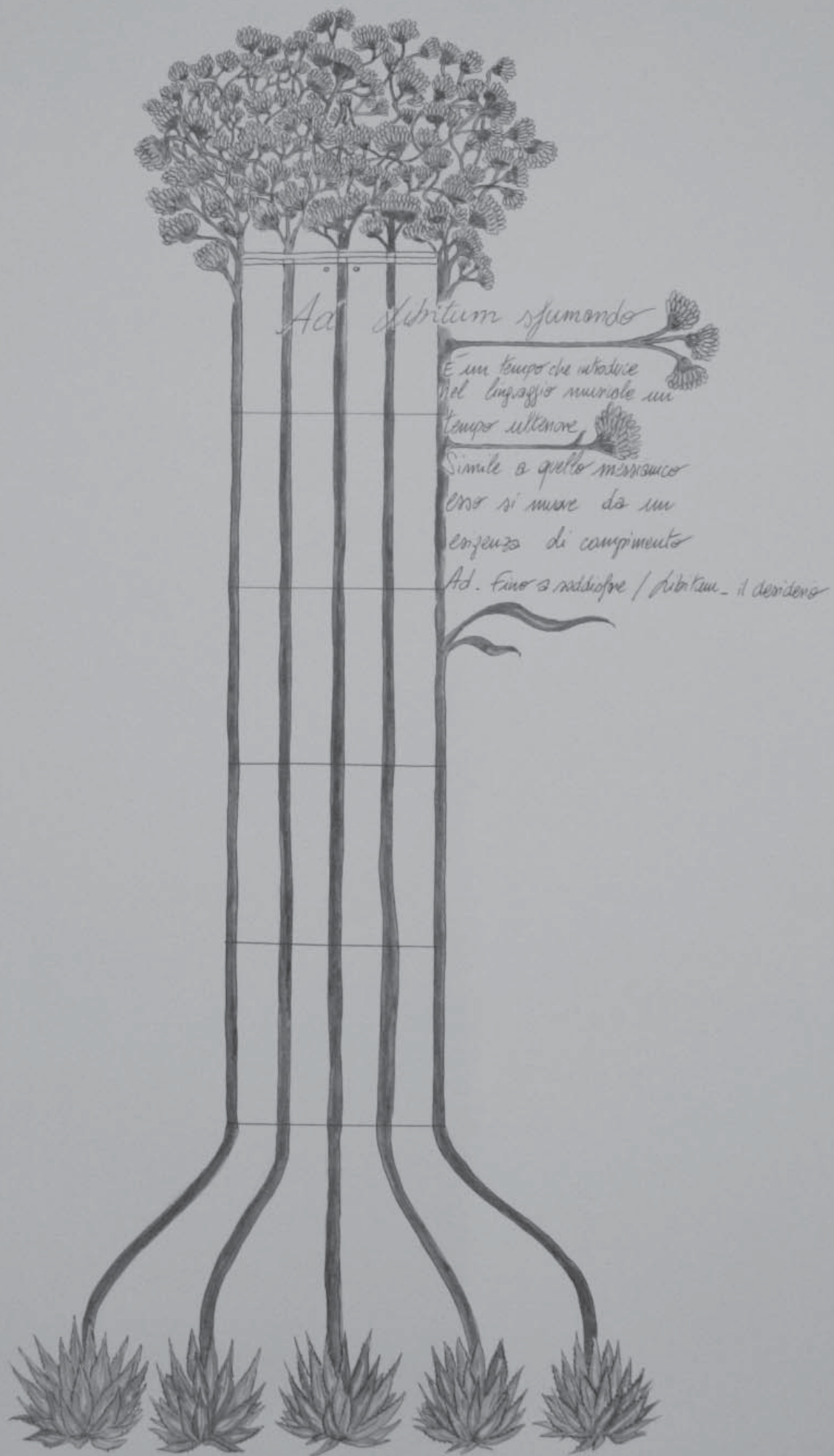
P.P.: ci saranno le mostre di Olivier Mosset e di Erwin Wurm. A seguire ci saranno Stefano Arienti, Diego Perrone, poi Maurizio Mochetti e Lawrence Weiner, da sempre nella nostra "waiting list", Pierre Huyghe, Tobias Rehberger e Christophe Boutin con la sua One Star Press...

F.F.: Che cos'è BasexBase?

Mz.N.: Sono alcuni amici estimatori di Base, non soltanto fiorentini, che non si sono mai costituiti in un gruppo, ma che in più occasioni si sono resi disponibili a supportare la realizzazione di progetti specifici... Adesso riceviamo un contributo dell'Osservatorio delle Arti Contemporanee, in precedenza era successo con la Teseco e la Regione Toscana. Questo è solo una piccola parte del budget necessario a sostenere la nostra attività. Tutto l'altro proviene dal nostro autofinanziamento.

F.F.: Per me può bastare così, però se volete aggiungere qualcosa voi... qualche elemento che non è stato affrontato....

P.P.: Sì, una cosa che abbiamo notato è che dopo il gruppo iniziale dei fondatori, che si è molto ampliato e poi è tornato a cifre più modeste, adesso e negli ultimi anni c'è stata una nuova generazione di artisti toscani che sta lavorando bene e che si è interessata ed affacciata verso Base e che sta “rimpolpando” il gruppo dei sostenitori e degli organizzatori e questo è molto bello, perché vuol dire che si è attivato un dialogo che è ancora in piedi, e infatti ora tra i membri di Base si va dai 70 ai 25 anni di età...



Lucie Fontaine

NEL 2008, L'ARTISTA FRANCESE, LUCIE FONTAINE, APRE LA SUA GALLERIA A MILANO, IN VIA CONTE ROSSO, IN PROSSIMITA' DEL POLO GALLERISTICO DI VIA VENTURA. LA GALLERIA LAVORA CON ARTISTI ITALIANI, GIOVANI E A META' CARRIERA, PROPONENDO SEMPRE PROGETTI DI ALTA QUALITA' E SOPRATTUTTO DI UNA FRESCHEZZA INSOLITA PER IL CONTESTO NEL QUALE LA GALLERIA SI INSERISCE.

Milano, 10 ottobre 2009

Francesco Fossati: Quando è nata Lucie Fontaine?

Lucie Fontaine: Non si chiede l'età a una signora ! Ti posso dire che sono nata a Colmar, Francia, dove vivo e lavoro.

FF: Quando è iniziata la tua attività espositiva?

LF: Ho aperto lo spazio con i miei 2* impiegati nel 2008, con una mostra personale di Cleo Fariselli.

FF: Fin dagli esordi hai lavorato con altri artisti e con una dinamica espositiva che comprendeva anche elementi non propriamente artistici, in che momento hai sentito la necessità di aprire uno spazio espositivo?

LF: Sono francese ma ho studiato arte italiana (anni 60, 70, 80, 90) e da sempre il mio sogno è stato lavorare con gli artisti italiani, il cui lavoro è straordinario ma al tempo stesso è spesso intrappolato in contesti poco stimolanti. Da qui l'idea di utilizzare dinamiche espositive che mettono l'artista in condizioni inusuali, specialmente per quanto riguarda la comunicazione del lavoro che per me è una priorità da sempre.

FF: Perché hai deciso di aprirlo a Milano?

LF: Perché ritengo che Milano abbia bisogno di realtà del genere. Ora, con spazi come Brown, Mars e Peep-Hole si è creato un florido paesaggio, Milano ha ricominciato a vivere !

FF: Lo spazio espositivo è gestito come uno spazio no-profit o come una galleria?

LF: Non credo alla divisione tra profit e no-profit. Molte gallerie commerciali per sopravvivere all'inizio si definiscono giuridicamente come associazione; al tempo stesso i no-profit possono vendere tranquillamente tramite le donazioni e possono partecipare alle fiere. Sicuramente il fine ultimo del mio spazio –

come spesso mi rinfacciano i miei 2* impiegati – non è vendere, ma è fare ricerca. La sfida è quindi riuscire a trarre del profitto dalla ricerca.

FF: In che modo scegli gli artisti e i progetti da esporre?

LF: Ne discuto con i miei 2* impiegati, che a loro volta si fanno guidare dall'istinto e dall'empatia. La maggior parte delle volte do spazio ad artisti la cui pratica ha delle connessioni – concettuali – con il “fare” in senso lato, il che significa ricerca dei materiali, attenzione formale e tecnica; non sono una grande fan del minimalismo, almeno quando si tratta del mio spazio. La maggior parte degli artisti con cui lavoro hanno uno studio perché il lavoro lo richiede e si discostano del cliché dell'artista che lavora con il portatile. Mi piace supportare questo tipo di attitudine in Italia, dove sembra che questo tipo di iniziative abbiano poco riscontro.

FF: Che significato ha per te esporre l'arte contemporanea?

LF: Per me esporre l'arte contemporanea significa creare nuovi stili di vita. In maniera assolutamente simbolica ritengo che l'arte debba dare spunti per una migliore interpretazione della vita quotidiana. Nel nostro spazio la gente può assaporare nuove dinamiche di collaborazione e divisione del lavoro, può esperire una situazione di ricerca culturale che al tempo stesso è domestica, a “tu per tu”.

FF: Recentemente il tuo spazio espositivo è stato invitato da X-initiative a New York a partecipare al progetto “No Soul For Sale”, cosa hai presentato in quella occasione?

LF: Prima di tutto devo dire grazie a Valerio Carruba che ha portato il mio spazio all'attenzione della

direttrice di X-initiative Cecilia Alemani.

Con i miei 2* impiegati abbiamo creato un display ispirato al pavimento dello spazio di via Conte Rosso, con al centro il mio nome scritto con il font Aine, creato dall'artista Riccardo Beretta. All'interno di esso abbiamo disposto lavori di piccole dimensioni di 8 artisti che collaborano con noi, sebbene con dinamiche molto diverse. Il risultato era molto omogeneo "corale", mi verrebbe da dire.

FF: Quanto c'è di Lucie Fontane nei progetti degli artisti invitati ad esporre? In qualche modo li inviti a lavorare in una direzione o li lasci completamente liberi?

LF: Insieme ai miei 2* impiegati mi occupo della struttura all'interno della quale gli artisti si muoveranno nel dare vita al progetto. Quando si tratta di artisti con più esperienza, come Marcella Vanzo, Alessandro Roma e Valerio Carrubba, è molto importante che guardino a orizzonti inesplorati. Quando invece si tratta di giovani come Cleo Fariselli o Riccardo Beretta, è importante che presentino il loro lavoro senza troppe mediazioni. In entrambi i casi la comunicazione (inviti, comunicati) deve essere concepita in collaborazione con me e con i miei 2* impiegati. In generale devo dire che non amo dare "carte blanche" agli artisti. La peculiarità dello spazio di via Conte Rosso è creare qualcosa insieme, intrecciare pensieri diversi.

FF: Cosa cambia nei tuoi progetti quando sono realizzati nello spazio espositivo di via Conte Rosso a Milano, rispetto a quando vengono realizzati in altri spazi espositivi come ad esempio nella mostra presso la galleria T293 di Napoli?

LF: Nello spazio di via Conte Rosso agisco come una gallerista, presento il lavoro di artisti che stimo con la finalità di promuoverli e venderli. In questi progetti mi occupo di contestualizzare e comunicare il lavoro di qualcun altro. Presso la T293 ho presentato il mio lavoro di artista ed è stato compito di Marco Altavilla e Paola Guadagnino contestualizzare e comunicare il mio lavoro.

FF: Perché hai scelto di lavorare con altri artisti?

LF: Nel momento in cui apri una galleria, è chiaro che il tuo desiderio è presentare il lavoro di altri artisti.

FF: Secondo te, perché negli ultimi anni c'è stato un proliferare di collettivi di artisti che lavorano sotto lo stesso nome?

LF: Ti riferisci a mia sorella Claire? Non ne ho

idea...

FF: Quale è l'aspetto più interessante nella gestione di uno spazio espositivo?

LF: Il rapporto con gli artisti, la discussione di nuove idee, l'idea di poter fare qualcosa di diverso. E ovviamente lo scambio quotidiano con i miei 2* fantastici impiegati !

FF: Che ruolo ricopre il tuo spazio espositivo in una città come Milano?

LF: Mi piace che sia un rendezvous per la comunità, un posto dove la gente può passare, fermarsi a chiacchierare, esporre dubbi e questioni sull'arte e sulla vita. In genere nelle gallerie, si entra, si prende il comunicato, si guarda la mostra e se si ha coraggio fai una domanda alla stagista di turno. Da Lucie Fontaine passi, ti siedi sul divano, chiaccheri, bevi qualcosa, ti intrattieni.

FF: Quale è la cosa più importante che hai imparato gestendo uno spazio espositivo e lavorando a stretto contatto con altri artisti?

LF: Che l'arte va riconsiderata nel suo alfabeto e i suoi protagonisti – artisti, curatori, galleristi, redattori, collezionisti – sono finalmente sullo stesso piano, hanno tutti lo stesso potere di cambiare le cose. È sempre stato così per certi versi, ma penso che ora sia terreno privilegiato di esplorazione ...

FF: Che cosa centra Lucio Fontana?

LF: Omonimia?

* "Abbiamo scritto l'Anti-Edipo in due. Poiché ciascuno di noi era parecchi, si trattava già di molta gente." Gilles Deleuze e Felix Guattari, I mille piani, 1. Introduzione: Rizoma.

UNOROSSODUE

NEL 2004 SERGIO DAOLIO APRI' A MILANO, IN VIA BOLTRAFFIO, LA GALLERIA UNOROSSODUE E DECISE DI AFFIDARNE LA GESTIONE ALL'ARTISTA ALESSANDRO MANCASSOLA, IL QUALE ORGANIZZO' MOSTRE PER TRE ANNI. ALL'INTERNO DELLA GALLERIA VENNE PRESENTATO IL LAVORO DI MOLTISSIMI GIOVANI ARTISTI, ITALIANI E STRANIERI, ATTRAVERSO UNA SERIE DI MOSTRE PERSONALI E COLLETTIVE CHE OGNI VOLTA PROPONEVANO DINAMICHE ESPOSITIVE NON CONVENZIONALI.

15 febbraio 2010

Francesco Fossati: Quando hai conosciuto Sergio Daolio?

Alessandro Mancassola: Nel maggio 2004.

FF: Come artista, perché hai deciso di accettare l'invito di Daolio e organizzare mostre per circa tre anni (dal 2004 al 2007) per la galleria Unorossodue di Milano?

AM: Dovevo guadagnarmi uno stipendio e la proposta di Daolio era l'unico lavoro che avevo trovato.

FF: L'attività curatoriale da te svolta era un'estensione della tua pratica artistica o un elemento distinto?

AM: Ho semplicemente applicato la tenacia a la passione che ho quando lavoro come artista al lavoro degli altri. Non distinguo le cose per il semplice fatto che non credo di essere stato un curatore. Credo piuttosto di aver sempre collaborato con gli altri artisti e nel 2007 di aver deciso definitivamente di lasciare questa "esclusiva" a Barbara.

FF: Hai collaborato quasi sempre con giovani artisti, in che modo sceglievi quelli da esporre?

AM: Erano e sono tutti amici. Detta così è una banalità. Ma è la verità. Erano e sono persone che frequento. Con cui lavoro e mi confronto. Non ho scelto bravi giovani artisti, semplicemente erano gli artisti che frequentavo.

FF: Molti degli artisti che hanno esposto presso la galleria Unorossodue negli anni immediatamente successivi hanno iniziato a ricevere i primi riconoscimenti in Italia e anche all'estero, il contesto fertile e di scambio tra artisti che era quello della galleria di via Boltraffio credi che abbia aiutato questo processo?

AM: Quando sei alle prime mostre e hai la possibilità di confrontarti in uno spazio come la Unorossodue che ti permetteva di avere uno spazio di 100 m2, un minimo budget, e uno staff che badava più alla qualità degli eventi che ad una vera esperienza di mercato ha sicuramente aiutato la crescita di artisti che comunque avrebbero fatto bene.

FF: Le mostre collettive che hai organizzato spesso innescavano dei meccanismi che mettevano in relazione diretta gli artisti che vi partecipavano e non solo i loro lavori, c'è una mostra che ci vuoi raccontare che esemplifica questo processo?

AM: Any Thing, l'ultima mostra che ho gestito, e nella quale c'erano Luca Bolognesi, Nikola Uzunovki, Fani Zguro, io e Barbara Ceriani Basilico; gli artisti non hanno avuto alcun tipo di relazione tra loro; le loro opere sarebbero state in spazi diversi, dall'interno della galleria alla Lapponia; zero comunicazione insomma; l'unico ad avere un controllo minimo fu Sergio Daolio, ma la mostra era fuori controllo; al pubblico non piacque perché non ci capirono molto e fu una grande soddisfazione.

FF: Che significato ha avuto per te esporre l'arte contemporanea?

AM: Non ha senso. Mi diverte e basta.

FF: Il tuo lavoro come artista, assieme a Barbara Ceriani Basilico, è stato in qualche modo influenzato dalla tua attività come curatore?

AM: Direi che tutte le esperienze e le collaborazioni che ho fatto mi hanno influenzato e insegnato qualche cosa: dai docenti incontrati nelle Accademie al progetto Omuse alla Biennale di Venezia del 2003 ecc...

FF: La galleria funzionava dal punto di vista economico? Chi si occupava delle vendite?

AM: Delle vendite si occupava Sergio Daolio; il progetto doveva essere a lungo termine e iniziare a funzionare dopo il mio mandato di 3 anni; non c'erano obiettivi prefissati durante la mia presenza; ma solo un lavoro determinato di 3 anni per creare un gruppo di artisti della galleria.

