

Eppur si muove  
*And yet it moves*

Danger to Fall in the Sea  
*Pericolo di caduta in mare*

Meris Angioletti  
Rosa Barba  
Emanuele Becheri  
Eva Cenghiaro  
Rä di Martino  
Patrizio Di Massimo  
Caterina Nelli  
Giulia Piscitelli  
Moira Ricci  
Davide Savorani  
Elisa Strinna  
Ciro Vitale  
Maria Adele Del Vecchio

Inti Guerrero  
Julia Kläring  
Pieterneel Vermoortel



Fondazione Edoardo Garrone

Eppur si muove  
*And yet it moves*



FONDAZIONE SANDRETTO  
RE REBAUDENGO

Torino

**Consiglio di Amministrazione /**  
Board of Directors

**Presidente / President**  
Patrizia Sandretto  
Re Rebaudengo

**Consiglieri / Directors**  
Emilia Broggi Sandretto  
Marco Drago  
Giovanni Lageard  
Giuseppe Pichetto  
Agostino Re Rebaudengo  
Eugenio Re Rebaudengo  
Pier Luigi Sacco  
Dino Sandretto  
Franca Sozzani  
Marco Testa  
Roberto Testore  
Marco Weigmann

**Segretario Consiglio  
di Amministrazione /**  
Board Secretary  
Marco Bosca

**Segreteria Fondatori /**  
Founders Secretarial Staff  
Maria Zerillo

**Società di Revisione / Auditors**  
Reconta Ernst & Young

**Direttore Artistico /**  
Artistic Director  
Francesco Bonami

**Segretario Generale /**  
Secretary-General  
Alessandro Bianchi

**Curatore per la Fotografia Italiana /**  
Curator of Italian Photography  
Filippo Maggia

**Assistente Curatrice /**  
Junior Curator  
Irene Calderoni

**Progetto Residenze Giovani Curatori /**  
Young Curators Residence Program  
Ilaria Bonacossa

**Relazioni Esterne / External Relations**  
Giuliana Gardini

**Ufficio Stampa / Press Office**  
Angiola Maria Gili  
Silvio Salvo  
Helen Weaver

**Comunicazione e marketing /**  
Marketing and communication  
Chiara Torta

**Relazioni Internazionali /**  
International Relations  
Olivier Borgeaud  
Isabela Mora

**Coordinamento Mediatori  
Culturali / Coordination of Art  
Mediators**  
Giorgina Bertolino

**Progetti Educativi /**  
Educational Projects  
Elena Stradiotto  
Francesca Togni

**Grafica / Graphic Designer**  
Valentina Tarasco

**Segreteria / Secretarial Staff**  
Renata Malaguti

**Registrar**  
Carla Mantovani

**Coordinamento Tecnico /**  
Technical Coordination  
Bruno Bertolo

**Allestimenti / Installation**  
Lorenzo Balbi  
Luca Genovesi

**Sostenitori / Sponsors**  
Regione Piemonte  
Compagnia di San Paolo  
Fondazione CRT  
Camera di Commercio Industria  
Artigianato e Agricoltura di Torino  
Asja.biz

[www.fondsr.org](http://www.fondsr.org)



Fondazione Edoardo Garrone  
FONDAZIONE  
EDOARDO GARRONE  
Genova

**Presidente / President**  
Riccardo Garrone

**Vice Presidente / Vice President**  
Carla Garrone Mondini

**Segretario Generale /**  
Secretary-General  
Lida Rugafori

**Consiglio di Amministrazione /**  
Board of Directors  
Riccardo Garrone  
Carla Garrone Mondini  
Filippo Garrone  
Giulia Mondini Clavarino  
Antonio Garzilli  
Pietro Granello di Casaletto  
Massimo Pezzolo

**Comitato d'Onore /**  
Honorary Committee  
M. Enrique Baron Crespo  
Luca Cordero di Montezemolo  
Renzo Piano  
Enrico Salza  
Umberto Veronesi

**Comitato Scientifico /**  
Scientific Committee  
Alessandro Amadori  
Vittorio Bo  
Aldo Bonomi  
Remo Bodei  
Antonio Calabrò  
Eva Cantarella  
Luigi Luca Cavalli Sforza  
Daniela Colombo

[www.fondazionegarrone.it](http://www.fondazionegarrone.it)

**Con il supporto della /**  
With the support of

**COMPAGNIA  
di San Paolo**

# Eppur si muove

## *And yet it moves*

Danger to Fall in the Sea  
*Pericolo di caduta in mare*

7	Prefazione Fondazione Sandretto Re Rebaudengo
8	<i>Foreword Fondazione Sandretto Re Rebaudengo</i>
10	Prefazione Fondazione Edoardo Garrone
11	<i>Foreword Fondazione Edoardo Garrone</i>
13	Pericolo di caduta in mare
14	<i>Danger to fall in the sea</i>
	 <i>Danger to Fall in the Sea</i>  <i>Pericolo di caduta in mare</i>
18	Conferenza: Lo Stato dell'Arte Italiana
48	<i>Conference: The State of Italian Art</i>
74	Appendice
	<i>Appendix</i>

## Prefazione

### Fondazione Sandretto Re Rebaudengo

La Fondazione Sandretto Re Rebaudengo è lieta di presentare la mostra conclusiva della terza edizione della Residenza per Giovani Curatori, progetto nato in collaborazione con la Fondazione Edoardo Garrone e con il sostegno della Compagnia di San Paolo.

La mostra "Eppur si muove" è il frutto di quattro mesi di lavoro di tre giovani curatori stranieri: il colombiano Inti Guerrero, l'austriaca Julia Kläring e la belga Pieter Vermeir. Invitati dalla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo e dalla Fondazione Edoardo Garrone a trascorrere quattro mesi in Italia, i tre curatori hanno avuto modo di approfondire la realtà contemporanea, prendendo contatto con artisti, curatori, direttori di museo, galleristi e critici.

La mostra riunisce i lavori di dieci artisti italiani che lavorano con la performance, il video, la fotografia, la scultura e l'installazione.

La Residenza si pone il duplice obiettivo di sviluppare le capacità professionali e intellettuali di giovani curatori e di promuovere l'arte contemporanea italiana in ambito internazionale. Se dal punto di vista immediato l'iniziativa risulta un laboratorio sperimentale per le pratiche curatoriali, il contatto di curatori internazionali con giovani artisti in Italia ha lo scopo di creare un network che diffonda la conoscenza della scena artistica italiana.

La Residenza nelle passate edizioni è stata un'esperienza molto utile per i curatori: la turca Pelin Uran è entrata nella giuria del "Premio Furla" 2009, mentre la messicana Jimena Acosta Romero è stata invitata a far parte del comitato di "Present Future" all'interno di Artissima 2009, dimostrando che i legami creati in Italia durano e sono proficui. La francese Anna Colin oggi è curatrice di "Gasworks", un programma di residenza per artisti a Londra; l'americano Joseph Del Pesco è stato insieme al curatore lituano Raimundas Malasauskas, curatore esterno di "Artists Space" a New York e presenterà nel 2009 un progetto di arte pubblica al MOMA di San Francisco. Anche gli artisti selezionati dai curatori per le mostre delle passate edizioni hanno avviato una carriera promettente. Giorgio Andreotta Calò e Giulia Piscitelli sono stati finalisti al "Premio Furla" 2009, Rossella Biscotti ha vinto la prima edizione del "Premio Emerging Talents", Paolo Tamburella ha progettato un lavoro per il Padiglione dell'Unione delle Comore alla Biennale di Venezia 2009, Lara Favaretto ha partecipato alla Triennale di Torino 2008 e alla Biennale di Venezia 2009.

Mi auguro che questa mostra possa segnare per i curatori e gli artisti l'inizio di una brillante carriera internazionale.

Patrizia Sandretto Re Rebaudengo  
Presidente Fondazione Sandretto Re Rebaudengo

## Foreword

### Fondazione Sandretto Re Rebaudengo

Fondazione Sandretto Re Rebaudengo is proud to announce the final exhibition of the third edition of the Residence Program for Young Curators, a project born in collaboration with Fondazione Edoardo Garrone and with the support of Compagnia di San Paolo.

The exhibition "*Eppur si muove, (And Yet It Moves)*", is the result of four months of collaboration between three young international curators: the Colombian Inti Guerrero, the Austrian Julia Kläring and the Belgian Pieter Nel Vermoortel. Invited by Fondazione Sandretto Re Rebaudengo and Fondazione Edoardo Garrone to spend four months in Italy, the three curators have been able to discover in depth the Italian contemporary reality, entering in contact with artists, curators, museum directors, art dealers and critics.

The exhibition presents the works of ten Italian artists that develop their practice through performance, video, sculpture, photography and installation.

The residence program has the double objective of developing the professional and intellectual capacities of young curators and whilst promoting the developing Italian art scene in an international sphere. If from an immediate point of view such initiative appears an experimental laboratory for curatorial practices, the fruitful contacts that the invited international curators develop in the Italian context create a new network aimed at broadening the knowledge of the Italian artistic scene abroad.

I am happy to say that the past editions of the residence program have been an extremely useful experience for the development of the curators' professional careers: the Turkish Pelin Uran has been invited as a member of the jury of "Premio Furla" 2009, whilst the Mexican Jimena Acosta Romero was involved as curator in the Present Future committee for the Artissima 2009 art fair, showing that the links created in Italy are long-lasting and beneficial. The French Anna Colin is at the moment a curator at "Gasworks", a residence program for artists in London; the American Joseph Del Pesco has been, together with the Lithuanian Raimundas Malasbauskas, external curator for "Artists Space" in New York in 2008-09 and will present in 2009 a public art project at San Francisco MOMA.

It is significant that the artists selected by the resident curators for the final exhibitions of the first two editions are developing promising careers. Giorgio Andreotta Calò and Giulia Piscitelli have been selected as finalists at the Premio Furla 2009, Rossella Biscotti has won the first edition of the Premio Emerging Talents, Paolo Tamburella has presented a new project for the Pavilion of the Union of Comoros Islands at the 2009 Venice

Biennial, whilst Lara Favaretto who presented her work in the last Torino Triennale has featured as one of the protagonists of the 2009 Venice Biennial.