FF: Se ti venisse offerta di nuovo la possibilità di gestire uno spazio espositivo accetteresti?

AM: Non so. Non credo. Ma Fabio Capello mentre allenava la Roma disse che per la sua storia non avrebbe mai allenato la Juventus. Invece poi la allenò e per beffa quei due campionati sono stati cancellati dagli annali. Quindi non so. Non credo. Bho.

Studio Corrado Levi

STUDIO CORRADO LEVI VENNE APERTO NEL 1984 IN CORSO SAN GOTTARDO A MILANO DA CORRADO LEVI, PROPONENDO UNA VASTA SERIE DI MOSTRE CHE PRESENTARONO A MILANO QUELLO CHE STAVA ACCADENDO IN QUEGLI ANNI NELL'EAST VILLAGE, AIUTARONO LA FORMAZIONE DI UNA NUOVA GENERAZIONE DI ARTISTI E GENERARONO DELLE IMPORTANTI COLLABORAZIONI TRA IL MONDO DELL'ARTE E QUELLO DELLA MODA E DEL DESIGN.

Milano, 20 febbraio 2010

Francesco Fossati: Che significato ha avuto per te l'east village Newyorkese?

Corrado Levi: E' stata un'esperienza importante, molto importante, tant'è che poi tornando qua (a Milano) decisi di aprire il mio spazio in Corso San Gottardo. L'esperienza dell'east village, come quella dei graffiti, ha avuto un effetto molto ampio, coinvolgendo a diversi livelli la società, non tanto riguardo al mondo dell'arte, ma piuttosto rispetto all'esistenza di questi ragazzi emarginati che marcavano la città, ridefinendola... Edit De Ak considerava il fenomeno dei graffiti come dei "baci urbani", che io trovo bellissima come espressione, quando invece sento per radio di alcuni gruppi politici che vogliono mettere in galera chi fa i graffiti mi vengono i brividi...

Torniamo all'east village che è stato un fenomeno legato a una alterità rispetto alle gallerie, alle grandi gallerie internazionali, che all'epoca ruotavano principalmente attorno ai due grandissimi: Leo Castelli e Ileana Sonnabend, che non erano gli unici, ma hanno fatto tantissimo per l'arte americana e per l'arte in generale, sostenendo tante generazioni di artisti, tra cui quelle della Pop Art, i concettuali, i minimalisti... Invece questo fiorire di gallerie di arte nell'east village, che si trovava a est di Manhattan in un quartiere molto degradato, dove vivevano molti portoricani e gli affitti degli spazi erano molto bassi, e nei primi anni ha visto un fiorire di circa trenta gallerie, che esponevano ciascuna decine e decine di artisti, uno sopra l'altro, grandi così (fa segno con le mani, indicando una dimensione ridotta), che costavano come un biglietto del cinema, e questo segnava un doppia contestazione, la pluralità di artisti, l'enorme quantità, che non riuscivi nemmeno a ricordarne i nomi, e il costo irrisorio rispetto ai milioni di dollari che si spendevano per gli altri artisti, quelli di SoHo...

Io ho letto questo fenomeno politicamente, perché uscivo dal periodo delle lotte degli studenti e del movimento gay del Fuori, alle quali avevo aderito con passione, assieme a Mario Mieli, (...) quindi ho letto questa fioritura, questa esplosione di arte nell'east village, come una contestazione dell'arte ufficiale, tanto che nel giro di poco tempo le grandi gallerie hanno

cercato di assorbire al loro interno gli artisti migliori, e ancora oggi resistono, ad alti livelli, una quindicina di artisti di quel... chiamiamolo "movimento" anche se non è corretto definirlo così. E' stata davvero un'esperienza importante per me, anche perché io ho partecipato alla prima mostra dell'east village, all'interno di un magazzino abbandonato nei pressi dello Hudson River, fui invitato da un artista molto bravo, purtroppo morto di AIDS, Luis Frangella, che mi indicò la sede e mi disse: "vai la, ti prendi uno spazio e ci fai un lavoro", arrivai in questo enorme magazzino abbandonato, ci si entrava attraverso un buco, era lungo centinaia di metri... e quindi realizzai un lavoro alla mostra costitutiva dell'east village, cosa che mi onora, ma a parte le cose personali, quello che definì maggiormente l'east village fu che gli artisti usavano i più svariati materiali, non si trattava più di tele e di pennelli, c'erano anche quelle, ma molti artisti usavano le perline, c'era chi le applicava su vestiti, oggetti, scarpe... creando degli oggetti straordinari, c'era anche chi utilizzava pezzi di metallo e altri materiali che trovava per strada...

C'era un uso dei materiali della vita che è diverso dall'uso dei materiali che fece l'Arte Povera, i quali attuavano scelte precise e rigorose riguardo ai materiali da utilizzare, creando una sorta di sintassi tra i materiali, invece nell'east village questi erano presi a caso dalla vita, come se il mondo delle cose abbandonate, delle cose perdute, dei rifiuti, delle cose bruciate... entrava di diritto nell'arte.

FF: Questa tua esperienza negli stati uniti ha caratterizzato anche le tue lezioni al Politecnico di Milano?

CL: In quegli anni io passavo quattro mesi a New York e gli altri in Italia a insegnare, e continuai così per circa cinque anni, invitai a tenere lezioni moltissimi artisti italiani e stranieri, ma tra gli americani ricordo con piacere l'incontro che fecero i miei studenti con Ramm:Ell:Zee, per loro fu una festa di interessi e di vitalità, alle loro domande lui rispondeva in rap, rispondeva solo in rap! per dirti il livello, aveva quattro marce in più! Ramm:Ell:Zee è un personaggio straordinario, non era proprio dell'east village e non era neanche un graffitista, era un po' a cavallo tra le varie

pratiche, viveva al quarto livello della metropolitana e ha inventato il “panzerismo iconoclasta” (conosciuto anche come “Futurismo Gotico”. ndr), sosteneva che le lettere sono dei panzer e servono per combattere il linguaggio che ormai ci è stato rapito...

FF: In che momento hai deciso di aprire Studio Corrado Levi?

CL: Vidi questo spazio, in Corso San Gottardo, prima di partire per l’America, ma al momento non feci niente, quando andai in America invece mi dissi, se quando torno trovo ancora quel locale lo affitto per non morire di noia a Milano (ride), e quando sono tornato lo spazio era ancora in affitto, così lo ho preso e ho aperto lo Studio. Ho iniziato con una mostra che si intitolava “Dall’Olio all’aeroplanino”, perché c’era il lavoro di un ragazzo che aveva fatto una placca di gesso con un aeroplanino infilato dentro, un bel lavoro, e poi c’erano un po’ di artisti americani e i nuovi giovani italiani, un po’ a caso anche, c’erano degli amici, degli studenti... Si trattava più che altro di una scommessa, la scommessa che l’arte non nasca da un privilegio di educazione, certo ci sono delle persone che arrivano dagli stessi ambienti, ma poi è successo per caso che io abbia scoperto un Pusole o un Arienti o un Della Vedova, per fare solo i nomi di alcuni dei giovani artisti più importanti di quegli anni. Non ricordo se era l’83 o l’84 l’anno in cui ho aperto lo spazio, perché nell’83 di ritorno dall’America ho fatto la mia prima mostra in uno spazio non pubblico a Milano, era un grande magazzino nei pressi di Viale Monza, dove avevo messo le grandi tele che avevo fatto in America, venne a vederla Michael Basquiat, ma la cosa importante è che fu una grande festa, durata tutta la notte, c’era un gruppo di amici che suonava, Pusole mi diede la musica da mettere e questi elementi avvicinarono questo evento più a un locale notturno che non ad una galleria d’arte, segnando l’inizio della Milano euforica dopo gli anni di piombo.

FF: Chi erano gli artisti che invitavi ad esporre?

CL: Alcuni erano dei miei studenti al Politecnico, ma non tutti, Arienti studiava agraria, che era due vie più in là, ma veniva sempre a seguire le mie lezioni, Martegani, Mazzucconi e Della Vedova erano miei allievi, però poi c’erano anche tutti i torinesi e molta altra gente prese parte alle mostre, ne facemmo tantissime...

FF: In che modo sceglievi i progetti da realizzare?

CL: Questo è un argomento delicato, perché tocca la figura del curatore o di una sorta di “animatore”... Io avevo l’esperienza che derivava dalla collezione

di arte di mio padre che mi aveva fatto conoscere da vicino De Pisis e molti altri, quindi io avevo in testa cosa fosse la qualità, in più ero stato amico fraterno di tutti gli artisti dell’Arte Povera... *Inciso: accompagnai in macchina Paolini alla sua prima mostra personale presso La Salita, dove comprai il suo primo quadro e quando la Tate organizzò la mostra sull’Arte Povera, mi invitò a pranzi e cene per avere questo lavoro, e io mi sentivo anche un po’ in colpa, perché io lo comprai da un giovane che all’epoca non era nessuno, ma io avevo già capito che era bravo, perché quello che succede dal momento in cui si fa l’arte e tutto quello che succede poi, all’interno del sistema dell’arte, è una cosa incommensurabile, sulla quale sarebbe opportuno riflettere...*

Ritornando alla tua domanda, è molto difficile capire in che modo scegliere, perché devi essere molto aperto ad accettare anche le cose che non capisci o che non condividi o che ritieni, attraverso i tuoi parametri, che siano brutte, devi aspettare un momento perché le cose possono cambiare... e quindi da un lato c’erano le mie conoscenze legate ai rapporti con gli artisti dell’Arte Povera, sapevo cos’era la qualità di un’opera d’arte, però sapevo anche che questa qualità poteva cambiare, perché ognuno crea i propri parametri di giudizio e di considerazione.

Si è trattato soprattutto di un lavoro di rispetto e di ascolto...

FF: Alcune delle mostre da te curate coinvolgevano oltre a lavori prettamente artistici anche elementi riguardanti la cultura in maniera più ampia, come la moda, il design...

CL: Sì, anche nella mia attività come professore, ho sempre cercato di portare all’interno elementi che riguardano la mia personale esperienza, ad esempio ho collaborato con Cinzia Ruggeri, realizzando per lei dei gioielli fatti con delle posate, o mi viene in mente una mostra fatta all’interno di Studio Corrado Levi che si chiamava “Dopo Gondrand” dove sempre Cinzia Ruggeri assieme a Denis Santachiara avevano fatto un lavoro bellissimo, c’era una palla fatta di pelle di pollo, proprio come nella canzone e Santachiara aveva dato una svolta al design trasformandolo in qualcosa di immateriale.

FF: Che significato ha avuto per te esporre l’arte?

CL: All’epoca era una novità, sia il modo come lavoravamo, sia quello che proponevo, si trattava di novità assoluta per l’Italia, infatti Politi se ne accorse subito e per un anno mi diede una pagina di Flash Art dove potevo presentare il lavoro dei giovani artisti. Si trattava di una alterità rispetto al mondo delle gallerie

che facevano ancora l'arte... l'arte bellissima, l'arte concettuale, l'arte minimalista, io non discuto la qualità di quest'arte, ma noi facevamo una cosa diversa, proponevamo il mondo della vita gioiosa, perché si usciva dagli anni di piombo, e c'era la speranza di un cambiamento sociale, e noi volevamo provare a fare qualcosa di nuovo.

Inoltre la ventina di mostre che ho organizzato in quegli anni è servita principalmente ad educarci tra di noi, invece che trasmettere un sapere dal maestro ad un allievo, c'è stato un insegnamento collettivo e poco per volta tutte queste personalità sono migliorate, qualcuno poi ha abbandonato il mondo dell'arte, qualcuno a continuato, ma questo non c'entra, la cosa importante è che l'insegnamento non arrivava più dall'alto, ma in maniera orizzontale si diffondeva tra tutti e questo elemento ci avvicina molto alle dinamiche dell'east village.

FF: Nel giugno 2008, all'interno di un articolo apparso su Flash Art International, Giacinto Di Pietrantonio ha affermato che tu hai introdotto il Nouveaux Realisme nell'arte contemporanea italiana, coinvolgendo persone non provenienti da percorsi prettamente artistici. Sei d'accordo con questa lettura del tuo operato?

CL: (Ride) è vero, è verissimo, perché Zanichelli era un pubblicitario, Pusole era un disk jokey e anche molti altri sono arrivati da esperienze differenti, io non escludevo chi veniva dall'accademia, ma loro facevano parte di un altro giro e la mia attenzione in quel periodo era indirizzata proprio verso persone che avevano esperienze diverse, in relazione all'esperienza in America che ti ho raccontato prima. Anche perché io stavo attuando un rinnovamento di me stesso che doveva partire dall'attenzione verso il mondo esterno a quello dell'arte, per poi ritornarci dentro con nuova energia.

FF: La gestione di uno spazio espositivo ha in qualche modo influenzato la tua produzione artistica?

CL: Sì molto, perché anche io partecipavo a queste mostre, e il processo di educazione collettiva di cui ti parlavo prima ha cambiato anche me. Invece la gestione vera e propria dello spazio espositivo lo ho trovato una cosa facilissima, bastava che mandavo un po' di inviti e lo spazio si riempiva subito di gente, perché non c'era altro a Milano. Poi con gli anni sono nati tanti spazi, c'è stata la Brown Boveri che è stata molto importante, poi mi ricordo di una mostra a sostegno dei malati di AIDS nella scala di un teatro vicino al politecnico e i lavori venivano venduti attraverso una lotteria, poi in corso concordia c'era uno spazio, abbiamo fatto delle mostre negli studi

alcuni artisti, c'era la Galleria Fac-Simile, insomma cercavamo di fare delle mostre nella città, slegati dalle gallerie d'arte, perché volevamo essere indipendenti. Successivamente nacquero altre realtà come la Casa Degli Artisti, lo Spazio di via Lazzaro Palazzi, e altri...

FF: In che anno ha chiuso Studio Corrado Levi?

CL: Non mi ricordo più, aspetta un momento... è durato tre o quattro anni, sono state fatte le prime mostre personali di Arienti, Martegani, Vittoria Chierici, Pusole, Mazzucconi, che aveva fatto dei lavori bellissimi, di Zanichelli...

Quando ho chiuso? Boh... quattro o cinque anni dopo... avevo aperto nell'83 o nell'84? Nell'83, nell'83, perché io avevo fatto la prima mostra dell'east village a milano (...) e quattro o cinque anni dopo chiuse, senza un motivo preciso, semplicemente perché per me quest'esperienza poteva considerarsi conclusa, si era un po' esaurita, il mondo dell'arte ufficiale si è accorto del nostro lavoro e ha iniziato a lavorare con alcuni degli artisti. A me in questo momento non interessava più, o mi mettevo a fare il gallerista, ma la cosa non mi interessava, non ho mai lavorato come gallerista, non ho mai venduto niente, se qualcuno era interessato ai lavori esposti io mettevo in contatto diretto con l'artista, il fatto è che io sono sempre stato fuori dai giri di potere e questa è una cosa che molti mi invidiano e per la quale mi rispettano. In riferimento al fatto che avevo quella pagina su Flash Art, dopo un anno ho deciso di smettere perché ogni giorno tutti i giovani artisti italiani mi mandavano dei plichi enormi con i loro lavori e io non volevo diventare il "guru" di un determinato tipo di arte e quindi ho smesso. Avrei potuto essere il critico ufficiale degli anni '80, dopo che Celant lo è stato per l'Arte Povera e Bonitoliva per la Transavanguardia, io potevo esserlo per l'arte degli anni '80, perché era nelle mie mani la cosa, ma io ho rifiutato. Ho sempre fatto un passo indietro sul potere. E anche gli altri critici che si sono formati negli anni '80, parallelamente all'esperienza di questi artisti di cui abbiamo parlato, si sono interessati soprattutto alla qualità, facendo un passo indietro rispetto al potere, ti sto parlando di Giulio Ciavoliello, Angela Vettese, Giacinto di Pietrantonio e Francesca Alfano Miglietti, che lavorano spesso sul senso di interferenza tra le opere, proprio come era il nostro modo di agire all'epoca, mettendo insieme esperienze diverse, dalla pittura al cinema, dal design alla televisione...



Blauer Hase

BLAUER HASE E' UN COLLETTIVO ARTISTICO CHE NASCE NEL 2007, DALLA COMUNE VOLONTA' DI OPERARE ATTIVAMENTE NEL PARTICOLARE CONTESTO DELLA CITTA' DI VENEZIA, PROPONENDO FORME SPERIMENTALI DI PRODUZIONE E DI FRUIZIONE DELLE OPERE. DISCUSSIONE E COLABORAZIONE SONO LA BASE CHE IL COLLETTIVO UTILIZZA PER CONCEPIRE L'INTERO PROCESSO PRODUTTIVO DI UN'OCCASIONE ESPOSITIVA COME OGGETTO ARTISTICO, UNENDO IN UN'UNICA ENTITA' PROGETTUALE: CURATELA, PRODUZIONE, PROMOZIONE E DESIGN. BLAUER HASE COMPRENDE MARIO CIARAMITARO, RICCARDO GIACCONI, GIULIA MARZIN, DANIELE ZOICO.

Venezia, giugno 2009

Francesco Fossati: Quando vi siete conosciuti?

Riccardo Giacconi: Ci siamo conosciuti quasi cinque anni fa: tutti eravamo iscritti al corso di laurea triennale in Arti Visive e dello Spettacolo allo IUAV di Venezia. Poco dopo ci siamo messi a suonare insieme, abbiamo creato una band che si chiamava Blue Rabbit.

Daniele Zoico: E abbiamo suonato anche in giro, in concorsi e iniziative per band emergenti! Ci divertivamo molto. Ma abbiamo avuto decisamente più successo come Blauer Hase, anche se ora stiamo riprendendo mano agli strumenti e abbiamo un rapporto molto diverso con la musica. Chissà...