I wish for this exhibition to represent for the curators and artists the start of a brilliant international career.

Patrizia Sandretto Re Rebaudengo  
President Fondazione Sandretto Re Rebaudengo

## Prefazione

### Fondazione Edoardo Garrone

Con la mostra "Eppur si muove" dei curatori Inti Guerrero, Julia Kläring e Pieter Vermoortel, la Residenza per Giovani Curatori giunge nel 2009 alla sua terza edizione.

Un'edizione che, arricchita di ulteriori novità, ha contribuito a dare forza alla Residenza e allo stesso messaggio che, con questo progetto, cerchiamo di veicolare.

La scelta di allestire nel 2009 la mostra in due sedi (sia a Palazzo Re Rebaudengo di Guarene d'Alba sia a Palazzo Ducale di Genova), così come di prevedere, durante il progetto, alcuni momenti di dibattito aperto sul mondo dell'arte, hanno consentito di esplicitare in modo ancora più evidente il nostro intento di concepire – e vivere – la Residenza come uno strumento per moltiplicare le occasioni per diffondere, parlare – e far parlare – di arte contemporanea e, quindi, di cultura, ma soprattutto, per sostenere giovani talenti sia stranieri (i curatori in residence), sia italiani (gli artisti scelti per la mostra finale), che, una volta coinvolti nel progetto, vedono sovente palesarsi interessanti opportunità professionali e artistiche.

Come Fondazione Edoardo Garrone, partner di Fondazione Sandretto Re Rebaudengo per la Residenza per Giovani Curatori, non possiamo che esprimere grande soddisfazione per questo risultato: valorizzare i talenti emergenti, fornire loro occasioni per misurarsi con sé stessi e strumenti per arricchire il loro bagaglio culturale e artistico sono azioni che, soprattutto in questo periodo di difficile congiuntura economica, diventano, a nostro parere, prioritarie.

In questo senso, la Residenza per Giovani Curatori vuole rappresentare, anche quest'anno, un segnale di "scommessa" sui giovani e sulla formazione (perché la Residenza resta, oltre che un progetto d'arte, anche un'importante esperienza formativa), considerati come valore aggiunto ed essenziali fattori di crescita – culturale e non solo – per un sistema paese.

Non posso quindi che associarmi all'amica Patrizia Sandretto Re Rebaudengo nell'augurare che, per i giovani Inti Guerrero, Julia Kläring e Pieter Vermoortel e per tutti gli artisti selezionati per "Eppur si muove", la Residenza possa rappresentare l'avvio di un ricco e gratificante percorso professionale e personale.

Riccardo Garrone

Presidente Fondazione Edoardo Garrone

## Foreword

### Fondazione Edoardo Garrone

*The exhibition "Eppur si muove, (And yet it moves)", curated by Inti Guerrero, Julia Kläring and Pieter Vermoortel, marks the third edition of the Residence for Young Curators.*

*This edition, enriched by further novelties, has contributed to strengthen the Residence and the objectives and messages that, by means of this project, we are trying to convey.*

*The decision, in 2009, to set up the exhibition in two venues (both at Palazzo Re Rebaudengo in Guarene d'Alba and Palazzo Ducale in Genoa), and to propose, during the project, some moments of open debate on the art world, has allowed to explicitly state in an even stronger manner our intent of conceiving – and living – the Residence as a tool to create a platform for the sharing, discussion and investigation on contemporary art – and, consequently, on culture –, but especially to sustain young talents both foreign (curators in residence), and Italian (the artists chosen for the final exhibition), that, once involved in the project, often are offered interesting professional and artistic opportunities.*

*As Fondazione Edoardo Garrone, partner of Fondazione Sandretto Re Rebaudengo in the Residence for Young Curators, we are very pleased with achieved results: valuing emerging talents, providing them with occasions to measure themselves as well as with tools to enrich their cultural and artistic knowledge are actions that, especially in this difficult economic period, should be, in our opinion, a priority.*

*In this sense, the Residence for Young Curators wants to represent, also this year, a sign of "bet" on youth and on education (since the Residence remains, besides an art project, also an important educational experience!), that we consider a value added and an essential growth factor for the country – not only culturally.*

*Therefore, I join with my friend Patrizia Sandretto Re Rebaudengo in wishing that, for the curators Inti Guerrero, Julia Kläring and Pieter Vermoortel and for all the artists selected for Eppur si muove, the Residence may represent the beginning of a rich and gratifying professional and personal journey.*

Riccardo Garrone

President Fondazione Edoardo Garrone

## Pericolo di caduta in mare

Nel trattare la Storia come un eccesso di informazioni e tenendo conto anche delle sue lacune, viene in mente la descrizione fatta da Walter Benjamin dell'opera di Paul Klee *Angelus Novus*, quando scrive "il temporale lo proietta [...] irrevocabilmente verso il futuro, a cui da le spalle."\* L'angelo guarda la Storia come un'intera e singola "catastrofe", non come una successione lineare di eventi. Così, una volta che una persona cade nel mare, e si trova faccia a faccia con tale "catastrofe" – quali potrebbero essere le sue possibili strategie per affrontare questa situazione?

Considerando le possibilità di una pubblicazione intesa come una mostra nata in relazione ad una mostra precedente già presentata al pubblico, *Pericolo di caduta in mare* esplora l'idea del vuoto attraverso sei capitoli, che contengono diverse iterazioni di una possibile narrazione, e raccolgono diversi tipi di documenti: riproduzioni e documentazioni di opere d'arte pensate per la pubblicazione, così come materiali prodotti dalla ricerca collettiva dei tre curatori dopo discussioni e dibattiti con i vari artisti coinvolti. Più che un'edizione tematica, il libro è interessato ai molteplici approcci offerti dall'analisi dei dati, dei documenti o dei momenti della storia collettiva o personale, il modo di trasmettere, di agire o modificare tali informazioni. Per questo motivo risulta più come una raccolta di aneddoti; presi come una breve forma letteraria, gli aneddoti si rapportano ad un specifico evento storico, e coinvolgono reali personaggi storici, traendo così il loro potenziale dalla loro continua ripetizione. Per questo motivo, non viene affermata una determinata verità storica, ma si trova invece un inerente potenziale dovuto al loro continuo spostamento e alla loro costante traduzione.

Diversi tipi di relazioni collegano gli elementi di ogni capitolo, che esplorano accentuando una specifica domanda sviluppata durante discussioni articolate: il modo in cui gli artisti si relazionano alle conseguenze di momenti socio-politici, la traduzione culturale della Storia Naturale, il vuoto come una densa massa di informazioni e la fatica della percezione di materiale storico, documentario o autobiografico. Questa sezione alterna collegamenti visivi a collegamenti scritti, talvolta per rafforzare un'idea, talvolta per mettere in discussione i mezzi e gli argomenti usati, sempre aggiungendo alla discussione o spostando il dibattito sui lavori degli artisti, sui riferimenti e sugli aneddoti. *La Signorina Zwidia* dello scrittore Italo Calvino, per esempio, ci spinge a riflettere sulla percezione e sulla descrizione visiva di un fenomeno naturale. Di conseguenza l'artista Elisa Strinna pone questa domanda in un contesto

\* Walter Benjamin, *Tesi sul concetto di storia* (1940), Einaudi, Torino, 1997

post-coloniale, ricercando dei fiori, che erano classificati ed importati in Europa dalle passate colonie italiane. In un altro capitolo, un'immagine tratta dal film *Le Mépris* di Jean-Luc Godard, in cui Fritz Lang inquadra la faccia di Ulisse davanti al Mediterraneo sulla terrazza del tetto di Villa Malaparte sull'isola di Capri, viene completata dalle lettere fra Lenin e Gorky riguardo alla particolare vicenda della Scuola Socialista di Capri.

Considerata come un'altra mostra, ma in stretto rapporto con la mostra "Eppur si muove", installata a Palazzo Re Rebaudengo (Maggio – Giugno 2009) a Guarene d'Alba e a Palazzo Ducale a Genova (Settembre – Ottobre 2009), *Pericolo di caduta in mare* include diverse tecniche nel rapportarsi ai processi artistici di Rosa Barba, Emanuele Becheri, Eva Cenghiaro, Rå di Martino, Patrizio Di Massimo, Caterina Nelli, Giulia Piscitelli, Moira Ricci, Davide Savorani e Elisa Strinna. In vista dell'importanza del loro lavoro per questo libro, i seguenti artisti sono stati inoltre invitati a collaborare a questa pubblicazione: Meris Angioletti, Maria Adele Dell Vecchio e Ciro Vitale.

Inti Guerrero, Julia Kläring, Pieternel Vermoortel

## *Danger to fall in the sea*

*When dealing with history as an overflow of information and considering all its lacunae, one may recall Walter Benjamin's description of Paul Klee's Angelus Novus, whom 'the storm drives (...) irresistibly into the future, to which his back is turned.'\* The angel looks at 'History' as one entire 'catastrophe', rather than a linear sequence of events. So, if once you fall into the sea, if you face the 'catastrophe' – what are then the possible strategies to act upon it?*

*Considering the possibilities of a publication as an exhibition in relation to a prior installed exhibition, Danger to fall in the sea explores the symbolic meanings of the void through six chapters that contain different iterations of a possible narration and assembles different types of documents: reproduction and documentation of artworks conceived for the publication, as well as materials from the collective research of three curators fed by discussions with the artists involved. Rather than a thematic issue, the book is interested in possible approaches of dealing with data, documents or moments from collective or personal histories, ways of relating them, acting upon them or even modifying them. It is therefore more a compilation of anecdotes. Anecdotes, a short narrative form, relate to an*

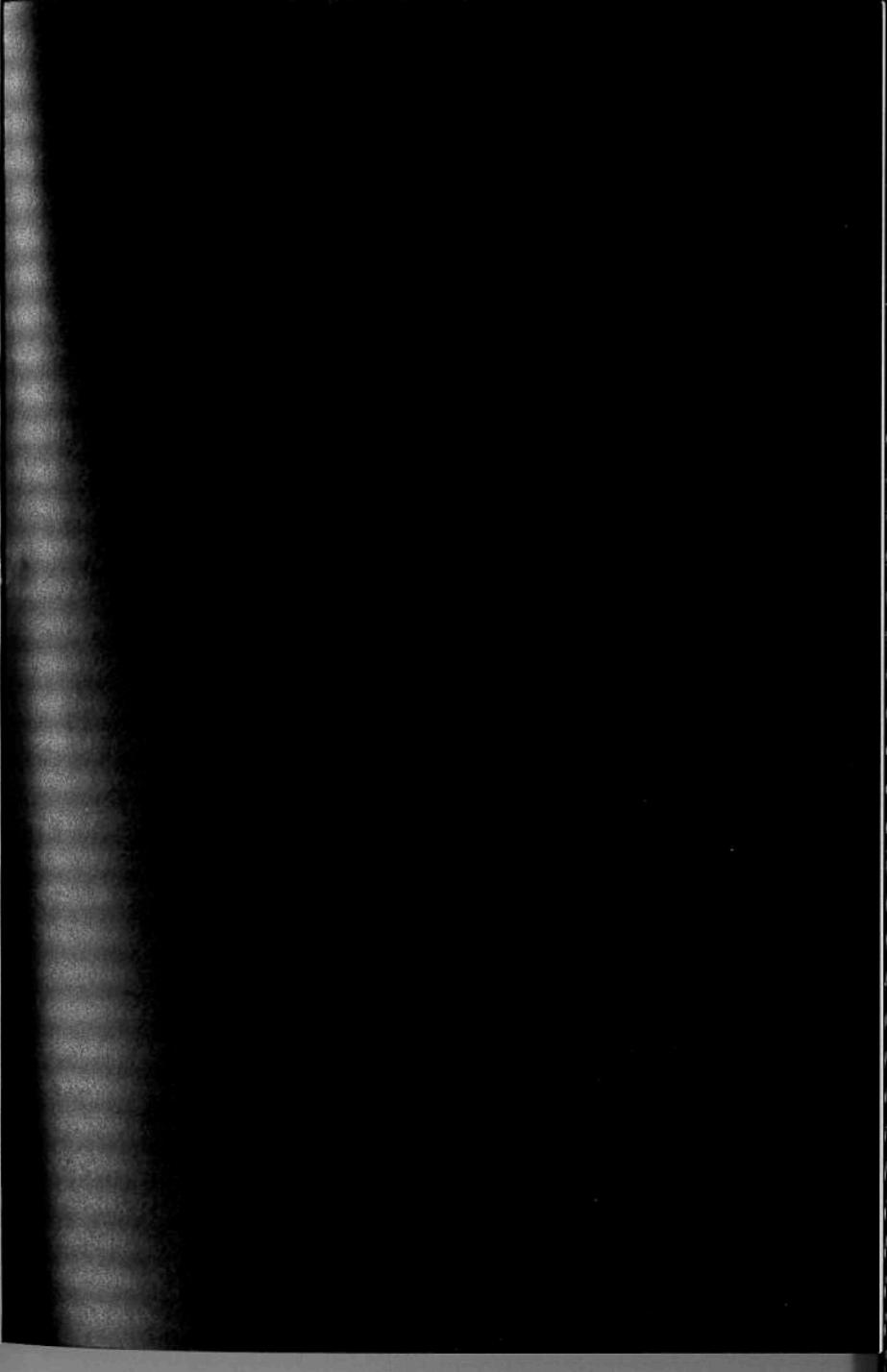
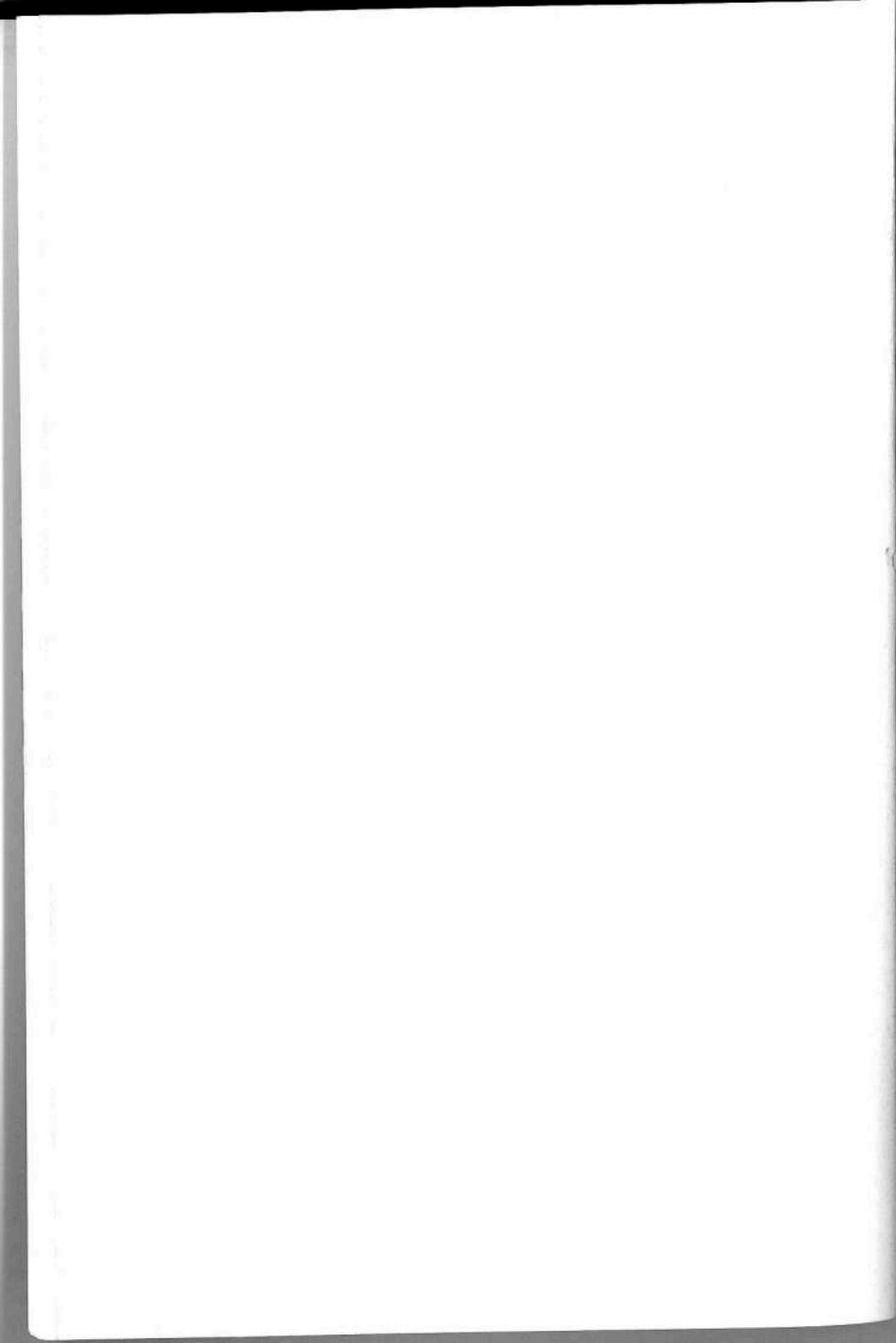
*incident with historical specificity, involving actual historical figures and extract their potential from their constant repetition. Thus, anecdotes don't claim one historical truth, but contain an inherent potential for repeated shifting and translation.*

*Various kinds of relations connect the elements of each chapter, which explore or accentuate a question arisen from an intense discussion: the ways artists deal with the aftermath of socio-political moments, cultural translation of Natural History, the void as a mass of dense information and fatigue in the perception of historical, documentary and biographical material. Visual and textual links alternate, strengthening a proposition in one instance then challenging each other's means and issues in the next, always adding up or shifting the discussion between the artists' works, references and anecdotes. Writer Italo Calvino's Miss Zwida, for example, makes us think about the perception and visual description of natural phenomena. Subsequently artist Elisa Strinna puts this issue into a post-colonial context, by researching flowers, which were categorised and imported to Europe from former Italian colonies. In another chapter, an image from Jean-Luc Godard's film *Le Mépris*, when Fritz Lang makes Odysseus face the Mediterranean Sea on the roof terrace of Villa Malaparte on the island of Capri is followed by correspondence between Lenin and Gorky regarding the peculiar socialist Capri School.*

*Considered as an exhibition in a book, and closely connected to the exhibition Eppur si muove, presented at the Palazzo Re Rebaudengo (May–June 2009) in Guarene and Palazzo Ducale in Genoa (September–October 2009), Danger to fall in the sea includes different forms of approaching the artistic practice of Rosa Barba, Emanuele Becheri, Eva Cenghiaro, Rå di Martino, Patrizio Di Massimo, Caterina Nelli, Giulia Piscitelli, Moira Ricci, Davide Savorani and Elisa Strinna. In view of the significance of their work for this book, the following artists were invited to also contribute to the publication: Meris Angioletti, Maria Adele Dell Vecchio and Ciro Vitale.*

Inti Guerrero, Julia Kläring, Pieternel Vermoortel

\* Walter Benjamin, 'On the Concept of History' (1940), Selected Writings, Vol. 4, 1938–40, Harvard University Press, Cambridge MA, 2006





Danger to Fall in the Sea  
*Pericolo di caduta in mare*

Danger to Fall in the Sea  
*Pericolo di caduta in mare*

Meris Angioletti  
Rosa Barba  
Emanuele Becheri  
Eva Cenghiaro  
Rä di Martino  
Patrizio Di Massimo  
Caterina Nelli  
Giulia Piscitelli  
Moira Ricci  
Davide Savorani  
Elisa Strinna  
Ciro Vitale  
Maria Adele Del Vecchio

Inti Guerrero  
Julia Kläring  
Pieternel Vermoortel



The sea and the sky are a way of packaging 'the world' as a totalized image, as a picture of completeness, as a field constituted by the logic of its own frame. But its frame is a frame exclusions and its field is the work of ideological construction.