FF: Quando nasce Blauer Hase?

DZ: La data è incerta. Giusto qualche giorno fa ne parlavamo e ci domandavamo quando festeggiare la nascita di Blauer Hase. Principalmente nasce nel tentativo di vincere uno studio presso la Fondazione Bevilacqua La Masa – fatto che avviene però solo un anno più tardi – presentandoci noi quattro come un collettivo. Quindi abbiamo organizzato le nostre prime riunioni nei luoghi più disparati, cercando di capire cosa avremmo potuto fare insieme. Le nostre idee si sono schiarite solamente nei mesi successivi, con il lavoro per la mostra *Hic sunt Leones* (Dicembre 2007), dove abbiamo voluto confrontarci con un palazzo veneziano ed inserire degli interventi all'interno del caratteristico arredamento. Interventi che erano stati pensati proprio per quell'occasione e riflettevano sull'idea di mostra, sull'ambiente domestico, sul vissuto e sulla storia del palazzo.

FF: Perché avete deciso di far nascere un collettivo?

Mario Ciaramitaro: Perché ognuno viene bilanciato dall'altro e perché in fondo stiamo crescendo assieme.

DZ: Ci sono pro e contro in un collettivo: all'interno del nostro c'è un equilibrio che favorisce le nostre ricerche e i nostri esperimenti. Mettere d'accordo quattro persone non è mai semplice e infatti discutiamo molto fino a litigare. Però essere parte di un tutto e non semplicemente soli, è un fattore positivo. Abbiamo trovato un modo di lavorare che è un passo ulteriore alla nostra amicizia e all'interesse reciproco per i diversi approcci che ci caratterizzano singolarmente. Perché ognuno di noi ha comunque una propria ricerca che porta avanti, anche al di fuori del collettivo. Inoltre abbiamo capito quale direzione ci interessa seguire come collettivo, su che cosa riflettere e come muoversi. Avere non tanto un obiettivo quanto dei punti cardinali, è fondamentale. Si può dire che siamo quattro artisti che insieme costituiscono un collettivo. Ma all'interno del collettivo siamo Blauer Hase, non Mario, Riccardo, Giulia e Daniele.

FF: Blauer Hase continuerà a vivere anche dopo la vostra permanenza negli studi della Fondazione Bevilacqua La Masa?

DZ: Assolutamente sì. Il nostro è un progetto di crescita e di scambio. Continueremo a crescere e ad evolverci.

FF: Perché avete scelto Venezia per i vostri studi e per organizzare mostre?

MC: Venezia è il contesto dove ci siamo conosciuti. Non l'abbiamo scelta. È lei che ci ha scelto.

FF: In che modo nascono i vostri progetti curatoriali?

DZ: E' interessante... beh, non c'è una risposta. Lo stesso vale per i nostri interventi: quale sia il modo che ci permette di avere una vera co-autorialità totalmente condivisa, spesso è difficile capirlo. Il dialogo

sicuramente è il segreto, le discussioni, la critica sincera, la condivisione. Lo stesso vale per i progetti curatoriali: idee che si legano insieme e mutano la propria forma in continuazione, almeno fino a quando non ne siamo tutti convinti.

MC: È una specie di situazione dove si butta tutto nel calderone e si vede che viene fuori.

FF: Blauer Hase è anche un artista?

DZ: E' un collettivo artistico. È un'entità composta da quattro membri entro la quale l'autorialità rimane condivisa; è un collettivo che si occupa di ogni singolo aspetto del momento espositivo, ponendo il proprio fare su di un unico piano. Dall'idea curatoriale agli effettivi interventi, dal design alla comunicazione, ecc...

FF: Avete dei fondi per le mostre che organizzate?

RG: Finora abbiamo avuto soprattutto supporti istituzionali o logistici, come ad esempio dalla Fondazione Bevilacqua La Masa o dal Comune di Venezia. Un vero e proprio supporto finanziario lo abbiamo avuto solamente per il progetto Furniture Music, che è stato parzialmente finanziato dal Senato degli Studenti dell'Università IUAV di Venezia.

FF: In che modo cercate gli spazi dove organizzare mostre?

RG: In occasione di entrambi gli interventi in spazi domestici che abbiamo fatto finora, Hic Sunt Leones e Furniture Music, abbiamo avuto l'opportunità di usare delle case non abitate, a Venezia. La prima era un palazzo veneziano pieno di mobili, arredi e oggetti; l'altra era un appartamento moderno completamente vuoto, se non per delle tracce sui muri dovute alla presenza di quadri e mobili degli ultimi inquilini (una coppia di anziani). Per quanto riguarda Rodeo, non poteva che avvenire nel nostro atelier: siamo entrati in residenza alla Fondazione Bevilacqua La Masa presentando il progetto appositamente per l'atelier.

MC: Spesso più che cercare gli spazi ci capita di pensare a cosa lo spazio ci sta dicendo e quale ruolo culturale ha all'interno dell'evento. Un esempio è la mostra Disagi (Fondazione Bevilacqua La Masa, Marzo 2009), dove il nostro intervento (la trasmissione audio del ronzio elettrico prodotto dalle cabine elettriche della mostra) andava a commentare il white cube che era stato creato attorno alle fotografie del manicomio di San Servolo.

FF: Che significato ha per voi esporre l'arte?

RG: Probabilmente l'obiettivo principale del progetto Rodeo è compiere una ricerca sperimentale

(ovvero condotta attraverso esperimenti) sull'evento espositivo, cioè sull'atto di esporre. Io credo che l'esposizione sia un atto niente affatto banale, su cui vale la pena di riflettere. Nel mondo dell'arte l'atto di esporre rimane (non sempre ma spesso) ancora una sorta di dato di fatto: quando si pensa all'arte si pensa subito alla sua esposizione, come una sorta di riflesso condizionato. Per questo con Rodeo abbiamo deciso che l'oggetto della nostra indagine sarebbe stato l'evento espositivo in generale, e quindi non necessariamente di arte.

MC: Il significato non va cercato nell'atto di esporre l'arte ma nell'arte stessa che noi consideriamo una forma culturale. L'esposizione è un clima per questa forma culturale.

FF: Che cosa c'entrano i Raqs Media Collective con Blauer Hase?

RG: I Raqs Media Collective ci danno coraggio: guardiamo alla loro pratica e ai loro progetti in quanto sentiamo di avere un approccio per alcuni versi simile. Loro lavorano come artisti, curatori e teorici, e coniugano i ruoli in una maniera molto interessante, in una maniera che li rende una realtà particolare nel mondo dell'arte odierna. Quando li abbiamo incontrati, nell'Ottobre 2008 a Bolzano (in occasione di un'intervista per Furniture Music), ci hanno anche un po' raccontato come funzionano le dinamiche nel loro gruppo, e dato alcuni spunti.

FF: In merito al progetto Rodeo: di quante mostre si compone l'intero progetto?

DZ: Dodici, una al mese.

FF: Perché avete scelto di lavorare sul Limite?

DZ: A Novembre 2009 abbiamo cominciato a riflettere sulla operazione fatta da Lars von Trier ne Le cinque variazioni. Abbiamo visto come il limite venga utilizzato come strumento di creazione e come esso stesso possa essere piegato ad una intenzione. Questa intenzione e le creazioni che ne derivano sono quello che ci interessa. In un certo modo è un'idea legata al progetto Mastermind (neon>campobase, Novembre 2009): dallo scambiarsi istruzioni a vicenda nella creazione di un'opera, al rispondere ad una serie di limitazioni sull'evento espositivo in toto

FF: Il compromesso è un limite per il lavoro di un artista?

DZ: Probabilmente no. È in un momento di privazione che si colgono le proprie libertà e le proprie potenzialità, ed è proprio questa riflessione che ci interessa innescare

FF: Siete molto rigidi riguardo al fatto che gli artisti rispettino i limiti che gli sono stati imposti?

MC: Rodeo è un esperimento. Come ogni esperimento dipende dalle dinamiche dietro l'esperimento stesso, ma non siamo ossessionati dall'ottenere risultati eccellenti. I rapporti di scambio vengono prima di tutto, poi il resto fluisce da sé.

DZ: Il nostro interesse non sta nel complicare la vita agli artisti, ma vogliamo capire come sia possibile rispondere a questi limiti, attraverso una serie di collaborazioni con artisti, ma anche con curatori, musicisti, performer, filosofi e non addetti ai lavori. L'ultimo Rodeo ad esempio, vedrà i Blauer Hase in un ruolo principale, perchè saranno loro stessi, in prima persona, a dover rispondere a una serie di limiti e restrizioni poste da qualcun altro.

FF: Sono i lavori che creano la mostra o è la mostra che crea i lavori?

DZ: E' una domanda complessa, perchè richiede di capire quale sia il ruolo del curatore e fino a che punto esista un'autorialità nei curatori. Nel nostro caso non ha alcun senso parlare di lavori senza tener conto della mostra che li ospita. Non esiste alcun lavoro senza considerare la mostra: proprio in occasione di Furniture Music siamo arrivati a considerare la mostra stessa il nostro "lavoro", come un unico lavoro. Se si separano gli interventi considerandoli come lavori singoli, non hanno alcun senso proprio perchè non è quello che ricerchiamo. Con questo ci eravamo già confrontati in occasione di Hic sunt Leones, la nostra prima mostra.

MC: Non c'è distinzione tra mostra e lavori. I nostri eventi sono un tutt'uno.

DZ: L'opera va a coincidere con la mostra. L'opera è la mostra.

FF: Come scegliete gli artisti da invitare?

RG: Per il progetto Rodeo, come già detto, non ci interessa collaborare solamente con artisti, curatori o persone che si occupano di arte contemporanea. Quindi stiamo collaborando anche con autori, teorici, musicisti e diversi altri tipi di personalità. La volontà di collaborare con alcune persone nasce dalla natura del Rodeo che, di volta in volta, stiamo preparando. Di solito sono persone la cui pratica o la cui attitudine ci interessa, e che in un certo modo conosciamo. Ma si tratta di un processo aperto con meccanismi di retroazione, quindi molte cose scaturiscono come conseguenza del progetto stesso. Inoltre, Rodeo nasce anche dalla nostra volontà di creare una sorta di rete

di contatti attorno al progetto; quando veniamo a sapere che due persone decidono di collaborare insieme dopo essersi conosciute in occasione di un Rodeo, ci sembra che in un certo modo il progetto funzioni.

Cherimus

CHERIMUS PERSEGUE LA FINALITA' DI INTEGRARE TERRITORIO E ARTE CONTEMPORANEA. L'ASSOCIAZIONE RADICATA NEL SULCIS IGLESIENTE, SI PROPONE DI PROMUOVERE L'INCONTRO CON ARTISTI CHE OPERANO NELLA SCENA INTERNAZIONALE, AL FINE DI ARRICCHIRSI DELLE RECIPROCHE ESPERIENZE E DIFFERENZE. GLI ARTISTI EMILIANA SABIU, MATTEO RUBBI E MARCO COLOMBAIONI, CHE HANNO DATO VITA AL PROGETTO, CREDONO CHE LA SARDEGNA, APRENDO I PROPRI CONFINI CULTURALI AL DIBATTITO INTERNAZIONALE, POSSA VALORIZZARE LA PROPRIA IDENTITA' E OFFRIRSI AL MONDO COME UNA TERRA CHE HA ANCORA MOLTO DA PROPORRE. CHERIMUS E' UNA PAROLA SARDA CHE IN ITALIANO SIGNIFICA "VOGLIAMO".

Gennaio 2010

Francesco Fossati: Quando nasce il progetto Cherimus?

Emiliana Sabiu: Il progetto Cherimus nasce nel 2006, ma abbiamo costituito l'associazione nell'ottobre del 2007

FF: Da chi è composta l'associazione Cherimus?

ES: L'associazione è composta da artisti provenienti da varie parti d'Italia e da abitanti locali, del Sulcis Iglesiente. Ma in generale si può dire che è composta da un gruppo di amici, fra cui anche alcuni artisti: Matteo Rubbi e Marco Colombaioni, che hanno percorso con me questa strada dall'inizio, e altri che si sono poi aggiunti nel corso degli anni come Santo Tolone, Alek O

FF: Perché tre artisti con base a Milano hanno deciso di aprire un'associazione in Sardegna e più precisamente nel Sulcis Iglesiente?

ES: Beh, io vengo dal Sulcis Iglesiente, è la mia zona, anche se non ci ho mai abitato. L'ho sempre frequentata però, per via dei nonni, qui sono le mie radici. E ogni volta che passavo da queste parti sentivo da un lato la bellezza incontaminata dei luoghi e di una cultura antica che si perdeva, e dall'altro l'assenza di qualsiasi proposta culturale.

FF: Quale è lo scopo dell'associazione Cherimus?

ES: Lo scopo è valorizzare il territorio del Sulcis e della Sardegna attraverso l'arte contemporanea. Quindi da un lato utilizzare l'arte come uno strumento per le persone, non solo come qualcosa da rinchiudere in musei e gallerie, e dare così agli artisti la possibilità di confrontarsi con un mondo per loro sconosciuto. Lo scopo è creare un incontro.

FF: Cherimus sta lavorando invitando artisti e in

tellettuali internazionali nel territorio sardo realizzando workshop, conferenze e mostre, nel tentativo di avvicinarsi a un pubblico di non addetti ai lavori. Quale è stata la risposta della popolazione alle vostre proposte?

ES: Mah, questo è un tasto delicato. Rispetto alle conferenze che abbiamo realizzato in posti sperduti, come vecchie miniere, chiesette di campagna chiuse da anni, siti archeologici etc, c'è stata una risposta che non mi aspettavo. Mai avrei pensato di vedere tanta gente a Buggerru ad un incontro avanguardistico di arte contemporanea, dove Alfredo Jaar e Bartolomeo Pietromarchi non hanno fatto molti sconti, nonostante si trattasse di un pubblico non specializzato. Eppure il messaggio è passato, la gente era entusiasta. Quando invece ci occupiamo di realizzare interventi artistici, come nel caso di Caro Giacomo e Cara Anna, nel comune di Perdaxius, bisogna stare attenti nel saper coinvolgere le persone, accompagnarle in un viaggio in un luogo che non conoscono. Altrimenti rischiamo di essere percepiti come estranei che arrivano a casa loro con la supponenza degli intellettuali. E questo è piuttosto sterile.

FF: In che modo decidete quali artisti coinvolgere nei vostri progetti?

ES: Scegliamo gli artisti in base all'affinità che sentiamo con il loro lavoro, ma in questo ci hanno aiutato anche curatori come Bartolomeo Pietromarchi e Simon Njami, che hanno capito perfettamente lo spirito del progetto. E ovviamente, fin dagli esordi, Mario Cristiani, che ha creduto in noi e ci ha consentito di iniziare invitando artisti e curatori importantissimi.

FF: Quando inizieranno i lavori per la realizzazione delle opere pubbliche concepite dagli artisti per il territorio del Sulcis Iglesiente?

ES: Alcuni lavori di giovani artisti sono già stati realizzati, a Perdaxius, che sta diventando un terreno sperimentale. Penso alla scritta Perdaxius di Matteo Rubbi, che è a disposizione del comune. E al lavoro di Santo Tolone per l'ultima edizione di Caro Giacomo e Cara Anna nel 2009, in cui ha inseguito e fotografato un cane randagio del paese, per poi farne delle immagini enormi, da cartellone pubblicitario, per ridare centralità a un cane espulso perfino dal paese. L'imprevisto è stato che dopo qualche mese è saltata fuori la proprietaria, che l'ha riconosciuto. È stato fantastico.

Le opere pubbliche più importanti, da realizzarsi con artisti attivi sulla scena internazionale, sono ancor in fase progettuale. Qui il problema è recuperare i fondi pubblici necessari. Ma abbiamo in cantiere un paio di progetti per il 2010.

FF: In che modo, taluni lavori artistici possono aiutare a valorizzare il patrimonio culturale Sardo?

ES: In Sardegna ci sono molti aspetti da valorizzare, non solo le coste, già fin troppo inflazionate, ma penso alle tradizioni, alla lingua, a una cultura che rischia di andare perduta definitivamente. È un patrimonio che le persone possiedono senza esserne consapevoli. A volte l'occhio esterno, se sensibile come quello di un artista, può aiutare a riprendere coscienza della propria identità. Se un artista realizza un'opera, toccando questi temi, o utilizzando certi materiali, gli abitanti si accorgono di possedere qualcosa di unico, che hanno solo loro, e smettono di darlo per scontato.

FF: Ritenete che il turismo estivo in qualche modo possa sostenere il progetto dell'associazione o lo vedete come un limite?

ES: Il turismo è una risorsa per la Sardegna, e quindi anche per il nostro progetto, ma solo se gestito in modo intelligente. Il turista che si ferma alle spiagge, spesso non conosce niente della cultura della sardigna. Ma se riuscissimo a creare un turismo diffuso di qualità, che offrisse accanto al mare itinerari culturali, il discorso diverrebbe interessante. Per questo cerchiamo di realizzare i nostri progetti nel mese di settembre, quando la stagione turistica volge al termine, e in località dove il turismo di massa non arriva. Andiamo in luoghi il cui fascino non è esclusivamente dettato dalle bellezze paesaggistiche, ma affonda più in profondità, nella cultura mineraria, nei resti archeologici nuragici e prenuragici, nei boschi di macchia mediterranea ancora incontaminati.

FF: In che modo l'associazione recupera i fondi per la realizzazione dei progetti?

ES: Fin'ora abbiamo avuto l'appoggio del Parco Geominerario, nel 2008 e nel 2009 della provincia di Carbonia Iglesias e di alcuni piccoli comuni. Speriamo in futuro di riuscire a coinvolgere la regione..

FF: Oltre alla collaborazione con Cristiana Collu e il Man di Nuoro, avete altri "appoggi" all'interno della regione?

ES: Lentamente stiamo attivando delle collaborazioni con la provincia di Cagliari, ma il problema è che a parte il Man di Nuoro, in Sardegna non esiste alcun sistema dell'arte.

FF: Che tipo di rapporto avete instaurato con i comuni del Sulcis Iglesiente?

ES: All'inizio i comuni ci guardavano con un'estrema diffidenza. E anche adesso, non posso dire che sia sempre facile far passare proposte di arte contemporanea. Ma penso sia così dappertutto. Dopo due anni devo dire che però, grazie al buon ritorno di immagine che abbiamo avuto, alcuni sindaci si sono parecchio ammorbiditi. Hanno capito che l'arte può essere una risorsa importantissima di promozione del territorio.

FF: Che significato ha per te esporre l'arte contemporanea?

ES: Boh

FF: Ci sono stati dei cambiamenti nel tuo lavoro di artista da quando hai iniziato ad occuparti in maniera pratica del lavoro di altri artisti?

ES: Ecco, il mio lavoro si è trasformato in Cherimus, emotivamente almeno, lo vivo come se fosse un'opera, non ci dormo la notte, lo metto in discussione, lo smonto, faccio tentativi..

FF: Quali sono i progetti futuri dell'associazione Cerimus?

ES: Il prossimo progetto sarà a Perdaxius, che è il mio paese. Stiamo realizzando un Presepe in una chiesetta che era chiusa da anni. Cerchiamo di coinvolgere gli abitanti attraverso le scuole, quindi abbiamo il doppio vincolo formale della forma Presepe e dello "strumento" bambino! Per cui gli artisti dovranno essere particolarmente ingegnosi...

MonEgo Contemporary

NEL GIUGNO 2008 L'ARTISTA DIEGO CINQUEGRANA APRE A COMO MONEGO CONTEMPORARY, UNO SPAZIO ESPOSITIVO A PROGETTO, VOLTO AD ACCOGLIERE PROPOSTE SPERIMENTALI DA PARTE DI ARTISTI DI ETÀ E PROVENIENZE DIFFERENTI. LA PROGRAMMAZIONE, FINO A OGGI SVOLTA, SI È CONCENTRATA SOPRATTUTTO RIGUARDO A PROGETTI PERSONALI, MA NON SONO MANCATE ESPOSIZIONI COLLETTIVE E PROGETTI DI COLLABORAZIONE TRA ARTISTI.

Como, maggio 2009

Francesco Fossati: Quando è nato MonEgo Contemporary?

Diego Cinquegrana: Nel Giugno 2008.

FF: Quante esposizioni sono state realizzate fino ad oggi?

DC: 9 fino ad ora, con durata diversa in base al progetto presentato e alle esigenze degli artisti invitati.

FF: Chi sono gli artisti invitati ad esporre?

DC: Prevalentemente giovani, Pagliardi, Negrini, Miele, Corti, Mizzoni, Cometta, Panzeri, Fossati, Cremonesi, ecc.

Artisti diversi con attitudini diverse, i progetti variano in base al media utilizzato dal disegno all'installazione ambientale, dalla fotografia classica di Cometta alla video installazione di Corti e Mizzoni che per l'occasione hanno allagato lo spazio con 20 cm d'acqua....

FF: Questo lavoro di Corti e Mizzoni che hanno allagato lo spazio con 20 cm di acqua, mi ha fatto venire in mente quando Sargentini ha allagato la sua galleria L'Attico a Roma, ci sono diverse analogie tra queste due situazioni, cosa ci puoi raccontare di questa mostra presso Monego?

DC: ...credo che Mohenjo-Daro rimarrà a lungo nei miei ricordi e nelle mura della galleria, la "scatola" Mon Ego si presta volentieri ad operazioni estreme e malgrado qualche lieve perplessità, tecnicamente, è andato tutto a buon fine.

purtroppo non sempre mi capita di lavorare con artisti come Corti e Mizzoni che non hanno esitato neppure un istante ad "aggredire" lo spazio in termini realmente ambientali, il più delle volte gli artisti propongono interventi tecnicamente più modesti ma non per questo meno arditi in termini di ricerca per una città culturalmente sopita come Como. Mohenjo-Daro si proponeva come esperienza estatica, le proiezioni, il suono e l'acqua erano condizioni fondamentali, un'esibizione riuscita, un'esperienza importante, elitaria come sempre.

FF: In che modo selezioni gli artisti?

DC: Non c'è una selezione precisa, valuto il lavoro svolto fino a quel momento e chiedo di presentare un progetto.

Date le caratteristiche dello spazio (9x4x3m) prediligo progetti che installativi ad hoc ma lascio comunque che sia l'artista a decidere cosa e come fare. Cerco di intervenire il meno possibile e lascio che i limiti siano meramente spaziali..

FF: sei tu che curi le mostre o collabori con altri curatori?

DC: collaboro con chi vuole collaborare, anche non necessariamente "addetti ai lavori" ma preferirei che fossero gli artisti stessi a "curarsi" se lo ritengono necessario.

FF: Spesso quando si pensa a spazi espositivi gestiti da artisti si collega la pratica artistica a quella curatoriale e viceversa, nel tuo caso invece sembra che l'elemento curatoriale non sia indispensabile, sbaglio?

DC: no, non sbagli, credo che la pratica curatoriale non sia particolarmente significativa se non forse in ambito di galleria prettamente commerciale o in quanto mediazione più attenta in sede d'esposizione pubblica, Mon Ego è un giovanissimo "spazio a progetto" il che significa che basta a se stesso; mi piace pensare che gli artisti abbiano anche una buona opportunità per razionalizzare e presentare autonomamente il proprio operato.

Sono per il primato dell'immagine ma non escludo un dialogo. Le fotocopie sono un trait-d'union, vengono dopo...ciò non toglie che conosco e stimo molti validi curatori e sono sempre aperto alle collaborazioni ma la prima parola spetta all'artista, la seconda all'opera, la terza al pubblico.

FF: Perché hai deciso di aprire uno spazio espositivo?

DC: mi sono trovato a scegliere se proiettermi all'interno o all'esterno, avevo un locale a disposizione, ho iniziato a pensare: "studio o spazio espositivo..."

FF: Perché hai deciso di aprirlo a Como?

DC: All'inizio non mi sono posto il problema del "dove", ma pian piano mi sono accorto che Como ne aveva bisogno. In questo senso l'operazione ha assunto un duplice scopo.

FF: In che senso MonEgo ha una funzione nella città Como?

DC: Mi accorgo che a Como i problemi sono molti non di certo solo imputabili ad un assessorato superficiale ma anche ad un pubblico assente e poco attento. Ci sono due gallerie prettamente commerciali, uno spazio espositivo privato e varie attività ma non c'è coesione e l'atmosfera è oltremodo dispersiva. Ma sono pur sempre fiducioso...

FF: dopo quasi un anno di attività hai instaurato dei contatti con le istituzioni Comasche e con le altre gallerie private della città?

DC: Qualcosa sta nascendo ed ho in mente alcuni progetti, prevalentemente urbani che vorrei realizzare con l'aiuto delle istituzioni Riproporre >Campo Urbano> del 74' non sarebbe male..sono passati parecchi anni e tutto questo silenzio è oltremodo snervante.

FF: In che modo vorresti riproporre Campo Urbano?

DC: Pensavo di seguire la dinamica originaria la contemporaneità farà il resto.

FF: Spesso situazioni periferiche possono far nascere progetti molto interessanti e sollevare problematiche molto contemporanee, penso ad esempio alle varie edizioni di Arte all'arte a San Geminiano, allo skulptur project di Munster o al festival dell'arte contemporanea di faenza, credi che possa nascere qualcosa di simile a Como?

DC: Mi rendo conto del potenziale dialettico di Mon Ego ma preferisco non forzare gli eventi, ad ogni modo sì, credo sia assolutamente possibile, le mie uniche perplessità vanno all'assessorato e soprattutto al privato, a volte sembrano davvero persi nel nulla.., come i neon di Merz su Porta Torre...era la vigilia del 2000...e 10 anni dopo ?

FF: a chi si rivolge Mon Ego?

DC: A quei pochi che vengono alle esposizioni i giorni seguenti l'opening.

FF: Hai collaborato con gli artisti che hanno esposto presso MonEgo nella creazione e realizzazione dei progetti espositivi, o li hai lasciati liberi di utilizzare lo spazio come meglio credevano?

DC: Cerco di essere il meno invasivo possibile, lo

spazio, di per sé, lo è già abbastanza.

FF: Sei soddisfatto dei progetti che sono stati realizzati fino ad ora?

DC: Rimando la domanda agli artisti.

FF: La gestione dello spazio espositivo e lo stretto rapporto con altri artisti e il loro modo di lavorare, ha influenzato in qualche modo il tuo lavoro di artista?

DC: Continuo ad imparare.

FF: In che modo la gestione di MonEgo ha influenzato la tua produzione artistica?

DC: Mon Ego è comunque un'estensione della mia pratica artistica, il cambiamento maggiore l'avverto più sul piano delle relazioni personali e sulle dinamiche progettuali.

FF: MonEgo è un progetto che rientra nel tuo lavoro di artista o un elemento indipendente?

DC: Entrambe ma con finalità diverse talvolta coincidenti.

FF: Ritieni la tua posizione all'interno di MonEgo più vicina a quella di un curatore o di talent scout o altro?

DC: Ritengo che la mia posizione non sia rilevante quanto quella dello spazio allestito.

FF: Consideri il tuo spazio espositivo una tua creatura o una entità autonoma?

DC: Talvolta entrambe ma ci sono momenti in cui mi sfugge di mano.

FF: Cos'era la stanza di MonEgo prima di diventare uno spazio espositivo?

DC: Uno spazio espositivo vuoto.

FF: Pensi che esporrai mai dei tuoi lavori dentro MonEgo?

DC: Succede già ogni volta.

FF: Come artista hai lavorato e ancora collabori con diverse gallerie, hai mai pensato di presentare mon-ego come tuo progetto all'interno di altri spazi espositivi?

DC: E' ancora abbastanza prematuro razionalizzare Mon Ego nel suo doppio ma credo di sì.



ZELLE Arte Contemporanea

LA GALLERIA ZELLE ARTE CONTEMPORANEA VIENE APERTA A PALERMO NEL 2005 DALL'ARTISTA FEDERICO LUPO, CHE PROPONE UNA SERIE DI MOSTRE, SIA PERSONALI, SIA COLLETTIVE, MOSTRANDO IL LAVORO DI ARTISTI ITALIANI E STRANIERI, GIOVANISSIMI E A META' CARRIERA. NEL GIRO DI POCHI ANNI, LO SPAZIO ESPOSITIVO E' DIVENTATO UN PUNTO DI RIFERIMENTO PER L'ARTE CONTEMPORANEA SULL'ISOLA.

Novembre 2009

Francesco Fossati: Nel 2005 quando hai aperto Zelle eri molto giovane, cosa ti ha spinto ad aprirti al lavoro di altri artisti?

Federico Lupo: Zelle è nata con la precisa intenzione di costruire una sorta d'osservatorio privilegiato capace di ritagliare dettagliate porzioni di tempo e di spazio.

Provarei a definirla una sorta di cerotto sulla ferita della disillusione, un cerotto che non è mai abbastanza largo da coprire tutti i lembi, ma capace di proteggere e conservare. Il motore è un'ipotetica e mai esaustiva sintesi di quel fermento artistico che sembrava sopravvivere, e parlo della Palermo di qualche anno fa, grazie ad una rete di scambio tesa tra artisti ed altri artisti, raramente con una spinta propulsiva verso l'esterno. Zelle tenta di formare nuovi nodi lungo questa rete.

Questa fusione tra produzione, promozione, distribuzione è consueta in diversi ambiti, in quello musicale ad esempio, dagli anni 80 in poi è prassi consolidata, dando linfa vitale a un'infinità di progetti low-budget di indiscussa qualità, capaci di rispondere alle esigenze di un pubblico sempre più attento, generando infinite nicchie produttive legate da connessioni tra le diverse figure professionali. Il cosiddetto "sistema dell'arte" è forse un territorio più aspro e rifugge da certi meccanismi d'interazione ancorandosi ad un'elitarietà giurassica. E se troppo spesso si commette l'errore di fondere critica d'arte, organizzazione d'eventi, storia dell'arte, curatela, perdendo specificità, mai come adesso vi è l'esigenza di un attraversamento verticale in favore di una storicizzazione, non di movimenti né di "scuole", ma di infinitesimi

organismi, di tutti quei microsystemi che ridisegnano la storia passo dopo passo

FF: Dove si trova Zelle e a che cosa era adibito quello spazio prima che diventasse un luogo per l'arte contemporanea?

FL: Zelle nasce a Palermo, tra due luoghi indiscutibilmente significativi, la storica cattedrale arabo-normanna e l'Accademia di Belle Arti, in pieno centro storico, suddivisa in due spazi al pianterreno del settecentesco Palazzo Patricolo. Due spazi con identità diverse, atti ad ospitare progetti di diversa natura. Dal più piccolo dei due, definito appunto cellula (in tedesco zelle) ha preso il via il progetto nel 2005, il secondo spazio più ampio e flessibile si innesta solo successivamente. Lo spazio "madre", ha per anni ospitato una vecchia uccelleria.

FF: Hai lavorato con numerosi artisti, sia italiani che stranieri, giovanissimi o già con una serie di mostre all'attivo, che utilizzano ogni tipo di media, in che modo scegli gli artisti o i progetti da proporre?

FL: Gli artisti vengono selezionati attraverso parametri di valutazione abbastanza labili, ma non per questo meno precisi, in primo luogo lì dove si intravede un potenziale di crescita si valuta lo stato attuale della ricerca dell'artista, lavorando ad un progetto che funga da stimolo per il raggiungimento dello step successivo. In secondo luogo vi è un'attenzione particolare alle risorse del territorio, rifuggendo da sempre dall'idea di una Sicilia in perenne attesa di una colonizzazione, di un giudice supremo capace di dare valore al patrimonio locale, Zelle ha sempre fiutato

il valore di artisti siciliani esportabili ma fortemente legati al territorio.

FF: In che modo lavori con gli artisti per la realizzazione dei loro progetti? Li spingi a lavorare in una direzione inedita per il loro consueto modo di lavorare, gli chiedi un progetto che sia site-specific per lo spazio di Zelle o li lasci liberi di lavorare come credono?

FL: Pur seguendone lo svolgimento, i progetti si evolvono naturalmente senza direttive specifiche, in alcuni casi chiedo di “giocare” su alcune indicazioni, come nel caso di “Sweet Sheets”, evento annuale nel quale è esplicitamente richiesto il confronto con il supporto cartaceo, in questo caso ad esempio sposo artisti che per la prima volta sperimentano le possibilità del supporto accanto ad altri che l’hanno già sapientemente integrato nella loro ricerca. I progetti site specific nascono solo dove e quando, l’esperienza dell’artista ha realmente e in modo naturale, senza alcuna forzatura, generato un legame con il territorio o la natura degli spazi. Tutto nasce inevitabilmente da lunghi dialoghi, progetti non inediti o già definiti non sono banditi, ma accolti amorevolmente lì dove se ne valuti l’efficacia.

FF: L’attività di Zelle è stata spesso recensita su riviste di arte, ma non solo, però è interessante notare che i comunicati stampa delle mostre e i testi spesso si discostano dalla consueta formalità che caratterizza quelli redatti dalle normali gallerie. Che importanza ha per te la comunicazione di un evento e in che modo te ne occupi?

FL: L’ufficio stampa è un momento importantissimo di ogni progetto, comunicare è il focus di ogni attività culturale. Le gallerie, le associazioni o gli spazi dedicati all’arte in genere, hanno spesso un seguito notevole di addetti ai lavori, artisti, critici, curatori, galleristi, l’obiettivo di Zelle è raggiungere invece una fetta di pubblico assolutamente lontana dal mondo dell’arte, avvicinando quanti di noi possono scoprire o riscoprire una sensibilità diversa dal comune sentire. I comunicati stampa, si allontanano quindi dall’autoreferenzialità, dal compiacimento della “nicchia”, abbracciando un pubblico eterogeneo, sfruttando una diffusione virale dell’informazione.

FF: Che ruolo ricopre Zelle all’interno di una città come Palermo?

FL: Palermo sa essere indolente, cinica e apatica. Zelle è l’elemento di disturbo, un connettore di diverse figure professionali, capace di generare costantemente nuovi cortocircuiti.

FF: A più di quattro anni dall’apertura di Zelle ti sembra si sia creata una rete che ti ha messo in collaborazione con enti pubblici o altri spazi per l’arte nel territorio siciliano o italiano?

FL: La Sicilia non è territorio fertile per quel che riguarda il supporto di attività culturali, sino ad oggi, quasi esclusivamente gli sforzi dei privati hanno permesso un processo di sviluppo e promozione della cultura.

FF: Qual è l’elemento che reputi più importante nella gestione di uno spazio espositivo?

FL: La costanza, permettendosi di sbagliare ed assecondare la mutevolezza del pensiero.

FF: Che significato ha per te esporre l’arte contemporanea?

FL: Un atto di devozione al tempo e alla memoria, una mappa dendrocronologica sulla quale rintracciare tasselli di storia da salvaguardare e rileggere sulla lunga distanza.

FF: La gestione di uno spazio espositivo in che modo ha influenzato il tuo modo di lavorare come artista?