Rosalind E. Krauss, *The optical unconscious*, 1994

*Il mare e il cielo servono a impacchettare il "mondo" in un'immagine totalizzante, un quadro completo, un campo costituito da una logica interna alla propria struttura. Tuttavia questa struttura è una struttura che nasce dall'idea di esclusione e il suo campo è il frutto di una costruzione ideologica.*

Rosalind E. Krauss, *L'inconscio ottico*, Bruno Mondadori (ed.), a cura di E. Grazioli, 2008

\*

\*

\*

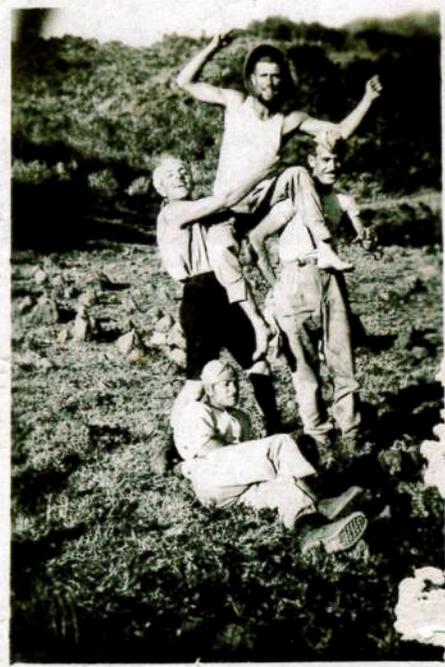
\*

\*

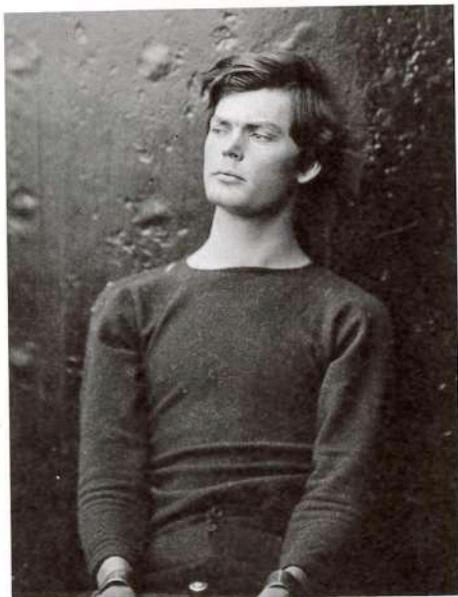
\*







Ciro Vitale, *Lettere dal fronte 1 (Etiopia)* (trittico), light box, stampa digitale su plexiglas, 70 x 100 cm (ciascuno), 2009  
Ciro Vitale, *Letters from the front 1 (Ethiopia)* (triptych), light box, digital print on plexiglas, 70 x 100 cm (each), 2009



Alexander Gardner, Lewis Payne (a.k.a. Lewis Powell),  
stampa fotografica ai sali d'argento, 1865  
Alexander Gardner, Lewis Payne (a.k.a. Lewis Powell),  
silver print gelatine photograph, 1865

In 1865, young Lewis Payne tried to assassinate Secretary of State W. H. Seward. Alexander Gardner photographed him in his cell, where he was waiting to be hanged. The photograph is handsome, as is the boy: that is the *studium*. But the *punctum* is: he is going to die. (...) I read at the same time: This will be and this has been; I observe with horror an anterior future of which death is the stake. By giving me the absolute past of the pose (aorist), the photograph tells me death in the future.

Roland Barthes, *Camera Lucida*, Hill and Wang, New York, 1981

Nel 1865, il giovane Lewis Payne tentò di assassinare il Segretario di Stato americano W. H. Seward. Alexander Gardner lo fotografò nella sua cella; egli sta aspettando la propria impiccagione. La foto è bella, il giovane anche: è lo *studium*. Ma il *punctum* è: sta per morire. Io leggo nello stesso tempo: questo sarà e questo è stato; osservo con orrore un futuro anteriore di cui la morte è la posta in gioco. Dandomi il passato assoluto della posa (aoristo), la fotografia mi dice la morte al futuro.

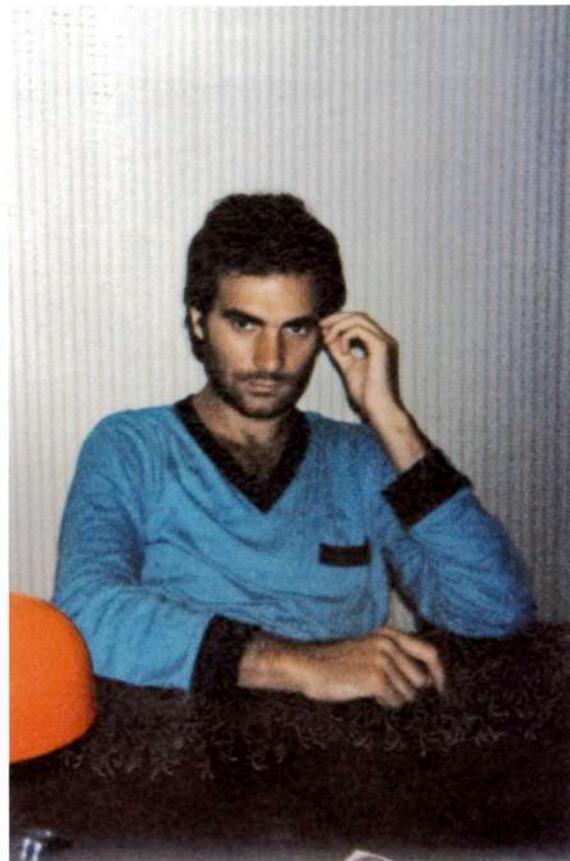
Roland Barthes, *La camera chiara*. Nota sulla fotografia (1980), Einaudi Editore, Torino, 2003

It is well-known that an automaton once existed, which was so constructed that it could counter any move of a chess player with a counter-move, and thereby assure itself of victory in the match. A puppet in Turkish attire, water-pipe in mouth, sat before the chessboard, which rested on a broad table. Through a system of mirrors, the illusion was created that this table was transparent from all sides. In truth, a hunchbacked dwarf who was a master chess player sat inside, controlling the hands of the puppet with strings. One can envision a corresponding object to this apparatus in philosophy. The puppet called "historical materialism" is always supposed to win. It can do this with no further ado against any opponent, so long as it employs the services of theology, which as everyone knows is small and ugly and must be kept out of sight.

Walter Benjamin, 'On the Concept of History' (1940), *Selected Writings*, Vol. 4, 1938-40, Harvard University Press, Cambridge MA, 2006

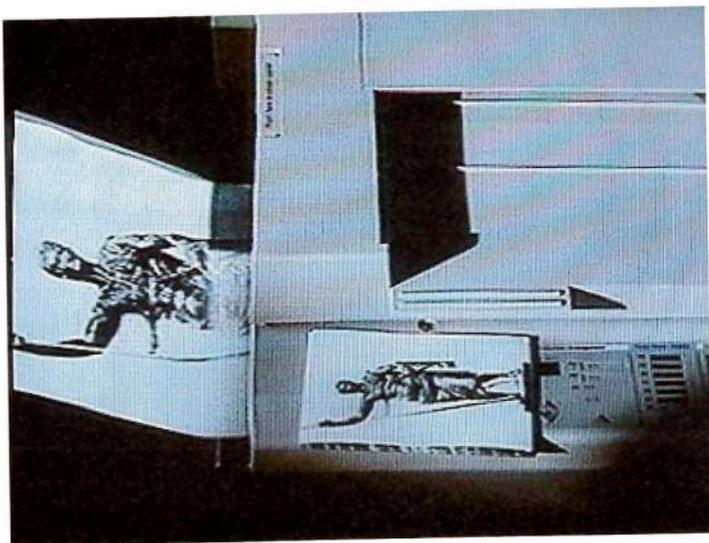
*È risaputo che esisteva un automa costruito in modo tale da reagire ad ogni mossa di un giocatore di scacchi con una contromossa che gli assicurava la vittoria. Un manichino vestito da turco, con un narghilè in bocca, sedeva davanti alla scacchiera, posta su un ampio tavolo. Con un sistema di specchi veniva data l'illusione che vi si potesse guardare attraverso da ogni lato. In verità c'era seduto dentro un nano gobbo, maestro nel gioco degli scacchi, che guidava per mezzo di fili la mano del manichino. Un corrispettivo di questo congegno si può immaginare nella filosofia. Il manichino detto "materialismo storico" deve sempre vincere. Esso può competere senz'altro con chiunque se prende al suo servizio la teologia, che oggi, com'è a tutti noto, è piccola e brutta, e tra l'altro non deve lasciarsi vedere.*

Walter Benjamin, *Tesi sul concetto di storia* (1940), Einaudi, Torino, 1997



Patrizio Di Massimo, *Untitled (my father emulating me)*, fotografia d'epoca 1970  
courtesy dell'artista

Patrizio Di Massimo, *Untitled (my father emulating me)*, colour photograph from the 1970s,  
courtesy the artist



Peter Greenaway, *Il ventre dell'architetto*, fotogramma da film a colori, 118 minuti, 1987  
Peter Greenaway, *The Belly of an Architect*, stills from a colour film, 118 min, 1987



\*

FOREIGN MINISTERS FROM THE EUROPEAN UNION ARE

HOLDING AN EMERGENCY MEETING. IN BRUSSELS. ON THE

THE LIGHTHOUSE KEEPER

00:00:38

The island is drifting northwards. So it is drifting towards the North Pole – with several meters every year. Earlier we had four lighthouses around this island, one big, three smaller. And now, there is only two left. We really want to stop the drifting; we have to do it... And we even want to try to do something to the weather, to stop it. We have to stop it. We don't know, which way it will take further on. At the moment it's drifting northwards, but it could as well take to Northeast and then we come to Russia. It's not easy to understand why... what's behind it... because in a way I think [it's] against nature.