FL: Ha favorito indubbiamente una maggiore progettualità, permettendomi di valutare in maniera probabilmente più attenta le dinamiche di ogni progetto, vivendone in prima persona ogni singola tappa, dalla stesura di un testo, all’ufficio stampa, alla valutazione delle possibilità d’allestimento, sino alla veste grafica. In secondo luogo, il confronto diretto con gli artisti, discutendo, nella totalità dei casi, ogni aspetto del progetto che ospito, mi ha permesso di trarre vantaggio nell’affrontare temi, contenuti e logiche apparentemente distanti, fiutando ed emarginando i cliché che affiorano silenti.

FF: I rapporti che si sono creati con gli artisti con i quali hai lavorato in questi anni ti hanno dato la possibilità di partecipare a mostre o a progetti esterni a Zelle?

FL: Con molti degli artisti si crea spesso un legame che va oltre la progettazione di una mostra, condividendo spesso percorsi di ricerca. Tentando quindi, con quanti dimostrino sensibilità nel promuovere la giovane arte di creare progetti in più tappe, così da creare una rete di rapporti umani e professionali capace di allargare il bacino d’utenza.

FF: Zelle è gestita come uno spazio no-profit o come una galleria?

FL: Zelle è un organismo multiforme, un punto

d'innesto tra diverse realtà e diverse modalità progettuali.

FF: Le mostre collettive realizzate presso Zelle sono curate da te o collabori con curatori?

FL: Ogni progetto è aperto a diverse modalità relazionali, ad ogni modo difficilmente riesco a fare a meno di interagire seppur lateralmente con l'artista ospitato.

FF: Dalle immagini delle opere pubblicate sul sito <http://www.zelle.it> sembra che tu voglia dare maggiore importanza alle singole opere piuttosto che al modo come vengono installate all'interno dello spazio. Questo elemento riguarda l'attività di Zelle o è solo una scelta editoriale?

FL: La scelta è finalizzata a una maggiore comprensione dei valori dell'opera slegati, dove possibile, da qualsivoglia contesto, cosa che invece viene spesso ribaltata nelle scelte d'allestimento in galleria giocando su un rapporto vivo, tra contenuto e contenitore.

FF: Quali sono i progetti futuri di Zelle ?

FL: I progetti di Zelle sono legati in primo luogo a dei piccoli ma fondamentali cambiamenti strutturali. Credendo sempre meno nell'assetto da tipica "white cube", lo spazio sarà investito da una maggiore caratterizzazione che fungerà da elemento di confronto con le opere, creando quindi infinite connessioni con la specificità di uno spazio vivo, caldo, che guarda al passato pur ospitando le infinite declinazioni del contemporaneo.

In secondo luogo un'intensificazione dell'attività in ambito musicale promuovendo live di quei musicisti che intendano entrare in dialogo con l'arte visiva strutturando progetti con gli artisti ospitati di volta in volta dalla galleria. Un ulteriore sforzo sarà quello di una maggiore attenzione alla documentazione, su supporti cartacei e digitali. Per quanto riguarda invece le mostre future, prossimamente prenderà vita la terza edizione di "Sweet Sheets", più di 50 artisti italiani invitati a confrontarsi con la magia e la fragilità della carta.

Brown

NEL 2008 A MILANO NASCE UNA DOPPIA REALTÀ, UNA RIVISTA ON-LINE E UNO SPAZIO ESPOSITIVO A PROGETTO, ENTRAMBI GESTITI DAGLI ARTISTI LUIGI PRESICCE E LUCA FRANCESCONI, AI QUALI SI È SUBITO AGGIUNTA VALENTINA SUMA. CI RIFERIAMO A BROWN MAGAZINE E A BROWN PROJECT SPACE.

Febbraio 2010

Francesco Fossati: Quando nasce Brown Project Space?

Brown: Brown magazine nasce nel febbraio del 2008, le attività dello spazio nel giugno dello stesso anno.

FF: Da chi è nato il progetto di aprire lo spazio espositivo e chi se ne occupa ora?

B: Brown nasce dall'iniziativa di Luigi Presicce e Luca Francesconi, ma già dai primissimi momenti anche Valentina Suma ha fatto parte del gruppo, attualmente tutti e tre gestiamo il progetto.

FF: Perché avete deciso di dedicarvi alla presentazione del lavoro di altri artisti?

B: È assolutamente normale che un gruppo di artisti si dedichino alle ricerche di altri artisti. Non si tratta, genericamente, di fare delle mostre, ma di creare uno scambio d'idee e progetti con altri operatori.

FF: L'attività di Brown come spazio espositivo nasce successivamente a quella di Brown Magazine, in che modo i due progetti sono collegati?

B: La linea editoriale del magazine corrisponde fedelmente alla linea curatoriale che abbiamo adottato nelle nostre mostre.

FF: Perché avete deciso di aprire uno spazio espositivo i cui eventi si riferiscono alla spiritualità, alla metafisica, all'alchimia e all'arte popolare?

B: Perché faceva parte sia del nostro lavoro, sia degli interessi che tutti e tre coltiviamo.

FF: Che ruolo ricopre Brown in una città come Milano?

B: È un'ottima domanda da porre ad altri operatori, in quanto siamo stati i primi a dar vita ad una realtà di progetto in questa città.

FF: Che significato ha per voi esporre l'arte contemporanea?

B: È un'ottima domanda da porre ad altri operatori.

FF: In che modo recuperate i fondi per mantenere l'attività dello spazio espositivo?

B: Con l'autofinanziamento e tramite la proposta di multipli ed edizioni d'artista.

FF: I vostri progetti espositivi sono realizzati in collaborazione con artisti e curatori, in che modo scegliete i progetti da presentare?

B: Scegliamo i nostri progetti in base alla linea espositiva che hai prima elencato, arte popolare, spiritualità, etc...

FF: Quando iniziate a lavorare con un artista per una mostra lo spronate a lavorare in una direzione particolare e inedita per il suo consueto lavoro o lo lasciate libero di presentare un progetto per lo spazio di Brown?

B: Ogni progetto nasce, auspicabilmente, da una riflessione comune.

FF: Quali sono i progetti futuri per Brown Project Space?

B: Sono in fase di definizione, seguici e vedrai.

FF: L'ingresso dello spazio espositivo è molto basso, questo elemento mi ha subito fatto venire in mente "l'Officina" lo studio di Gabriele D'Annunzio all'interno del Vittoriale, caratterizzato appunto da una porta molto bassa perché chi vi entrava doveva inchinarsi all'arte. Egli amava definirsi operaio della parola, lavorando voi al servizio di altri artisti vi definireste operai delle arti visive?

B: L'ingresso è basso perché era l'accesso ad una fabbrica di scatole nei sotterranei del palazzo, non cechiamo particolare significato in questa cosa. Tuttavia, precisiamo che non lavoriamo al servizio di alcuno, salvo dei progetti ai quali noi stessi abbiamo dato vita. Se Brown fosse visto come una mera realtà espositiva, pensiamo che non si conosca propriamente il significato di "spazio di progetto".



MARS

MARS E' L'ACRONIMO DI MILAN ARTIST RUN SPACE, E SI TRATTA DI UNA REALTA' GESTITA DA UN GRUPPO APERTO DI ARTISTI E RIVOLTA AD UN PUBBLICO CURIOSO DI CONOSCERE PIU' INTIMAMENTE "I MOTORI" DELL'ARTE CONTEMPORANEA. NELLO SPAZIO DI ZONA PASTEUR UNA VENTINA DI GIOVANI ARTISTI ITALIANI SI AGGREGANO SU IDEA ORIGINARIA DI LORENZA BOISI AVVIANDO UN CALENDARIO DI EVENTI PERFORMATIVI, ESPOSITIVI ED ARTISTICI SUL MODELLO DELLE PIU' DIFFUSE REALTA' AUTOGESTITE EUROPEE.

Gennaio 2010

Francesco Fossati: Quando Nasce MARS?

Lorenza Boisi: MARS nasce ufficialmente per il pubblico in data mercoledì 3 Dicembre 2008, con una presentazione dello spazio, del progetto e del progetto MARS EDITION (edizione in 70 esemplari di opere degli artisti di MARS a fine di fund raising),

FF: Da chi è nato il progetto?

LB: Il progetto nasce da un'idea di Lorenza Boisi, subito condivisa e sostenuta da Paolo Gonzato, Alessandro Roma, Sergio Breviario.

FF: Da quali artisti è composto il gruppo che si occupa di MARS?

LB: MARS è ad ora in fase di ricostruzione del proprio organico, durante la prima annualità Lorenza Boisi si è occupata direttamente della direzione e della gestione di MARS avvalendosi una tantum dell'aiuto di alcuni membri.

FF: Perché hai sentito la necessità di coinvolgere altri artisti nell'organizzazione di MARS invece che semplicemente invitarli a realizzare un progetto nello spazio di via Guido Guinizzelli 6?

LB: MARS è un artist run space, questo significa che gli artisti sono parte integrante pure dei processi decisionali e il progetto è mirato e specifico alla generazione di un network tra gli artisti stessi, attraverso collaborazioni, contatti e scambio. Non mi interessava mimare una realtà di luogo espositivo, non sono un curatore e la location di MARS non è propriamente uno spazio standard. È un contenitore progettuale, piuttosto che un contenitore di progetti.

FF: Trattandosi di uno spazio aperto alla sperimentazione e all'esterno di strette logiche di mercato credi che MARS abbia generato o possa generare dinamiche nuove all'interno del lavoro degli artisti coinvolti?

LB: Immagino che che in parte questo stia avvenendo. Mi auguro che la serietà di MARS e la dimensione "etica" del nostro operato, così pure la qualità della nostra programmazione, non siano ignorati. Realtà come MARS sono l'unica risorsa possibile per smuovere un sistema inaridito quale è quello italiano anche presso gli artisti in un accrescimento della loro affermazione di ruolo e di dignità.

FF: Ritieni che ci siano degli elementi all'interno dei singoli lavori che collegano tutti gli artisti invitati a far parte di MARS?

LB: No, affatto. Non ci arroghiamo un ruolo di tipo curatoriale. Gli artisti che si interessano a MARS rappresentano un campione particolarmente eterogeneo. Le selezioni delle candidature non tengono in conto l'estrazione artistica, il curriculum o la direzione della ricerca. Si considerano come attributi preferenziali: la qualità del lavoro, la maturità e la coscienza critica, l'assiduità nella frequentazione di MARS e la disponibilità fattiva al funzionamento del progetto globale.

FF: MARS è un gruppo aperto di artisti?

LB: Lo è. Chiunque si avvicini a MARS è benvenuto a seguire le nostre attività, ad entrare in contatto diretto con i membri, a sottoporre il suo lavoro e a esprimere una candidatura. Tutti sono e saranno presi in attenta considerazione.

FF: I multipli esposti nella mostra inaugurale, sono l'unico modo in cui avete cercato un sostegno economico per lo spazio espositivo o vi siete mossi anche in altre direzioni?

LB: Abbiamo tenuto fino ad ora un altro evento di fund raising nel periodo pre-natalizio, con lotteria di opere d'arte originali e vendita di t-shirt d'artista, in futuro esisteranno soluzioni più organiche e rigorose di fund raising.

FF: Quando tutti gli artisti membri avranno esposto all'interno di MARS come vi muoverete?

LB: Dopo il gruppo della prima annualità che giunge alla chiusura del suo mandato, subentrerà un nuovo gruppo di selezionati.

FF: Che significato ha per te esporre l'arte contemporanea?

LB: Non sono un curatore, posso rispondere solo in quanto artista e limitatamente alla mia posizione deontologica. Per quanto mi concerne, esporre il mio lavoro significa manifestare ad una fruizione allargata quanto di me altrimenti sconosciuto. Rendere tangibile un paradigma interiore di forma, pensiero e desiderio e volontà.

FF: Hai avvertito dei cambiamenti nel tuo lavoro di artista relazionati al contatto diretto con altri artisti e al loro modo di lavorare?

LB: Ho avvertito una modificazione progressiva, dei rapporti tra me e gli altri artisti, con un miglioramento della reciprocità e della fiducia. Temo che il mio lavoro sia eccessivamente autoctono per subire influenze dirette in tempi tanto condensati.

FF: Le mostre realizzate da MARS durano solo una settimana, in questo modo sembra siano rivolte solo al pubblico milanese e la dinamica espositiva sembra più importante dei lavori esposti, come mai avete scelto una durata così breve per le mostre?

LB: Lo ripeto, il valore di MARS non è da ricercarsi nel momento specifico della mostra in quanto singolo episodio, ma nel divenire del progetto, nel senso precipuo della sua continuità.

FF: Gli artisti coinvolti saranno sempre e solo italiani?

LB: Per ora lo sono per ragioni logistiche e per spirito di opposizione alla facile esterofilia tanto profusamente abituale in Italia, ma intendiamo, in futuro, invitare in maniera sporadica artisti stranieri coinvolti in realtà consimili, magari secondo un sistema di

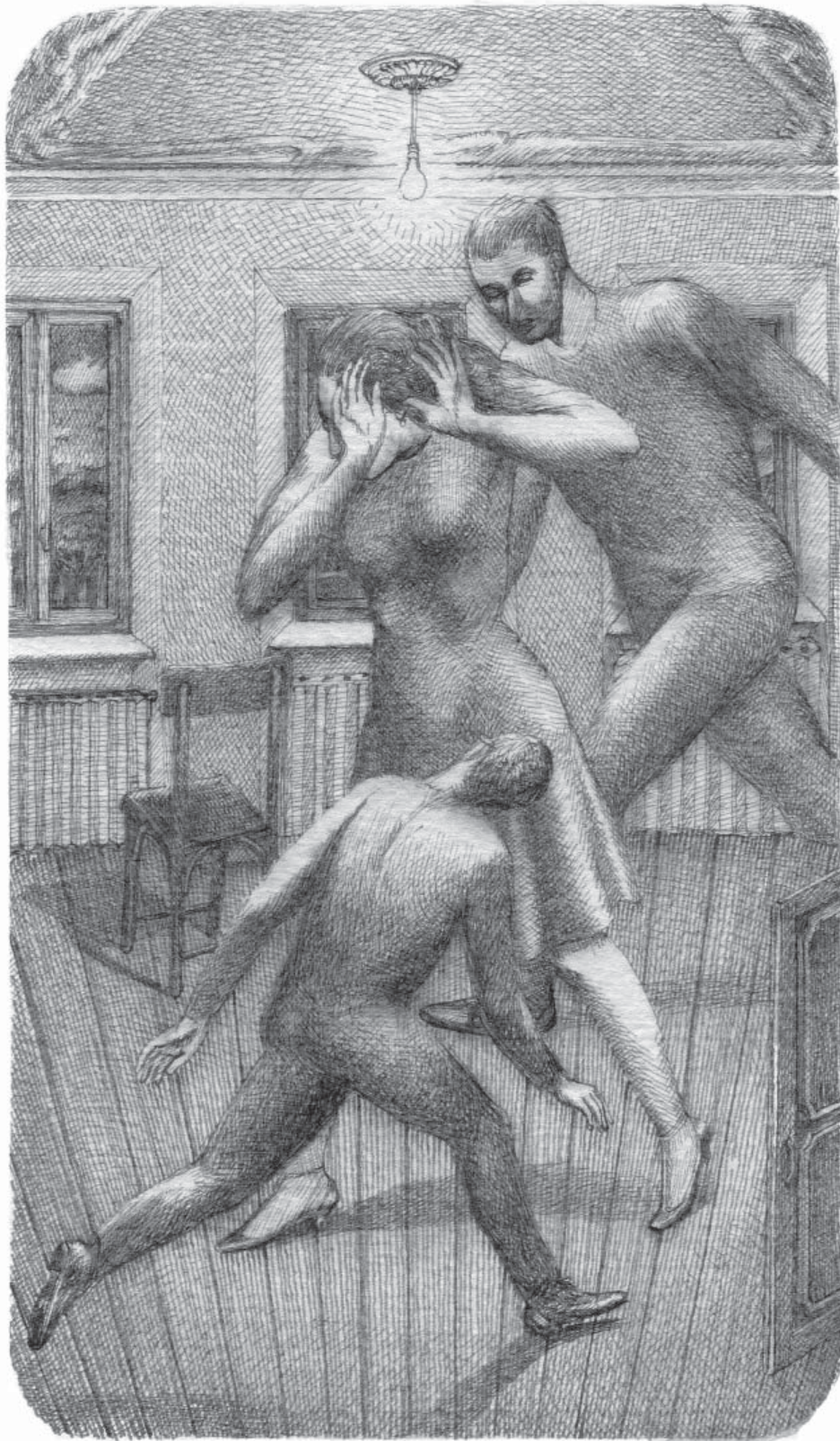
scambio.

FF: A chi si rivolge principalmente l'attività di MARS?

LB: Agli artisti per primi, a tutti gli altri per secondi.

FF: Credi che MARS resterà legato sempre alla figura di Lorenza Boisi o ritieni che un giorno possa anche distaccarsi da chi ha iniziato questo progetto e vivere in maniera autonoma tramite altri artisti?

LB: MARS avrà la vita che saprà e potrà meritare... sostanzialmente esisterà fino ad espletamento dei bisogni che lo hanno generato. Lorenza Boisi, è il referente per il pubblico esterno, ma il funzionamento interno di MARS dipende e dipenderà come da nuovo ordinamento, in modo progressivo, sempre maggiormente dagli artisti che parteciperanno. Non mi interessa legare MARS alla mia immagine, ma per ora questa situazione è inevitabilmente contingente anche per via della location di MARS, a tutt'oggi situato presso un locale di mia proprietà.



Studio Apeiron

E' DALL'IDEA DI DUE GIOVANISSIMI ARTISTI CHE NEL 2009 APRE STUDIO APEIRON. GIULIO PACE E DARIO BRIVIO HANNO DATO VITA AD UN LABORATORIO POLIFUNZIONALE, CHE ACCOGLIE I LAVORI DI UN NUMERO SEMPRE CRESCENTE DI ARTISTI E CHE VUOLE AVERE UNO SCAMBIO DIRETTO CON LA POPOLAZIONE DEL TERRITORIO DOVE E' INSERITO. STUDIO APEIRON SI TROVA NELLA NUOVA PROVINCIA DI MONZA E BRIANZA ED E' PROPRIO DALLE INTERFERENZE CHE TRAE LA SUA SPECIFICITA'.

Monza, Gennaio 2010

Francesco Fossati: Quando è nata l'idea di aprire Studio Apeiron? Da chi è partito il progetto?

Giulio Pace: Studio Apeiron è stato inaugurato da me e Dario Brivio il 22 Marzo 2009 alle 18.30. Nel Dicembre dell'anno precedente, mentre giravo alla ricerca di uno studio, mi arrivò una chiamata da Dario che mi proponeva di prendere uno spazio insieme a lui a Macherio...due giorni dopo avevamo le chiavi in mano. Mi accorsi subito che l'immobile di via Roma 47 (e la proposta di Dario) non era solo adibito a laboratorio. Oltre ad un seminterrato ben illuminato e spazioso, c'era, al pian terreno, una grande sala che poteva essere utilizzata come spazio espositivo, munito di vetrina e faretti. Già ero a conoscenza del progetto che aveva Dario (originariamente chiamato "Arteria") di creare una rete di proposte artistiche che spaziavo da lavori pittorici o installativi a laboratori di arte terapia o computer-grafica, e altro... tutto questo è stato poi inglobato in Studio Apeiron, che a differenza di "Arteria", parte da uno spazio fisico-concreto e non virtuale come poteva essere il primo progetto.

FF: Cosa ha spinto due giovani artisti ad aprire uno spazio espositivo e quindi un'apertura verso altri artisti?

GP: È stata in primo luogo l'opportunità (proprio a fronte dell'apertura del laboratorio alle persone) di far nascere relazioni, interscambi artistico/culturali con le diverse realtà esistenti attorno al panorama dell'arte, essenziali per un artista; secondo, l'esigenza pratica di unire il fermento artistico con una possibile domanda da parti pubbliche e private.

Dario Brivio: Noi vogliamo sfruttare e nello stesso momento mettere a disposizione questo dialogo tra interno ed esterno.

FF: Gli artisti che state presentando appartengono a generazioni differenti, come scegliete gli artisti e i progetti da proporre? in che modo interagite con loro quando gli proponete di partecipare? Li invitate a lavorare in una direzione nuova riguardo al loro lavoro o gli chiedete di pensare un progetto inedito per lo spazio di via Roma 47 o li lasciate liberi di lavorare?

GP: Il giorno dell'inaugurazione di Studio Apeiron cercai di spiegare un concetto per me importante: la possibilità di esporre i lavori nostri e quelli di altri artisti, non ha la pretesa di conferire autenticità come opere d'arte. La chiave di lettura delle nostre scelte è da ritrovarsi nel confronto che ha come fine l'arricchimento personale e sociale, da qui la nostra scelta curatoriale di proporre artisti eterogenei tra loro per cifra stilistica ed età. Quando proponiamo ad un'artista di presentare il suo lavoro allo Studio Apeiron non possiamo limitarlo nelle sue scelte espositive proprio in senso di coerenza con quanto detto prima. All'artista si chiede di fare una proposta personale senza vincoli.

FF: Anche se l'attività di Studio Apeiron è iniziata da poco, in qualche modo il vostro lavoro è cambiato o ci sono stati degli elementi che sono stati influenzati dal contatto diretto con altri artisti e con il loro modo di lavorare?

GP e DB: È inevitabile e avviene in maniera del tutto naturale. Il lavoro di un'artista vive di stimoli esterni.

FF: Che significato ha per voi esporre l'arte contemporanea?

GP: Significa mettere a nudo una passione, mostrare un sentimento di tremore eccitato, esserne causa ed effetto.

FF: Perché avete deciso di aprire uno spazio espositivo in un piccolo centro della periferia di Monza?

GP: La scelta è prima di tutto alternativa per il territorio (tanta gente si incuriosisce, domanda: “ma cos’è?”, talvolta guarda stranita), è già quindi una sfida; per di più credo che una cosa che accomuna me e Dario è il sentirsi idealmente cittadini, cercare, in base a questo “sentirsi”, il proprio ruolo in una comunità (ideale anch’essa). La conoscenza parte da ciò che si è e da ciò che ci sta intorno,... poi la vita è un viaggio nella storia.

FF: Studio Apeiron che ruolo ricopre all’interno della città di Macherio?

GP: Sia le istituzioni sia la gente comune sono ancora un po’ timidi, il progetto è stato comunque presentato e divulgato, si sta allargando, nella maniera a mio parere giusta con qualche riscontro e simpatia. Ogni mese, a Macherio in via Roma 47, succede qualcosa di diverso. Una festa, la festa dell’arte.

FF: Oltre all’aspetto espositivo e a quello laboratoriale avete anche presentato una serie di corsi aperti alla cittadinanza che spaziano dalla fotografia al video, dalla scultura alla pittura fino all’arte terapia, come mai avete cercato un contatto diretto anche con chi non è propriamente un addetto ai lavori in campo artistico?

GP: Siamo ancora nella logica dello scambio reciproco. L’apertura a tutto tondo della conoscenza, dalle tecniche definite tradizionali a quelle più attuali, è necessaria per poter lavorare nel campo artistico, anche il rapporto e il compromesso del mio lavoro con una committenza fa crescere la capacità di sviluppo di un’idea. Sia i corsi che proponiamo che i lavori su commissione che riceviamo, sono poi, è brutto dirlo, fonti di autofinanziamento.

FF: Quale è, secondo voi, l’aspetto più importante nella gestione di uno spazio espositivo?

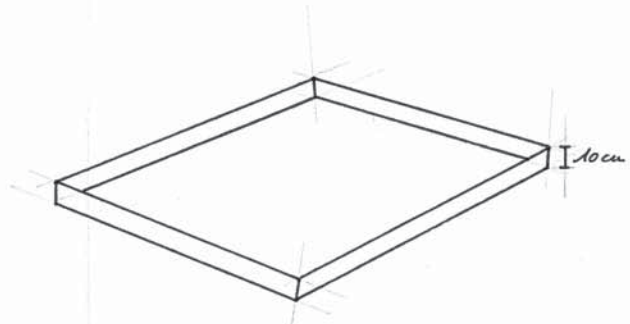
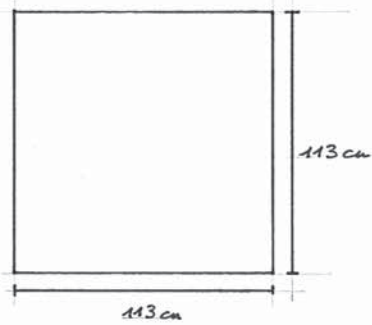
DB: Sono molteplici gli aspetti che ricoprono un’importanza fondamentale all’interno della gestione di uno spazio espositivo, primo tra tutti è una corretta comunicazione degli eventi proposti, in quanto lo spazio espositivo non segue un format preciso, ma si adegua e si trasforma in base al lavoro degli artisti. Sono molto importanti anche le scelte curatoriali, perché nonostante ci troviamo in una posizione periferica cerchiamo di proporre delle ricerche che possano avere un interesse all’interno della ricerca artistica internazionale, pur viaggiando su binari secondari.

FF: Quali sono i progetti futuri per Studio Apeiron?

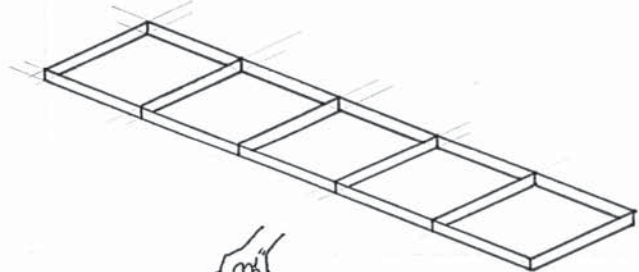
DB: Il nostro interesse in questo momento è quello di creare dei rapporti di collaborazione con gli enti pubblici locali, a sostegno della ricerca e in futuro per ampliare il nostro campo d’azione alla realizzazione di opere pubbliche temporanee sul territorio nel tentativo di generare nuovi contatti con la popolazione. La nostra programmazione prevede una serie di mostre personali della durata di un mese fino a fine giugno e stiamo lavorando per integrarle con una serie di incontri con artisti, critici e curatori, oltre a concerti e proiezioni video.

COSTRUIRE 32 mq DI MARE CIRCA.

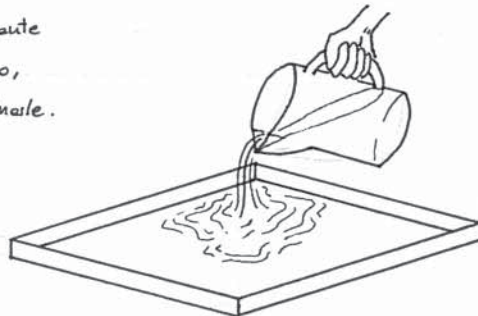
Serve: acqua, colorante blu all'anilina, un dosatore, n° 30 vasche in alluminio zincato delle dimensioni indicate.



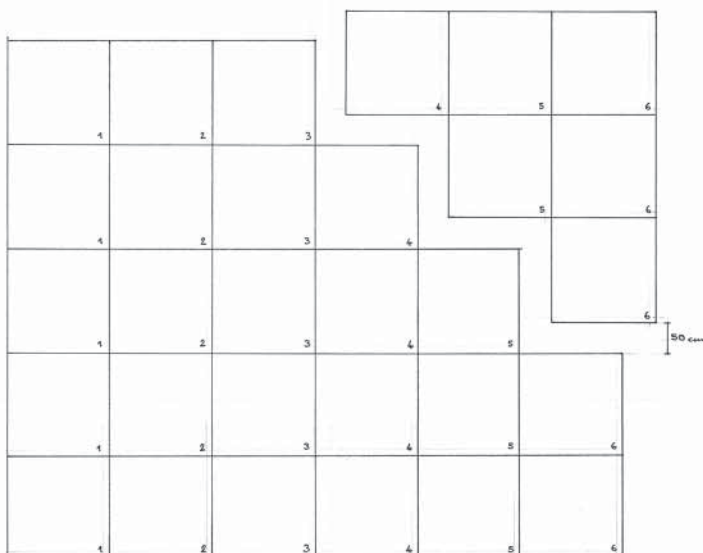
Disporre a terra i primi 5 contenitori come indicato



Versare acqua nel dosatore, aggiungere il colorante fino a che il composto assuma un colore blu intenso, versare il composto nelle vasche disposte fino a colmarle.



Ogni volta che viene versato il liquido colorato reintegrare il composto aggiungendo acqua pulita in modo da ottenere una tonalità di blu più chiara.



Disporre le vasche rispettando l'ordine della figura..

Per ogni filza di contenitori versare e reintegrare il liquido come precedentemente indicato.

Otterrete così 32 mq di Mare circa.

albertoaperto

NEL 2005 NASCE A MILANO ALBERTOAPERTO, UN LUOGO PER L'ESPOSIZIONE DI OPERE E PROGETTI, MA SOPRATTUTTO UN AMBIENTE ACCOGLIENTE, DOVE INCONTRARSI, SOSTARE E SCAMBIARE IDEE E PARERI ACCOMPAGNATI DAI CIBI PREPARATI DAL DESIGNER, CRITICO E CURATORE TOSCANO ALBERTO MUGNAINI, CHE CON CADENZA CASUALE METTE A DISPOSIZIONE LA SUA ABITAZIONE-STUDIO PER I PROGETTI ESPOSITIVI SITE-SPECIFIC.

Milano, 20 Febbraio 2009

Nicola Cecchelli: Quando e perché hai deciso di aprirti creando Albertoaperto?

Alberto Mugnaini: Appena vidi il magazzino-deposito-garage che, dopo una ristrutturazione lenta e travagliata, sarebbe diventato il mio studio e il mio alloggio milanese, ebbi la sensazione che avrei potuto, appunto, aprirlo.

Aprire casa significa far entrare l'esterno all'interno, la vita entro i confini dell'abitare, significa estendere i confini dello spazio, condividere delle esperienze diverse. Credo che un'estetica dell'abitare implichi necessariamente una pratica dell'ospitare. Se il padrone di casa ambisce a essere autore del suo modo di abitare, come se scrivesse un libro, una storia che continua giorno per giorno, ha bisogno di lettori, che non possono che essere gli ospiti, che giudicano e interagiscono, che condividono e entrano anzi a far parte di quest'estetica. Mi resi conto che lo spazio si sarebbe prestato perfino a funzionare da galleria, anche se non mi ha mai neppure sfiorato la mente fare il gallerista, attività per la quale sono sicuro di non avere alcuna inclinazione. Una volta intaccata la possibilità di conformarlo come una successione di cubi bianchi e neutri, una volta segnato con i soppalchi e le librerie, e riempito di oggetti e volumi, non ho rinunciato all'idea di esporvi dei lavori, dei progetti e delle idee. La collocazione delle opere d'arte nelle gallerie è del resto temporanea, le opere vivono, a parte fugaci soggiorni in questo limbo spoglio e decolorato, negli studi degli artisti, e in un secondo tempo, se va bene, nelle case dei collezionisti. L'esposizione in galleria diventa così una messa in posa effimera e strumentale, il regno ibernato dell'infreddatura dello sguardo. A mano a mano che procedeva la ristrutturazione e vi facevano ingresso i segni della mia attività e del mio vissuto, cresceva in me la propensione a giocare

comunque la carta del confronto con le opere e le idee degli altri, prima di tutto pensando, com'è ovvio, agli amici. Facemmo una sorta di prova generale, con i lavori di ristrutturazione ancora non completati, con la presentazione dei dipinti di un'amica che avevo conosciuto a New York, Vittoria Chierici, un'artista che, apparsa negli anni ottanta con grande personalità e originalità in quel gruppo di "zefiri milanesi", proposti e supportati dalla sensibilità di Corrado Levi, in cui gravitavano i vari Arienti, Martegani, Dellavedova, Mazzucconi, aveva scelto poi di vivere e lavorare negli Stati Uniti.

L'atto ufficiale di nascita di Albertoaperto porta la data del 23 giugno 2005. Poiché la mia esperienza e le mie conoscenze si concentravano allora soprattutto sulla situazione toscana, con il supporto morale e la consulenza di Saretto Cincinelli e Alessandro Sarri, fu deciso di presentare il lavoro di Emanuele Becheri, un artista attivo a Prato il quale, se oggi può vantare apparizioni in diversi musei, allora era praticamente inedito. Infatti, anche se non costituisce una regola inviolabile, il principio ispiratore di queste presentazioni è che esse riguardino artisti alle loro prime esperienze espositive e preferibilmente non ancora apparsi sulla scena milanese. Abbiamo poi proseguito, lentamente ma con costanza, col lavoro di altri tre artisti toscani. Dopo Becheri è stata la volta di Cristiana Palandri, di Paolo Meoni e di Franco Menicagli. Poi, e siamo al 2008, prendendo l'occasione dal catalogo pubblicatogli da Charta, ho riproposto all'attenzione di un palcoscenico milanese, dal quale era assente da molti anni, un altro caro amico attivo a New York, Carlo Ferraris. Quindi sono passati Alessandra Mancini, con dipinti e un grande video, e Vittorio Corsini, che ha presentato il suo progetto "Codice Rosso", attuato nell'occasione per le strade di Milano. L'anno

scorso c'è stata una conferenza-performance di Luca Francesconi, intitolata "Bronzo grasso", e poi è stata la volta delle varie installazioni de "I giardini di Sawara" di Marta Pierobon. Poi ho deciso di passare, diciamo così, un autunno-inverno sabbatico, in vista di una ripartenza a ritmo più serrato questa primavera.

NC: Che cosa significa oggi esporre l'arte?

AM: L'arte non necessariamente deve essere esposta. Può semplicemente riposare nelle riproduzioni di un libro, può essere vagheggiata nel ricordo, si può, nel caso di un quadro, immedesimarci talmente con il suo soggetto da viverci dentro, da esercitare la nostra analisi di studiosi o vivere la nostra emozione di appassionati senza uscire dai confini della cornice, facendo tabula rasa dello spazio fisico in cui ci troviamo. Questa rimozione del luogo reale è non solo lecita ma addirittura molto gratificante, corrisponde a quello che in letteratura si chiama sospensione dell'incredulità. C'è da dire però che è irrealizzabile nella sua assolutezza. Posso sforzarmi di non uscire dalla cornice, ma fatto sta che anche il solo il ricordo di un'opera d'arte è inscindibile dal ricordo del luogo in cui fu vista la prima volta, e da tutti gli accidenti relativi a quel luogo e a quel tempo. L'artista del passato che conosco meglio, Rosso Fiorentino, che ho studiato soprattutto da un punto di vista iconografico, oggetto della mia tesi di dottorato e di successive pubblicazioni, per quanto io voglia rimanere all'interno dei suoi dipinti, aderente alle pose dei personaggi e al carattere degli ambienti, non è isolabile dai luoghi fisici che ho raggiunto per vedervi dal vivo i risultati della sua ricerca. Difficile quindi eccepire nello spazio un'opera che invece fa parte di un ambiente, che si salda a un luogo e a un tempo, a un umore e a un grado di conoscenza o di smemoratezza. Un'opera si trova così esposta, proiettata in qualche modo fuori di sé, coinvolta, compromessa nell'ambiente che viene percepito dallo spettatore. Questo è inevitabile, anche in un museo, e qui si potrebbe aprire una discussione infinita sull'invadenza e, in alcuni casi, la preponderanza, la schiacciante superiorità, sia emotiva sia linguistica, del contenitore rispetto al contenuto. Ma allora vien da chiedersi: si può trovare un equilibrio? Ecco che rispunta il concetto, indissolubile per me da ogni attività espositiva, dell'abitare.