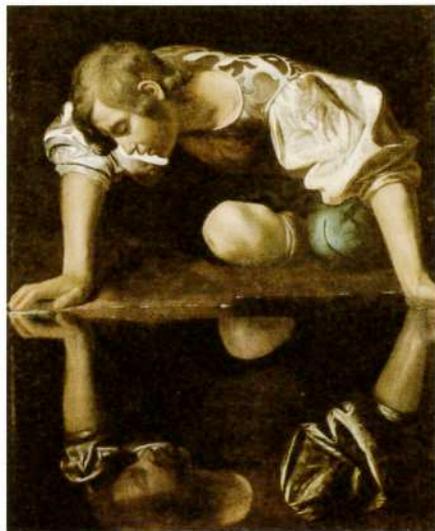
'The lighthouse keeper', extract from transcription of Rosa Barba, *Outwardly from Earth's Center*, 16mm film transferred to video, 2007

IL GUARDIANO DEL FARO

00:00:38

*L'isola si sta spostando verso Nord. L'isola sta andando alla deriva verso il Polo Nord – ogni anno avvicinandosi di numerosi metri. Prima avevamo quattro fari sull'isola, uno principale e tre più piccoli. E adesso, ne sono rimasti solo due. Vogliamo veramente fermare questa deriva: è necessario fermarla... Vogliamo anche cercare di fare qualcosa per il clima, fermarlo. Dobbiamo fermarlo. Ancora non sappiamo in quale modo continuerà questo cambiamento. Al momento si sta spostando verso Nord, ma potrebbe anche dirigersi a Nord-Est e quindi arrivare fino in Russia. Non è facile capire il perché... che cosa nasconde... perché in un certo senso questo fenomeno sembrerebbe contro natura.*

*"Il guardiano del faro", estratto dalla trascrizione di Rosa Barba, Outwardly from Earth's Center, 16mm film trasferito su video, 2007*



Caravaggio, *Narciso*, olio su tela, 110 x 92 cm, circa 1597–99

Caravaggio, *Narcissus*, oil on canvas, 110 x 92 cm, approx. 1597–99

What you seek is nowhere; but turn yourself away, and the object of your love will be no more. That which you behold is but the shadow of a reflected form and has no substance of its own. With you it comes, with you stays, and it will go with you...

Ovid, *Metamorphoses*, 3.433

*Quello che cerchi non c'è da nessuna parte; ma girati altrove, e l'oggetto del tuo amore non ci sarà più. Ciò che tu cogli non è altro che l'ombra di una forma riflessa, che non ha una sostanza propria. Viene con te, rimane con te, e verrà con te...*

Ovidio, *Metamorfosi*, 3.433

Progetto di racconto. Due scrittori, abitanti in due chalets su opposti versanti della valle, s'osservano a vicenda. Uno di loro è solito scrivere di mattina, l'altro di pomeriggio. La mattina e il pomeriggio, lo scrittore che non scrive punta il suo cannocchiale su quello che scrive. Uno dei due è uno scrittore produttivo, l'altro è uno scrittore tormentato. Lo scrittore tormentato guarda lo scrittore produttivo riempire i fogli di righe uniformi, il manoscritto crescere in una pila di fogli ordinati. Tra poco il libro sarà finito: certo un nuovo romanzo di successo – pensa lo scrittore tormentato con un certo disdegno ma anche con invidia. Egli considera lo scrittore produttivo nient'altro che un abile artigiano, capace di sfornare romanzi fatti in serie per secondare il gusto del pubblico; ma non sa reprimere un forte senso d'invidia per quell'uomo che esprime se stesso con così metodica sicurezza. Non è solo invidia la sua, è anche ammirazione, sì, ammirazione sincera: nel modo in cui quell'uomo mette tutte le sue energie nello scrivere c'è certo una generosità, una fiducia nella comunicazione, nel dare agli altri quel che gli altri s'aspettano da lui, senza porsi problemi introversi. Lo scrittore tormentato pagherebbe chissà quanto pur d'assomigliare allo scrittore produttivo; vorrebbe prenderlo per modello; la sua massima aspirazione ormai è diventare come lui. Lo scrittore produttivo osserva lo scrittore tormentato mentre questi si siede alla scrivania, si mangia le unghie, si gratta, strappa un foglio, s'alza per andare in cucina a farsi un caffè, poi un tè, poi una camomilla, poi legge una poesia di Hölderlin (mentre è chiaro che Hölderlin non c'entra per niente con ciò che sta scrivendo), ricopia una pagina già scritta e poi la cancella tutta riga per riga, telefona alla tintoria (mentre era stabilito che i pantaloni blu non potranno essere pronti prima di giovedì), poi scrive alcuni appunti che verranno buoni non ora ma forse in seguito, poi va a consultare l'enciclopedia alla voce Tasmania (mentre è chiaro che in quello che scrive non c'è nessuna allusione alla Tasmania), strappa due fogli, mette un disco di Ravel, lo scrittore produttivo non ha mai amato le opere dello scrittore tormentato; a leggerle, gli sembra sempre d'essere lì lì per afferrare il punto decisivo ma poi questo punto gli sfugge e gli resta un senso di disagio. Ma ora che lo guarda scrivere, sente che quest'uomo sta lottando con qualcosa d'oscuro, un groviglio, una strada da scavare che non si sa dove porta; alle volte gli sembra di vederlo camminare su una corda sospesa sul vuoto e si sente preso da un sentimento d'ammirazione. Non solo ammirazione: anche invidia; perché sente quanto il proprio lavoro è limitato e superficiale in confronto con ciò che lo scrittore tormentato va cercando. Sulla terrazza d'uno chalet nel fondovalle una giovane donna prende il sole leggendo un libro. I due scrittori la guardano col cannocchiale. «Com'è assorta, a fiato sospeso! Con che gesto febbrile gira le pagine! – pensa lo scrittore tormentato. – Certo legge un romanzo di grande effetto come quelli dello scrittore produttivo!» «Com'è assorta, quasi trasfigurata nella meditazione, come vedesse schiudersi una verità misteriosa! pensa lo scrittore produttivo. – certo legge un libro denso di significati nascosti, come quelli dello scrittore tormentato!» Il più grande desiderio dello scrittore tormentato sarebbe d'essere letto come legge quella giovane donna. Si mette a scrivere un romanzo così come egli pensa lo scriverebbe lo scrittore produttivo. Intanto il più gran desiderio dello scrittore produttivo sarebbe d'essere letto come legge quella giovane donna; si mette a scrivere un romanzo così come egli pensa lo scriverebbe lo scrittore tormentato. La giovane donna viene avvicinata prima da uno scrittore poi dall'altro. Entrambi le dicono che vogliono farle leggere i romanzi che hanno appena finito di scrivere. La giovane donna riceve i due manoscritti. Dopo qualche giorno invita gli autori a casa sua, insieme, con

loro gran sorpresa. – Ma che scherzo è questo? – dice, – m'avete dato due copie dello stesso romanzo!

Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 1979, ripubblicato da Arnoldo Mondadori SpA, Milano, 2002

*Idea for a story. Two writers, living in two chalets on opposite slopes of the valley, observe each other alternately. One of them is accustomed to write in the morning, the other in the afternoon. Mornings and afternoons, the writer who is not writing trains his spyglass on the one who is writing.*

*One of the two is a productive writer, the other a tormented writer. The tormented writer watches the productive writer filling pages with uniform lines, the manuscript growing in a pile of neat pages. In a little while the book will be finished: certainly a best seller – the tormented writer thinks with a certain contempt but also with envy. He considers the productive writer no more than a clever craftsman, capable of turning out machine made novels catering to the taste of the public; but he cannot repress a strong feeling of envy for that man who expresses himself with such methodical self-confidence. It is not only envy, it is also admiration, yes, sincere admiration: in the way that man puts all of his energy into writing there is certainly a generosity, a faith in communication, in giving others what others expect of him, without creating introverted problems for himself. The tormented writer would give anything if he could resemble the productive writer; he would like to take him as a model; his greatest ambition now is to become like him.*

*The productive writer watches the tormented writer as the latter sits down at his desk, chews his fingernails, scratches himself, tears a page to bits, gets up and goes into the kitchen to fix himself some coffee, then some tea, then camomile, then reads a poem by Hölderlin (while it is clear that Hölderlin has absolutely nothing to do with what he is writing), copies a page already written and then crosses it all out line by line, telephones the cleaner's (though it was settled that the blue slacks couldn't be ready before Thursday), then writes some notes that will not be useful now but maybe later, then goes to the encyclopaedia and looks up Tasmania (though it is obvious that in what he is writing there is no reference to Tasmania), tears up two pages, puts on a Ravel recording. The productive writer has never liked the works of the tormented writer; reading them, he always feels as if he is on the verge of grasping the decisive point, but then it eludes him and he is left with a sensation of uneasiness. But now that he is watching him write, he feels this man is struggling with something obscure, a tangle, a road to be dug leading no one knows where; at times he seems to see the other man walking on a tightrope stretched over the void, and he is overcome with admiration. Not only admiration, also envy; because he feels how limited his own work is, how superficial compared with what the tormented writer is seeking.*

*On the terrace of a chalet in the bottom of the valley a young woman is sunning herself, reading a book. The two writers observe her with the spyglass. 'How enthralled she is! She's holding her breath! How feverishly she turns the pages!' the tormented writer thinks. 'Certainly she is reading a novel of great effect, like those of the productive writer!' 'How enthralled she is! As if transfixed in meditation, as if she saw a mysterious truth being disclosed!' the productive writer thinks. 'Surely she is reading a book rich in hidden meanings, like those of the tormented writer!' The greatest desire of the tormented writer is to be read the way that young woman is reading. He starts writing a novel as he thinks the productive writer would write it. Meanwhile the greatest desire of the productive writer is to be read the way that young woman is reading; he starts writing a novel as he thinks the tormented writer would write it.*

Italo Calvino, *If on a Winter's Night a Traveller* (1979), Vintage Classics, London, 1998



20.12.53-10.08.04 (in viaggio di nozze a Milano), 20 x 30 cm



20.12.53-10.08.04 (mamma e zia carolina), 15 x 21 cm



20.12.53-10.08.04 (mamma in macchina), 15 x 23 cm



20.12.53-10.08.04 (sulla motoretta con un'amica), 10 x 15 cm



20.12.53-10.08.04 (mamma stira), 13 x 21 cm

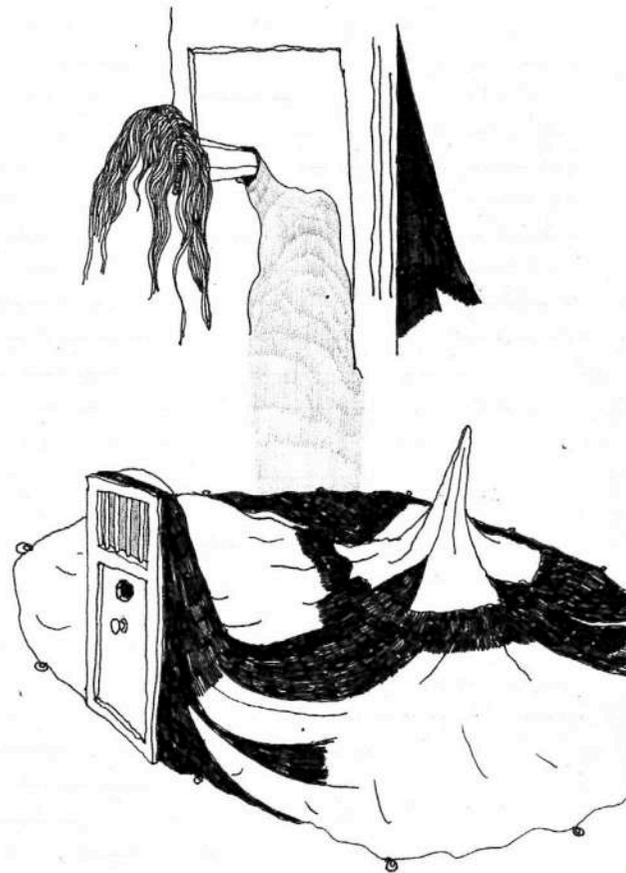


20.12.53-10.08.04 (mamma con i suoi fratelli e una cugina), 13 x 20 cm

\*

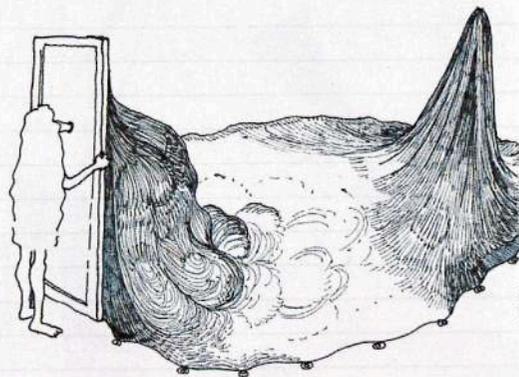
TWO HUNDRED PALESTINIAN PRISONERS. HAVE BEEN

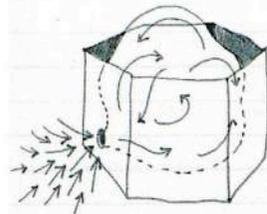
RELEASED BY ISRAEL. IN WHAT IT CALLS A GESTURE OF



Davide Savorani, *Note su Hybrida*, disegno a pennarello su carta, 14,5 x 21 cm, 2009

*Notes on a Hybrida*, felt-tip pen on paper, 14,5 x 21 cm, 2009





fiato  
FLATUS

INSERIRSI NELLA COPERTURA.  
CONFINARE NELLA COPERTURA.  
INVIADERE FACILMENTE UNA COPERTURA. UNO SPAZIO.

GONFIARE. ESPANDERE.  
POVERE EFFIMERO.

EFFETTO TEMPORANEO.

PAUSA (I TIRI  
PARCELLI → IL  
PIAZZO DEL LPO)



(COSTRINGERE UNO  
SPAZIO, RIDURLO)

PILONE

VOICE OVER  
00:09:20

Fat noble man,  
waiting dog,  
mongolian dancer,  
dog,  
bulldog,  
pig,  
lion,  
sharks,  
grizzly bear,  
greedy old woman,  
two angels,  
conceded priest.

'Voice over', extract from transcription of Rosa Barba, *Outwardly from Earth's Center*, 16mm film transferred to video, 2007

VOCE FUORI CAMPO  
00:09:20

*Un grasso nobiluomo, un cane che attende, un danzatore mongolo, cane, bulldog, maiale, leone, squali, orsi grizzly, un'avara vecchia signora, due angeli, un prete rinunciante.*

"Voce fuori campo", estratto dalla trascrizione di Rosa Barba, *Outwardly from Earth's Center*, 16mm, film trasferito su video, 2007

Particular examples of attempts at collecting and the subsequent ordering of masses of material – including fictive attempts – led to a feeling not merely of wonder, but also of fatigue, attention deficit. Negation in abundance can be read as the cancelling-out effect which is possible when confronted with more than is comprehensible, that which is mind numbing, more than one can bear. It can also be read as a multitude of negation, many minuses. What I'm referring to as a cancelling-out effect can also be thought of in relation to absences, lacunae, holes which occur in the midst of densities of information, as well as amidst their lack. The lacunae referred to in this text are those which allude to that which is beyond understanding, and understanding can be thought here in terms of how it might be possible to perceive as well as the boundaries of such perception. It is exactly at these locations of limit and even fatigue where it may be necessary to search. What impossibility is faced beyond the more superficial fatigue?

Traduzione inglese: Renée Green, "Survival: Ruminations on Archival Lacunae. Adaptations, Re-readings, and New Readings. Introduction to the Following Accretive Process.", *The Archive*, London: Whitechapel Gallery; MIT Press, 2006

*Specifici tentativi di possedere una collezione ed il seguente bisogno di dare un ordine ad una moltitudine di materiale – inclusi alcuni tentativi fittizi – hanno creato una sensazione di meraviglia, ma anche di fatica, un deficit dell'attenzione. La continua negazione può essere letta come una pratica di eliminazione adottata quando si è confrontati con più di quanto uno riesca a comprendere, ciò che confonde e intorpidisce la mente, più di quanto uno riesca a sopportare. Ciò può anche essere letto come una molteplice negazione, come continui abusi. La pratica di eliminazione può anche essere riferita ad un pensiero legato alle mancanze, alle lacune, ai buchi che si presentano nel mezzo di una densità di informazioni, sia nel mezzo della loro mancanza. Le lacune menzionate in questo testo sono quelle che alludono a ciò che supera la nostra comprensione, e la comprensione può essere intesa sia nel modo di percepire una cosa, così come nei confini di tale percezione. È esattamente in questi punti di confine e anche di difficoltà che possono richiedere una ricerca. Quale impossibilità è affrontata al di là della fatica puramente superficiale?*

Renée Green, "Survival: Ruminations on Archival Lacunae. Addattamenti, Riletture e Nuove letture. Introduzione al Seguento processo di accrescimento.", *The Archive*, London: Whitechapel Gallery; MIT Press, 2006

## SINFONIE SISMICHE

Le sinfonie proposte in questo progetto hanno un'origine particolare, si basano infatti sul processo di traduzione di diverse matrici grafiche in una matrice sonora. La matrice grafica in questione è costituita dai sismogrammi registrati durante alcuni dei terremoti più rilevanti che hanno avuto il loro epicentro nella penisola italiana nel corso degli ultimi cent'anni. Questi sismogrammi, archiviati dal centro Sismos dell'Istituto Nazionale di Geofisica e Vulcanologia di Roma, sono estratti che documentano i rapidi movimenti interni della terra.

In *Sinfonie Sismiche* queste informazioni saranno materiale per un'installazione composta da uno strumento inedito in grado di tradurre la storia recente della materia in un linguaggio che possiamo udire. I sismogrammi scelti verranno raccolti in ordine cronologico e riproposti in chiave musicale, ottenendo una matrice-spartito di carta che verrà suonata da un meccanismo le cui componenti sono quelle di un organo di barberia (mantici, canne, etc.).

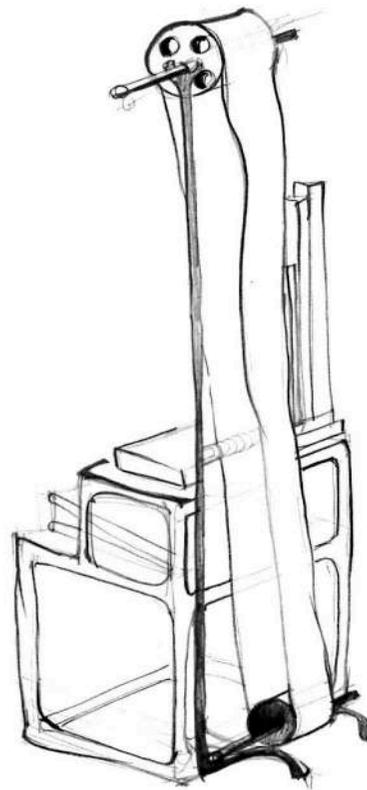
Elisa Strinna, 2009

### SEISMIC SYMPHONIES

*The symphonies presented in this project have a peculiar origin, they are in fact based on the translation process of different graphic matrixes into a sound matrix. The graphic matrix in question is developed from the seismograms registered during the strongest earthquakes of the last hundred years that have had their epicentre the Italian peninsula. These seismograms, collected by the Sismos centre dell'Istituto Nazionale di Geofisica e Vulcanologia of Rome, are extracts that document the earth's swift internal movements.*

*In Sinfonie Sismiche the chosen seismograms will be collected in a chronological order and translated in a musical language, by obtaining a matrix- a paper score that will be played with the use of a mechanism whose components are from a barrel organ (bellows, pipes, etc.).*

Elisa Strinna, 2009



Studio per installazione sonora, disegno su carta, 21 x 29,7 cm, 2009  
Study for sound installation, drawing on paper, 21 x 29.7 cm, 2009

Le istruzioni si sono diffuse fra persone che conoscevo per contagio, oralmente.