Esporre l'opera significa per me confrontarla, metterla in contrasto, magari, con lo spazio in cui si muovono gli spettatori, o meglio, gli abitanti-attori che lo vivono e lo sperimentano. Questa riflessione può essere ancora ampliata, e richiede che si ripensi tutto il problema di ciò che normalmente si chiama "arredamento". E' singolare come per molti collezionisti, ad

esempio, la "dimensione estetica", se vogliamo citare un tardo saggio di Marcuse, si arresti ai contorni delle opere in loro possesso, senza riguardo all'area "ambiens", alla vivibilità anche artistica della stanza-contenitore. Secondo me, senza voler risuscitare chiusure decadenti, ma anzi auspicando un coinvolgimento attivo del "fuori", esporre arte oggi significa estenderla all'abitare, al vivere, al comportarsi. In questo senso, e non secondo gli schemi di demagogie ipocrite, credo che l'estetica si coniughi con l'etica. Qualcosa di simile non era già indicato con l'espressione greca *kalòs kagathòs*?

NC: Considerando le tue molteplici attività, quanto influisce il critico d'arte, il curatore e il designer nel comportamento del "gallerista"?

AM: Non ho mai considerato queste attività come separate le une dalle altre, per me sono complementari. Questo, e ci tengo a chiarirlo, non significa che sia indolore passare da una dimensione all'altra. Passare dal disegno alla scrittura, e viceversa, secondo la mia esperienza, comporta ad esempio uno slittamento di dimensione mentale, cambiano i termini dell'aderenza emotiva e corporea all'azione svolta. Un tempo passare da uno stato intellettuale a un altro mi causava dei veri scompensi, dei momenti morti, delle situazioni di smarrimento. Oggi riesco ad assorbire più rapidamente gli sbandamenti dovuti a questi "passaggi di stato", grazie all'esperienza e alla pratica, e forse all'invecchiare. In ogni caso, credo che questa continua biforcazione dell'attenzione porti a rimettersi sempre in gioco, ad evitare i pericoli dell'automatismo, dell'abitudine, quelli che io chiamo i luoghi comuni personali, le formule prefabbricate. Insomma la specializzazione, la settorialità... Mi ricordo che Umberto Galimberti parlò una volta della specializzazione come un asservimento ai mezzi usati, siano macchinari interiori o macchine in senso proprio.

NC: Che cosa ti spinge ad accettare la proposta di un artista e conseguentemente presentarne il progetto? Quando decidi di farlo come ti comporti con l'artista, qual è il tuo modo di rapportarti con lui?

AM: Ci sono diversi gradi di affinità mentale e di complicità. Le scelte iniziali sono state fatte in base a un forte legame di stima consolidata, una lunga pratica di discussioni e frequentazioni. Non escludo però di poter ricevere una sorpresa improvvisa, di innamorarmi senza preavviso di un progetto. Cerco però, come ho già accennato, di coinvolgere sempre anche un garante intellettuale, chiamato a scrivere un testo: un ulteriore complice piuttosto che un com-

mentatore o curatore che dir si voglia, una parte in causa più che un introduttore, un presentatore, un esplicatore. In questa veste si sono avvicendati Saretto Cincinelli, Alessandro Sarri, Valentina Sansone, Barbara Meneghel, la prossima volta spetterà a Marco Tagliafierro. Con questa ulteriore dramatis persona è pure necessario instaurare una specie di empatia, proprio per varare fin dall'inizio il progetto non come un dialogo ma come una polifonia, un'azione il più possibile partecipata. Ma di partecipazione si deve parlare soprattutto nelle settimane, anzi, nei mesi antecedenti alla serata di presentazione, con sopralluoghi, discussioni, confronti, riunioni, chiacchiere occasionali.

NC: Uno degli aspetti che più mi hanno colpito ricevendo il tuo primo invito è stato quello di aver voluto sottolineare quanto la serata inaugurale non sarebbe stata soggetta a rigidi orari. Quanto è importante per te condividere il tempo di fruizione con gli altri in maniera informale e priva di restrizioni "aziendali"?

AM: Nei comunicati che sono allegati agli inviti si fa esplicitamente riferimento alla possibilità di fare tardi... L'orario di chiusura si estende fino a che l'ultimo ospite non decide di partire. Se dovessi indicare alcune parole d'ordine, queste potrebbero essere: "divagazione", "dilungamento", "sosta", "confabulazione", ma, soprattutto queste due, che danno luogo a uno strano ossimoro: "divertimento" in senso etimologico, inteso come deviazione dai percorsi abituali e "convergenza". Dirottare i propri percorsi facendoli confluire in esperienze condivise, divertirsi insieme, appunto.

NC: Le gallerie d'arte hanno man mano perso, così come la maggior parte degli ambienti espositivi, la dimensione di centro d'aggregazione socioculturale, importante caratteristica che, nel tuo piccolo, mi pare centrale e che vuoi assolutamente mantenere. Che ne pensi al riguardo?

AM: Penso che sia importante mirare proprio a questo, a ciò che manca nelle gallerie. Nelle gallerie viviamo una sorta di esperienza disincarnata, in cui si sovrappongono una componente tecnica, specialistica, di ispezione e aggiornamento, e una componente rituale e presenzialista, di sfioramento, di affiancamento deambulatorio, di rimescolamento socio-culturale. Ecco, volendo mantenere questo paragone con le carte da gioco, è come se ci si fermasse, appunto, al mescolamento e alla tagliata, all'anticamera del gioco... Forse perché sia il piano di gioco, che la posta, sono già determinati, i valori consolidati, le regole talmente rigide che lo svolgimento della partita

è scontato, predeterminato. Ad Alberto aperto non c'è invece nulla di prestabilito: alcune serate sono finite con danze, altre con discussioni accanite.

NC: Il tuo è uno spazio no profit e in questo senso ne esistono molti altri, ma personalmente in che cosa ti senti differente?

AM: Questa distinzione sulla base di una dinamica profit-no profit è ipocrita e al contempo talmente schietta da riflettere perfettamente il ruolo della cultura in una logica di mercato: da una parte è come se si volesse distinguere, senza giri di parole, ciò che dà frutto e ciò che non lo dà, dall'altra, ed è qui l'ipocrisia, lascia aperta un'alternativa di idealità e di disinteresse nel rappresentare situazioni che nella maggioranza dei casi servono comunque a sostegno e nutrimento di questo stesso sistema di profitto. Del resto, qual è il potere definitorio di questa etichetta, no profit, la sua pertinenza nomenclatoria, se vale a designare tanto i seminterrati e gli ex-garage autogestiti quanto le fondazioni che fanno capo a una multinazionale? A Milano, per restringere il campo alla nostra più diretta esperienza, da una parte ci sono le fondazioni Prada e Trussardi, dall'altra spazi come Brown, Lucie Fontaine, Mars. E non mi riferisco solo all'abissale disparità economica, siamo veramente ai due poli estremi dell'economia dell'arte. Il fatto è che negli uni si celebra, negli altri si discute, si rischia, si lancia e si rilancia... Se proprio dobbiamo valutare il senso delle nostre proposte e delle nostre idee secondo un'ottica economica, ne sposterei i termini dal punto di vista non dei risultati ma delle intenzioni e dei programmi. Ovvero, non distinguerei tanto tra profit e no profit, ma tra andare sul sicuro e voglia di osare, tra accortezza e scommessa, tra potenza consolidata e seduzione-seduzione. Il potere, se ben esercitato, può offrirci il meglio dell'esistente, e questo è sicuramente un bene per tutti, ce ne fossero di istituzioni capaci di tenerci in contatto con un mondo la cui superficie si increspa e si dilata sempre di più... Ben vengano le grandi mostre, ben venga la sontuosità, ben vengano i palazzi storici sfavillanti di specchi e le torri degli architetti-divi, ben vengano le gallerie con l'allure del museo. Quello che non mi piace in questo sistema è tutto ciò che sa di collusione, di inseguimento di privilegi, di installazione di feudi, di manovre politiche. Quello che voglio dire è che il potere o lo si esercita, ed è categorico esercitarlo bene, o altrimenti è meglio stare all'opposizione. Stare all'opposizione, specifichiamolo, non significa essere fuori dal sistema, fuori dal tempo, fuori dal mondo; al contrario, significa per me "esserci", essere presenti senza preconcetti e idee preformate, con

disilluso ottimismo, o, se si preferisce, con intraprendente pessimismo.

Per me la funzione più necessaria di uno spazio no profit dovrebbe essere quella di permettere a coloro che sono fuori dal profitto, fuori veramente dal giro di denaro, tutti coloro che sono costretti a mantenersi con un secondo lavoro, e ce ne sono, coloro che non riescono a essere presenti in città perché non in grado di far fronte al costo della vita, e ce ne sono tanti, avessero la loro occasione di intervenire alla pari in questo dibattito, e che si potesse parlare di spazi di sussistenza, spazi di vivibilità, spazi di crescita. Preferirei vedere, in spazi siffatti, delle belle mostre con opere discutibili, piuttosto che mostre scontate con opere prevedibilmente interessanti, con clonazioni di opere interessanti, con opere conformisticamente, supinamente interessanti. In poche parole, credo che uno spazio di questo tipo non dovrebbe replicare le strategie culturali e organizzative dei grandi spazi di potere, ma coltivare una tensione costante tra spirito del tempo e deragliamenti nell'inattuale. Oltre a nuovi possibili protagonisti, ci sono artisti da riscoprire, anelli mancanti da riposizionare: l'istituzione propositiva, agitatoria, che ho in mente, può confrontarsi con una vera dinamica storica, e operare ripescaggi, scoprire fossili viventi, rimescolare le carte dell'oggi in un linguaggio di nodi e grovigli, di problemi e di scontri. Le acque sono talmente torbide che agitandole ulteriormente si può solo rischiare di schiarirle. Per quanto riguarda la mia personale esperienza, posso dire senza tema di smentite che Albertoaperto non è nemmeno uno spazio no profit, è uno spazio dissipativo: la sua finalità è presentare un artista non emerso all'attenzione del mercato, o anche, perché no, affondato in una colpevole dimenticanza, e sfidarlo, o sfidarla, a confrontarsi con dei luoghi marcati, a entrare in dialogo o in competizione con i segnali esistenti di un fare e di un abitare, in modo, quasi, che chi ospita diventi ospite del proprio ospite. Sostare, fare tardi, attardarsi a discutere, a incontrarsi, non festa post-inaugurale, ma festa tout court, spazio impuro, spazio di contraddizioni e dissipazioni, del dono, dell'offerta agli dei. Dei che mi piace fantasticare sprofondati in un placido letargo, a noi indifferenti, ma non del tutto morti.

NC: Come vedi la nostra editoria di settore? Quali i suoi meriti e difetti? Quale il suo effettivo peso nell'odierno sistema dell'arte contemporanea?

AM: Sicuramente anche l'editoria è condizionata dalla proliferazione selvaggia, o, come è stato sottolineato, pantagruelica, di artisti, di eventi, di esotismi. E, dal punto di vista dell'informazione, soprattutto

nella sua versione telematica, l'editoria non ha avuto problemi a tener testa a questo irraggiamento senza fine, a inseguire queste orbite sperdute e ingarbugliate. Il fatto è che tutto si trasforma in guida, in manuale di itinerari e possibili mete, in resoconto poco più che descrittivo, tutto tende a diventare gazzetta, a scapito dell'approfondimento, delle riflessioni, dell'eleganza di scrittura. La stessa scrittura sta diventando una specie minacciata, non di estinzione ma di sovrabbondanza. La scrittura come genere letterario, e anche la critica è da concepirsi prima di tutto come genere letterario, è come un'ultima spiaggia su cui incombe l'onda anomala dei nuovi strumenti del comunicare.

NC: Dopo questi ultimi mesi di pausa meditativa, a quando il prossimo progetto in programma?

AM: Ci stiamo preparando per mettere a punto una grande installazione luminosa di Stefano Mandraccia. Diciamo che è il sogno di una notte di mezza primavera...

Galleria Fac Simile

NEL 1984, IN VIA MORIGIAL NUMERO 8 A MILANO, NASCE LA GALLERIA FAC SIMILE, DALL'IDEA DELL'ARTISTA, DI ORIGINE ARGENTINA, HORATIO GONI. LO SPAZIO ESPOSITIVO NASCE COME ELEMENTO INDISPENSABILE ALL'INTERNO DELLA CITTA' PER LA PROMOZIONE E LA DIFFUSIONE DEL LAVORO DI INNUMEREVOLI ARTISTI, SIA ITALIANI, SIA INTERNAZIONALI, CHE IN QUEGLI ANNI STAVANO SVILUPPANDO UNA RICERCA DI CARATTERE INSTALLATIVO, CON UNA FORTE RELAZIONE CON LO SPAZIO ESPOSITIVO. IN QUESTO MODO LA GALLERIA SI E' DISCOSTATA IN MANIERA FORTE DALLE TENDENZE DOMANINANTI DEGLI ANNI '80, CREANDO UN PERCORSO INEDITO E INNOVATIVO.

Milano, 30 Marzo 2010

Francesco Fossati: Quando nasce il progetto Galleria Fac Simile?

Horatio Goni: Nasce nel 1984, dopo tre anni che io ero qui a Milano, sono a Milano dall'81, mentre prima come artista lavoravo a Londra, quando mi sono trasferito ho iniziato a utilizzare questo spazio come studio e successivamente alla collaborazione con alcuni artisti ho iniziato a pensare di poter organizzare delle mostre di artisti giovani, miei coetanei. Decisi di iniziare questa attività perché nella città di Milano mancavano degli spazi che si dedicavano ai giovani artisti. Date le caratteristiche del luogo e i miei interessi ho deciso di creare una identità artistica nuova per il contesto, strutturando una serie di mostre. Prima che io arrivassi in questo stabile in via Morigi al numero 8 erano già state organizzate un paio di mostre e quindi la struttura era stata parzialmente sistemata. Dopo che io, a distanza di qualche anno, ho ripreso a utilizzare questo spazio come luogo espositivo, ricevetti continue proposte di mostre da parte di artisti, è una cosa molto normale questa, ma non potevo accettarle tutte perché io stavo cercando di strutturare un percorso e un discorso attraverso le mostre...

FF: Perché hai deciso di aprire una galleria nel centro storico di Milano negli anni '80?

HG: Da una parte mi piace dire che questa cosa mi è capitata, mi sono trovato con uno spazio molto bello, che utilizzavo solo come studio e ho deciso di aprire la galleria, d'altra parte nulla era lasciato al caso, volevo sopperire al bisogno di visibilità di una generazione di artisti e inoltre vi era il mio desiderio di avere un rapporto intimo con l'arte. Si è creata così un'identità nuova, nuova soprattutto perché toccava e coinvolgeva artisti e un pubblico di giovane

età, stimolando il loro interesse e amplificando quel fermento generazionale che per un certo periodo ha coinciso con l'East Village di New York. La mia attività però non ha mai voluto imitare situazioni altre, si riferisce semplicemente al bisogno di espressione, e io ho dato vita ad un luogo dove poter mostrare queste situazioni.

Io avevo già lavorato con delle gallerie, e fin da bambino ho sempre avuto dimestichezza con le gallerie, mi sono sempre piaciute le gallerie, perché sono il luogo deputato per l'arte, io le considero al pari dei teatri e dei cinema, si tratta di luoghi con una identità molto precisa. Quello che mi piace in modo particolare è che si tratta di una struttura molto moderna, che nasce solo alla fine del 1800, e inizialmente si tratta quasi sempre di studi di artisti che vengono adibiti a questa nuova funzione. Il termine galleria deriva dagli antichi castelli, dove la galleria era un luogo di passaggio e lì venivano messi i ritratti e altri quadri, ma queste avevano una dimensione statica, più simile a quella di un museo, mentre le gallerie moderne si rinnovano continuamente nelle mostre che vengono realizzate...

FF: Che situazione hai trovato a Milano negli anni '80 arrivando da Londra?

HG: A Milano ho trovato molti meno centri per l'arte sperimentale e per l'arte giovane, c'erano delle gallerie importanti e che trattavano artisti che stimolo molto, ma non erano ricettive nei confronti della nuova arte e di quello che veniva prodotto in quel dato momento. A Londra invece c'era un'attenzione maggiore in questa direzione, prima di partire per Milano avevo già fatto diverse mostre, personali e collettive, una anche all'I.C.A.. Anche là la situazione era

difficile, però le gallerie davano spazio ai giovani ed erano attente alle nuove ricerche, cosa che invece a Milano non ho trovato.

FF: Come nascevano i progetti che hai realizzato per la galleria Fac Simile?

HG: All'inizio realizzai mostre e progetti di artisti che già conoscevo e stimavo, oltre ad alcuni che non conoscevo e mi contattarono per presentarmi il loro lavoro, altri invece mi venivano segnalati da critici e altri ancora li conoscevo perché avevo visto il loro lavoro esposto in altre mostre.