Gli oggetti che ho "repertoriato" non hanno storia per me; diventano, forse, una storia. Per il momento mi limito a mostrarli. Non ho dato nessuna indicazione formale o nominale riguardo alla loro scelta.

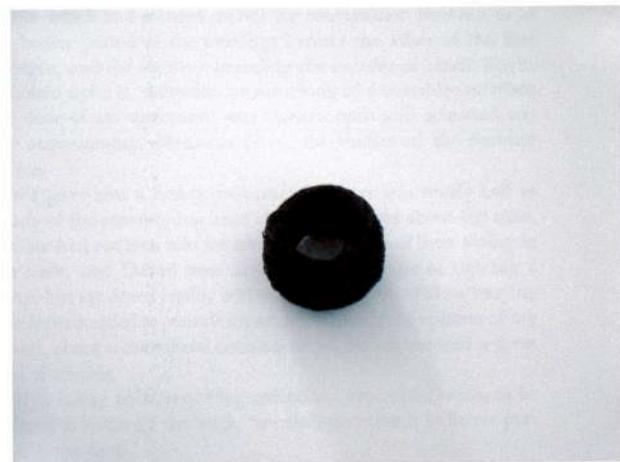
Ogni oggetto viene avvolto in carta stagnola e messo in un vano sopra al quale viene acceso un fuoco di legna. Una griglia separa il contenuto del vano dal contatto diretto con le braci, ma permette il passaggio del calore e della cenere rovente. L'oggetto viene lasciato a carbonizzare in queste condizioni per un tempo che non ho indicato e che ogni persona apprende nel tempo, ogni volta, per ogni oggetto, rischiando di non trovare nella cripta di stagnola se non altra cenere. L'effetto della combustione è e rimane imprevedibile.

L'unica indicazione che ho dato è stata di cercare di preservare l'ipotetica integrità della forma dell'oggetto.

Emanuele Becheri, 2009

*Instructions have been spread virally and orally amongst known people. The objects I have gathered do not have a story for me: they can become, maybe, a history. For the moment, my only task is to show them. No formal or nominal indication regarding their selection has been given. Each object is wrapped in tinfoil and placed in a container above wood fire. A grill separates the content of the container from the charcoal and the burning ashes. The object is left in this condition for a certain amount of time. I have not indicated this duration, so that each individual will determine in real time, every time, for each object, with the risk of finding inside the crypt of tinfoil nothing but more ashes. The combustion effect is and remains unpredictable. The only indication that has been given was that they should try to maintain the hypothetical integrity of the object's shape.*

Emanuele Becheri, 2009



Emanuele Becheri, *Untitled* (from the first session 2008 and the second session 2009)  
*Emanuele Becheri, Senza titolo (prima sessione 2008, seconda sessione 2009)*

## THE PURLOINED LETTER

Nil sapientiae odiosius acumine nimio.

*Seneca*

AT Paris, just after dark one gusty evening in the autumn of 18—, I was enjoying the twofold luxury of meditation and a meerschaum, in company with my friend, C. Auguste Dupin, in his little back library, or book-closet, *au troisième*, No. 33 *Rue Dunôt, Faubourg Saint-Germain*. For one hour at least we had maintained a profound silence; while each, to any casual observer, might have seemed intently and exclusively occupied with the curling eddies of smoke that oppressed the atmosphere of the chamber. For myself, however, I was mentally discussing certain topics which had formed matter for conversation between us at an earlier period of the evening; I mean the affair of the Rue Morgue, and the mystery attending the murder of Marie Rogêt. I looked upon it, therefore, as something of a coincidence, when the door of our apartment was thrown open and admitted our old acquaintance, Monsieur G —, the Prefect of the Parisian police.

We gave him a hearty welcome; for there was nearly half as much of the entertaining as of the contemptible about the man, and we had not seen him for several years. We had been sitting in the dark, and Dupin now arose for the purpose of lighting a lamp, but sat down again, without doing so, upon G —'s saying that he had called to consult us, or rather to ask the opinion of my friend, about some official business which had occasioned a great deal of trouble.

'If it is any point requiring reflection,' observed Dupin, as he forbore to enkindle the wick, 'we shall examine it to better purpose in the dark.'

'That is another of your odd notions,' said the Prefect, who had the fashion of calling everything 'odd' that was beyond his comprehension, and thus lived amid an absolute legion of 'oddities'.

\*

ZIMBABWE RULING PARTY AND OPPOSITION. HAVE BEEN

UNABLE TO REACH. A POWERSHARING DEAL. IN



Caterina Nelli, *Michele, Pierfrancesco* (estratti dalla serie *Long Portraits*), fotografia stenopeica, stampa manuale su carta baritata, 2006-07

Caterina Nelli, *Michele, Pierfrancesco* (extracts from the series *Long portraits*), pinhole photographs, hand printed on baryta paper, 2006-07

JOHANNESBURG

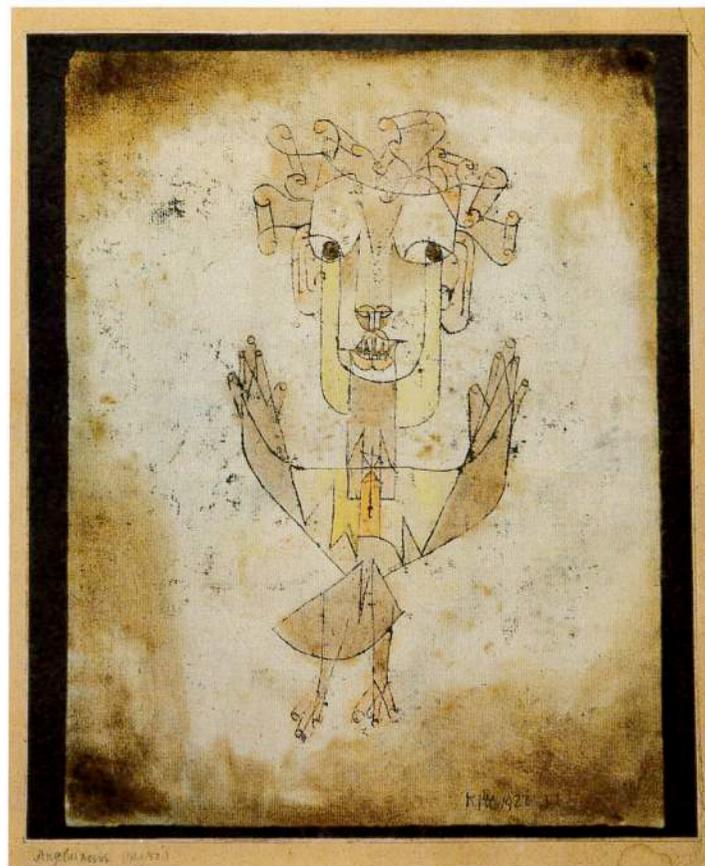
## IX

There is a painting by Klee called *Angelus Novus*. An angel is depicted there who looks as though he were about to distance himself from something which he is staring at. His eyes are opened wide, his mouth stands open and his wings are outstretched. The Angel of History must look just so. His face is turned towards the past. Where *we see* the appearance of a chain of events, *he sees* one single catastrophe, which unceasingly piles rubble on top of rubble and hurls it before his feet. He would like to pause for a moment so fair (*verweilen*: a reference to Goethe's *Faust*), to awaken the dead and to piece together what has been smashed. But a storm is blowing from Paradise, it has caught itself up in his wings and is so strong that the Angel can no longer close them. The storm drives him irresistibly into the future, to which his back is turned, while the rubble-heap, before him grows sky-high. That which we call progress, is *this* storm.

Walter Benjamin, 'On the Concept of History' (1940), *Selected Writings*, Vol. 4, 1938–40, Harvard University Press, Cambridge MA, 2006

*C'è un quadro di Klee che si chiama Angelus Novus. Vi è rappresentato un angelo che sembra in procinto di allontanarsi da qualcosa su cui ha fisso lo sguardo. I suoi occhi sono spalancati, la bocca è aperta, e le ali sono dispiegate. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Là dove davanti a noi appare una catena di avvenimenti, egli vede un'unica catastrofe, che ammassa incessantemente macerie su macerie e le scaraventa ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e riconnettere i frantumi. Ma dal paradiso soffia una bufera, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che l'angelo non può più chiuderle. Questa bufera lo spinge inarrestabilmente nel futuro, a cui egli volge le spalle, mentre cresce verso il cielo il cumulo delle macerie davanti a lui. Ciò che noi chiamiamo il progresso, è questa bufera.*

Walter Benjamin, *Tesi sul concetto di storia* (1940), Einaudi, Torino, 1997



Paul Klee, *Angelus novus*, acquarello su cartone, 31,8 × 24,2 cm, 1920  
Paul Klee, *Angelus novus*, watercolour on carton, 31.8 × 24.2 cm, 1920



Giulia Piscitelli, *Todos*, video, 9 min, 2008, courtesy Galleria Fonti, Naples



Maria Adele Del Vecchio, *Gaetano Bresci*, impressione bianco/nero, 30 x 21 cm, 2008  
 Maria Adele Del Vecchio, *Gaetano Bresci*, black/white print, 30 x 21 cm, 2008

L'immaginazione ha la facoltà di portare un individuo fuori di sé e lasciarlo vagare nello spazio attorno a lui: tramite essa si può divenire oggetto, frutto, insetto – come il Kafkiano Gregor Samsa – o più semplicemente un altro essere umano, qualcuno molto lontano o qualcuno che si conosce. Questo tipo di fantasie hanno sapore esperienziale, laddove permettono alla mente di forzare il proprio livello percettivo trasformando chi pensa in altro da sé. Così nasce tutta la mia ricerca, di natura blandamente performativa, che negli ultimi anni mi ha visto "immedesimarmi" in due personaggi storici realmente esistenti ed un personaggio fittizio: Tina Modotti (2007), Gaetano Bresci (2008), la combinazione di due volti simili, come avviene in *Persona* di Ingmar Bergman (2008). (...) Gaetano Bresci, esempio di un'individualità consapevole ed incisiva: decise di assassinare Re Umberto I, partendo dagli Stati Uniti, e si assunse la totale responsabilità di un gesto che, in assenza di prove contrarie, può essere definito solitario.