Io ho sempre voluto vedere il lavoro negli studi degli artisti, ho girato mezzo mondo per conoscere le ricerche degli artisti che poi ho esposto. Ad esempio Pierre Huyghe, Pierre Bismuth e Xavier Veilhan mi vennero segnalati da Liliana Albertazzi ed io andai a Parigi per conoscerli e per verificare la qualità dei lavori di questi tre artisti all'epoca giovani e sconosciuti. I lavori mi piacquero molto, e iniziammo uno scambio e una riflessione che portarono alla realizzazione di nuovi lavori per la loro prima mostra alla galleria Fac Simile nel 1988. Questo elemento per me era molto importante, per tutte le mostre che ho organizzato i lavori venivano prodotti appositamente, o ricontestualizzati in maniera inedita generando una riflessione riguardo al luogo espositivo e alla loro importanza in termini spaziali...

FF: Ripercorrendo il percorso espositivo della Galleria sembra che ci sia una sorta di consequenzialità tra le mostre realizzate, come se si trattasse di un percorso che col tempo si è sviluppato, ampliato e stratificato. Concepisci il progetto della galleria come un'estensione della tua pratica artistica?

HG: Sicuramente sì, credo che la mia pratica artistica abbia dato un taglio forte alla programmazione della galleria, perché ho sempre cercato che ci fosse una sintonia con gli artisti e con il loro lavoro, ho sempre cercato di non porre mai dei limiti o degli ostacoli alle proposte espositive degli artisti che invitavo. Anzi ho sempre cercato di assecondare gli artisti nelle scelte più difficili e innovative che prendevano, perché sono sempre stato attratto dalle mostre che portavano al loro interno delle anomalie. Ho sempre concepito la galleria come il luogo che può dare uno stimolo in più, il posto dove poter realizzare delle opere che da un'altra parte non potevano essere esposte e, anche se oggi può sembrare banale, non limitare gli artisti negli interventi ambientali, o a parete era un elemento indispensabile per il periodo e io, nei limiti del possibile, ho sempre cercato di mettere gli artisti nella posizione più favorevole per realizzare una mostra.

Attraverso una serie di mostre, credo di aver dato un'identità forte a questo luogo.

FF: Sarebbe utile fare un elenco di tutte le mostre o di tutti gli artisti che hanno esposto presso la Galleria Fac-Simile, pensi che sia possibile?

HG: Sono stati davvero molti gli artisti che hanno esposto presso la galleria in progetti personali o collettivi, i più noti sono: Pasquale Campanella, Carlo Guaita, Luciana Martinez de la Rosa, Cesare Fullone, Massimo Kaufmann, Alfredo Pirri, Alessandro Traina, Alberto Garutti, Chiara Dynys, Paolo Pinelli, Gianni Colombo, Dadamaino, Fausto Bertasa, Marco Mazzucconi, Mario Nigro, Marco Lodola, Pierre Bismuth, Pierre Huyghe, Xavier Veilhan, Gabriele Di Matteo, Vito Acconci, Gery Hill, Joan Jonas, Bill Viola, Vedo-va Mazzei, David Lamelas, Miltos Manetas, Vanessa Beecroft, Tito Maffei, Grazia Toderi, Liliana Moro, Cesare Viel, Dimitris Kozaris, Mario Dellavedova, Art Club 2000, Ivo Bonaccorsi, Alex Pinna, Sara Rossi, Juan Leal Ruiz, Paola Di Bello, Chris Burden, Pablo & Delia, Wurmko e molti altri.

Mi interessa sottolineare che ci sono state anche importanti collaborazioni con critici, per la scrittura di testi, la realizzazione di cataloghi, la curatela di mostre, conferenze e workshop, alcuni di questi sono: Giorgio Verzotti, Giacinto Di Pietrantonio, Francesca Alfano Miglietti, Antonio D'Avossa, Liliana Albertazzi, Independent Curators di New York, Gianni Romano, Grazia Quadroni e altri.

Inoltre ci sono stati una serie di eventi legati al Salone del Mobile di Milano, dove in galleria ho presentato le installazioni e i lavori di alcuni designer di ricerca come Ron Arad, Philippe Starck, Jasper Morrison, Frank Gehry, Borek Sipek, Snowcrash e Teruo Kurosaki.

FF: La quantità e la qualità degli artisti che hai esposto negli anni è impressionante, dal punto di vista economico che risposta hai avuto dalla città di Milano?

HG: A Milano ho trovato molto sostegno, prima di tutto il pubblico che fin dalle prime mostre è sempre stato molto numeroso e interessato, anche alcuni collezionisti privati hanno contribuito al mantenimento della galleria comprando dei pezzi. Ho sempre venduto delle opere, ad ogni mostra, anche se non sempre le entrate riuscivano a coprire tutte le spese della galleria. Per un periodo c'è stato un piccolo sostegno pubblico, però legato prevalentemente alle mostre di design.

Io ho aperto uno spazio che mancava in città e quindi è anche normale che la risposta sia stata positiva.

Inoltre ho partecipato a diverse fiere d'arte, anche all'estero, e il mio lavoro come gallerista-curtore non si limitava solo allo spazio della galleria, ma ho sempre cercato collaborazioni con altri spazi e gallerie, sia in città sia all'estero.

FF: La maggior parte degli artisti che tu hai esposto, erano alle prime esperienze quando gli hai offerto la possibilità di realizzare una mostra, mentre adesso lavorano con alcune delle gallerie più importanti al mondo, che tipo di rapporto hai mantenuto con questi artisti?

HG: Con alcuni degli artisti ho fatto mostre a più riprese e quindi vuol dire che si era creato un rapporto forte che ancora oggi continua, anche se in maniera diversa naturalmente, alcuni li vedo ancora oggi, con altri ci sentiamo... , ma quello che a me interessa è lo sviluppo dei loro talenti, che la loro esperienza con la galleria Fac Simile sia stata un'esperienza espansiva, di crescita.

Con alcuni artisti mi sarebbe piaciuto avere dei rapporti più stretti al momento nel quale lavoravamo assieme, ma questo non toglie che poi col tempo questi rapporti siano mutati positivamente, io ho sempre cercato di avere un approccio aperto ed accogliente, perché non si è mai trattato di rapporti esclusivamente di lavoro, ho sempre cercato uno scambio alla pari tra artisti e ritengo di essere stato molto fortunato ad avere incontrato così tanti talenti in termini artistici.

FF: Molti degli artisti con cui ha collaborato Galleria Fac-Simile erano giovani o giovanissimi, però sono stati esposti anche i lavori di artisti come Gianni Colombo che nel 1991 aveva 54 anni. Che progetto realizzò Colombo in galleria?

HG: Conoscevo molto bene il lavoro di Gianni Colombo ed ero molto interessato a quello che lui produceva, sentivo una sorta di affinità tra di lui, me e la galleria. Fin da quando vivevo a Londra, ma ancora prima in Argentina, ho sempre provato un forte interesse per le opere che hanno una forte implicazione spaziale e fisica con lo spazio che le contiene, di derivazione cinetica e di arte programmata. Secondo me Colombo era molto bravo a creare una buona sintonia tra l'ambiente e l'opera, tra lo spazio in sé e la sua percezione da parte del pubblico, era in grado di modificare completamente uno spazio con degli elementi minimi.

Ho pensato fosse doveroso invitare Gianni Colombo a fare una mostra perché lui era già da parecchi anni che lavorava con le installazioni ambientali, ed io era proprio quello che cercavo di esporre con gli artisti che invitavo, mi sembrava logico, dopo il postmoder-

no e la Transavanguardia cercare una direzione nuova, e come la avvertivo io questa direzione, la sentivano anche gli altri artisti che ho esposto. Questa mostra di Colombo è stata una sorta di verifica del lavoro fatto per entrambi, per me con la galleria perché avevo trovato in un grande artista la conferma della mia intuizione sulla direzione che avrebbe preso l'arte e nella quale ci stavamo muovendo, lui invece aveva trovato una generazione di artisti più giovani che, spesso inconsapevolmente, lavoravano nella sua stessa direzione.

FF: Che significato ha per te esporre l'arte contemporanea?

HG: Il significato c'è nel momento in cui c'è un interesse specifico per l'arte contemporanea che si decide di esporre e io mi identifico a pieno con l'arte che ho proposto attraverso la galleria Fac Simile, perché credo che abbia un significato molto profondo, spesso complesso e difficile, pertanto non condivisibile in tutto e da tutti. In ogni caso l'atto di esporre è un apporto indispensabile all'arte, perché genera un nuovo modo di pensare e di vedere non legato esclusivamente al proprio gusto estetico.

FF: Il tuo lavoro come artista in che modo è stato influenzato dalla gestione di uno spazio espositivo?

HG: Sono molti gli aspetti che vengono toccati, personalmente sono riuscito a guardare il mio lavoro con distacco, dando una spazialità propria ai singoli elementi che compongono un lavoro o un gruppo di lavori. La capacità di collocare gli elementi all'interno dello spazio in relazione all'idea che ha generato il lavoro. Non so quanto sono stato influenzato, però sicuramente mi ha dato un'apertura maggiore, la capacità di vedere fino a che punto può arrivare un'opera d'arte. Dal rapporto con gli artisti ho anche capito che quando fai il gallerista non puoi essere soggettivo, non basta il tuo personale parere sugli avvenimenti artistici, ma devi avere la capacità di cogliere la qualità dei lavori e dei processi che li hanno prodotti. (...) Le mostre sono sempre delle prove, e le mostre funzionano quando le opere sono in grado di entrare in sintonia con il pubblico, per questo c'era sempre un grande scambio con gli artisti, su come allestirle all'interno dello spazio diventando ogni volta un importante momento di crescita professionale e anche se adesso questo elemento sembra molto scontato non era così alla fine degli anni '80.

FF: Per diversi anni, durante il Salone del Mobile di Milano, hai esposto il lavoro di importanti e innovativi designer internazionali. Questo allargamento delle

visioni e del campo d'azione della galleria ha giovato al suo "percorso evolutivo"?

HG: Secondo me sì, molto. Le mostre di design erano belle, immediate e più "leggere", nonostante non fossero mai banali e hanno aiutato la galleria in termini economici e di conoscenza da parte di un pubblico internazionale. Sono sicuro che non abbiano fatto male alla galleria perché i designer che venivano accolti hanno sempre presentato oggetti innovativi, col tempo sono passati a presentare delle vere e proprie installazioni, inoltre in quel periodo si avvertiva la necessità di trovare delle connessioni tra arte e design per ridefinirne i confini e penso di aver lavorato al meglio in questo senso. Le mostre di design mi sono servite anche per distaccarmi completamente dalle tendenze imperanti negli anni '80, quelle del post-moderno e delle Transavanguardia e successivamente il nuovo espressionismo tedesco, nonostante io rispettivo e stimavo queste tendenze, ho sempre cercato di proporre qualcosa di nuovo attraverso nuovi artisti e nuove ricerche.

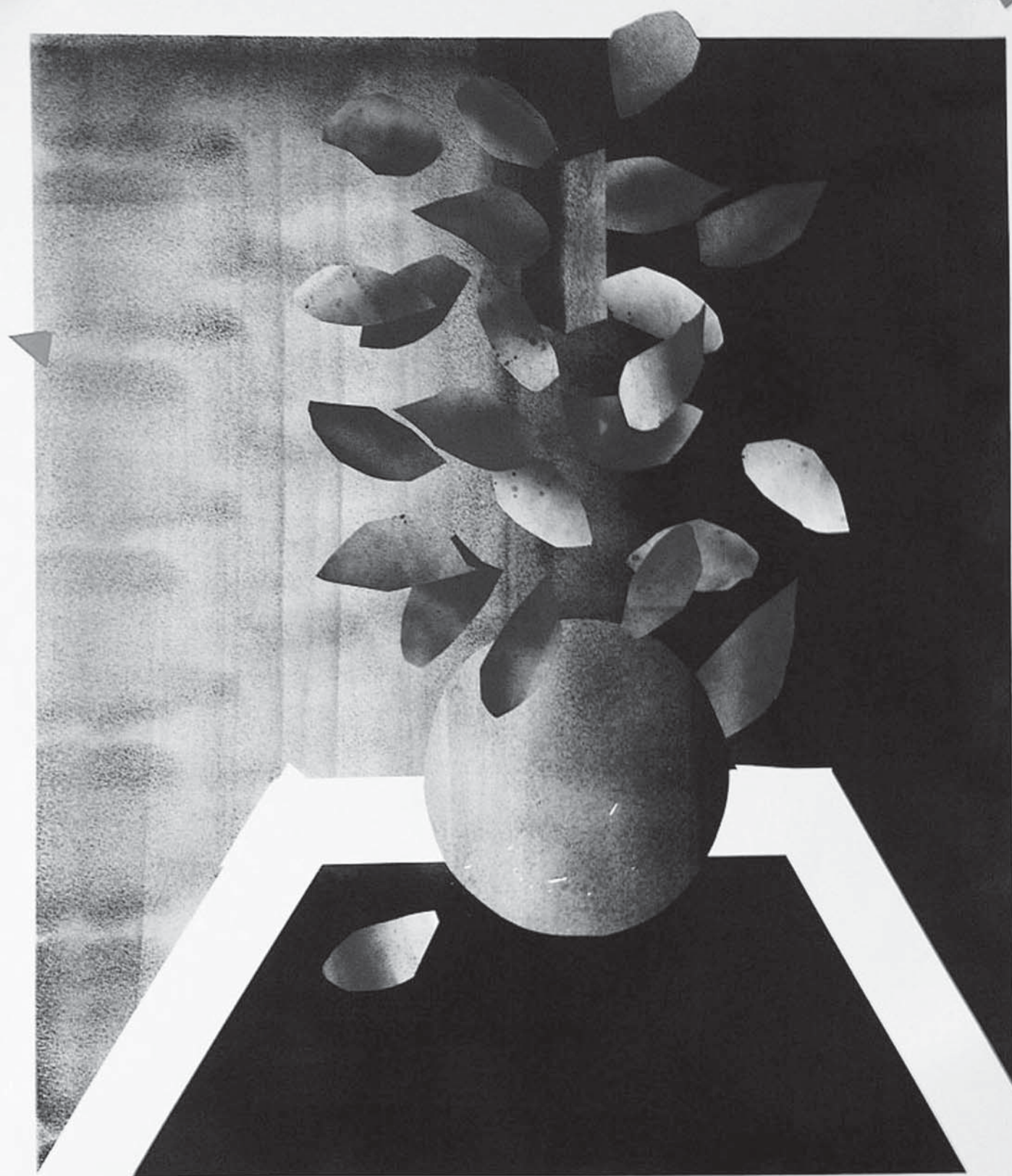
FF: Perché dalla metà degli anni '90 gli eventi espositivi presso la galleria sono progressivamente diminuiti?

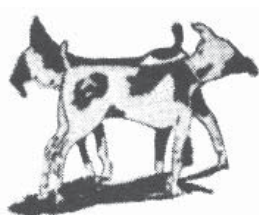
HG: Sono diminuiti perché le mostre col tempo sono diventate più impegnative da realizzare, sia da un punto di vista economico, sia logistico e anche i tempi degli artisti sono cambiati, iniziavano ad avere molti più impegni e la mia idea della galleria non era più quella da turn over, sentivo il bisogno di un apparato critico forte e quindi bisogna sincronizzare i tempi di tutte le persone coinvolte, inoltre io continuavo con la mia attività di artista, spesso con progetti esterni e a volte intervenendo all'interno di alcune mostre realizzate in galleria. Non ho mai pensato di abbandonare la mia attività per dedicarmi solo alla gestione della galleria e già nella mia idea iniziale, quando ho aperto lo spazio, sapevo che le due attività avrebbero dovuto proseguire in parallelo senza sostituirsi una all'altra, per questo ancora oggi la galleria può considerarsi attiva, perché è un progetto in evoluzione continua.

FF: Negli ultimi anni sono nati innumerevoli spazi espositivi gestiti da artisti, nel mondo, come in Italia, tu è da più di 25 anni che ti occupi della gestione di uno di questi, pensi che per la Galleria Fac Simile ci potrà essere una nuova stagione ricca di mostre ed eventi?

HG: Al momento non mi interessa pensare ad una programmazione e coinvolgere molti artisti, sto pensando a dei progetti molto liberi, invitando un pubblico selezionato, mantenendo però una struttura

molto mobile e dinamica. Quello che mi interessa adesso è fare un po' il punto riguardo al mio lavoro come artista e sto ragionando riguardo ad una pubblicazione, vorrei coinvolgere parte dei critici che hanno collaborato con la galleria per fare un lavoro preciso e non didascalico riguardo l'attività della galleria come apparato critico di sostegno all'arte e agli artisti.





E IL TOPO

Direttore

Armando Della Vittoria

Redazione

Gabriele Di Matteo, Francesco Fossati, Nicola Cecchelli

Sede della redazione

via Moncucco 51, 20142 Milano

Tel. 02/89513383

Questo numero è stato realizzato in collaborazione con:

**Corrado Levi, Paolo Parisi, Enrico Vezzi, Lorenza Boisi, Maurizio Nannucci,
Diego Cinquegrana, Blauer Hase, Horatio Goni, Emiliana Sabiu, Paolo Masi,
Vittorio Cavallini, Federico Lupo, Lucie Fontaine, Luca Francesconi, Luigi Presicce,
Alessandro Mancassola, Albero Mugnaini, Dario Brivio, Giulio Pace, Mattia Barbieri,
Francesco Locatelli, Danilo Vuolo, Marco Paganini, Ivan Manupelli, Ettore Tripodi**

Edizioni Nuovi Strumenti

Piero Cavellini

Via Gramsci 13, 25121 Brescia

Tel. 030/3757401 - Fax 030/40336