Maria Adele Del Vecchio, 2009

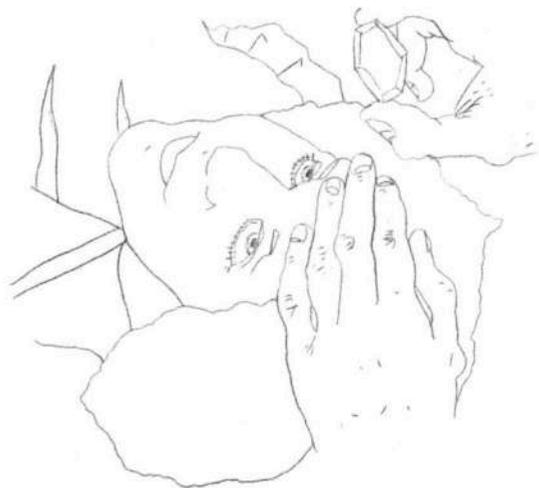
*Imagination has the ability to bring an individual outside him or herself and leave them to wonder in the space around them: imagination can become an object, a fruit, an insect – as Kafka's Gregor Samsa – or more simply become another human being, someone faraway or someone you know. Such type of fantasies are of an experimental nature, for they allow the mind to force its perceptive level transforming who is thinking in something different from themselves. This is how my research was born, through its blandly performative nature, that in the last years has seen me 'identify' with two real historical figures and one fictitious character: Tina Modotti (2007), Gaetano Bresci (2008), the combination of two similar faces, as in Ingmar Bergman's *Persona* (2008). (...) Gaetano Bresci, is an example of conscious and strong individuality: he decided to assassinate King Umberto I, leaving from the United States, and took full responsibility for such an action that, in the absence of evidence to the contrary, can be defined as an act performed in solitary.*

Maria Adele Del Vecchio, 2009

\*

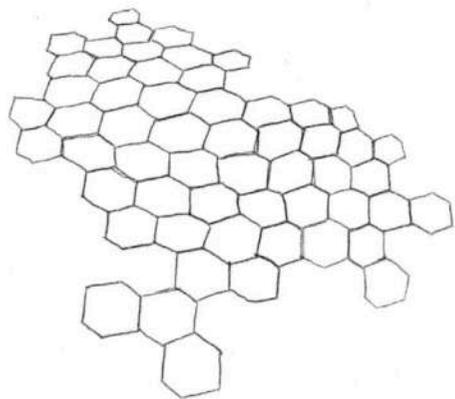
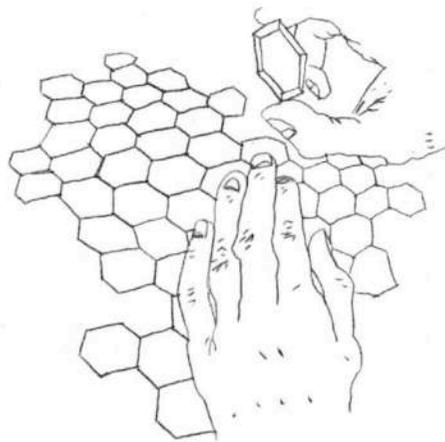
AT THE OLYMPICS IN BEIJING. MICHAEL PHELPS. HAS

MADE HISTORY BY WINNING EIGHT GOLD MEDALS AT ONE



Davide Savorani, ANNIE, ARE YOU OK?, disegni con carta carbone su carta, 14,5 x 20 cm, 2008  
 Davide Savorani, ANNIE, ARE YOU OK?, carbon paper drawings on paper, 14,5 x 20 cm, 2008





*Martedì.* Stamattina ho parlato per la prima volta con la signorina Zwida, l'incarico di rilevare i dati meteorologici ha avuto certo una parte nel farmi superare le mie incertezze. Nei senso che per la prima volta nelle mie giornate a Pétkwo c'era qualcosa di fissato in precedenza a cui non potevo mancare; per cui comunque fosse andata la nostra conversazione, alle dodici meno un quarto avrei detto: «Ah, dimenticavo, bisogna che mi affretti all'osservatorio perché è l'ora dei rilevamenti». E mi sarei congedato, forse a malincuore, forse con sollievo, ma comunque con la sicurezza di non poter fare diversamente. Credo d'averlo capito confusamente già ieri, quando il signor Kauderer m'ha fatto la proposta, che questa incombenza m'avrebbe incoraggiato a parlare con la signorina Zwida; ma solo ora la cosa mi è chiara, ammesso che sia chiara.

La signorina Zwida stava disegnando un riccio di mare. Era seduta su uno sgabelletto pieghevole, sul molo. Il riccio era rovesciato su uno scoglio, aperto: contraeva le spine cercando inutilmente di raddrizzarsi. Il disegno della ragazza era uno studio della polpa umida del mollusco, nel suo dilatarsi e contrarsi, resa in chiaroscuro, e con una tratteggiatura fitta e irta tutt'intorno. Il discorso che avevo in mente, sulla forma delle conchiglie come armonia ingannevole, involucro che nasconde la vera sostanza della natura, non cadeva più a proposito. Tanto la vista del riccio quanto il disegno trasmettevano sensazioni sgradevoli e crudeli, come un viscere esposto agli sguardi. Ho attaccato discorso dicendo che non c'è nulla di più difficile da disegnare che i ricci di mare: sia l'involucro di spine visto dall'alto, sia il mollusco rovesciato, nonostante la simmetria raggiata della sua struttura, offrono pochi appigli a una rappresentazione lineare. Mi ha risposto che le interessava disegnarlo perché era un'immagine che tornava nei suoi sogni e voleva liberarsene. Accomiatandomi le ho chiesto se potevamo vederci domani mattina allo stesso posto. Ha detto che per domani ha altri impegni; ma che dopodomani uscirà di nuovo con l'album da disegno e mi sarà facile incontrarla.

Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 1979, ripubblicato da Arnoldo Mondadori SpA, Milano, 2002

Tuesday, This morning I spoke for the first time with Miss Zwida. The job of recording the meteorological readings certainly had a part in helping me overcome my hesitation, in the sense that, for the first time during my days at Pétkwo, there was something previously established that I could not avoid; so that, however our conversation might go, at a quarter to twelve I would say, "Ah, I almost forgot: I must rush along to the observatory, because it is time to record the readings." And I would take my leave, perhaps reluctantly, perhaps with relief, but in any event with the certainty that I could not do otherwise. I believe I already understood vaguely yesterday, when Mr Kauderer made me the offer, that this assignment would encourage me to speak with Miss Zwida, but only now has the matter become clear to me – assuming that it is clear.

Miss Zwida was drawing a sea urchin. She was seated on a folding stool, on the pier. The sea urchin was lying on a rock, open; it contracted its prickles trying in vain to right itself. The girl's drawing was a study of the mollusk's soft pulp, as it dilated and contracted, rendered in chiaroscuro, and with thick, bristling cross-hatching all around. The speech I had in mind, on the form seashells as a deceptive harmony, a container concealing the true substance of nature, was no longer apposite. The sight of both the sea urchin and the drawing transmitted unpleasant and cruel sensations, like viscera exposed to the gaze. I struck up a conversation by saying that there was nothing harder to draw than a sea urchin: whether the container of prickles was seen from above, or whether the

mollusk was overturned, despite the radical symmetry of its structure, it offered few pretexts for a linear rendering. She answered that she was interested in drawing it because it was an image that recurred in her dreams, and she wanted to rid herself of it. Taking my leave, I asked if we could see each other tomorrow morning at the same place. She said that tomorrow she had other engagement, but that the day after tomorrow she would be going out again with her drawing pad and I might easily meet her.

Italo Calvino, *If on a winter's night a traveller* (1979), Vintage Classics, London, 1998



Elisa Strinna, *Hibiscus Sabdariffa*, illustrazione, 21 x 29 cm, 2009  
Elisa Strinna, *Hibiscus Sabdariffa*, illustration, 21 x 29 cm, 2009

L'*Hibiscus Sabdariffa* diffuso in molti paesi dal clima caldo quali l'America Latina, l'India, i Caraibi e l'Africa, è una pianta annuale della famiglia delle malvacee, dai cui fiori essiccati si ricava il Carcadé, bevanda dal colore rosso e dal gusto acidulo e rinfrescante.

The *Hibiscus Sabdariffa*, widespread in many regions with a warm climate such as Latin America, India, the Caribbean and Africa, is an annual plant of the family malvaceae, from whose dried flowers are used for Carcadé, a refreshing sour tasting red drink.

L'uso del Carcadé si è diffuso in Italia principalmente nel periodo coloniale risultando una delle poche effettive risorse economiche scoperte ed esportate dall'Africa italiana durante l'Impero. Il Carcadé, chiamato in quel periodo Thè rosso d'Abissinia, venne utilizzato per qualche tempo in sostituzione al thè in seguito alle sanzioni imposte all'Italia dagli altri paesi europei, a causa della guerra d'Etiopia.

Attualmente l'Hibiscus Sabdariffa è ancora una risorsa economica per diverse regioni dell'Africa, essendo una pianta che non necessita né troppa acqua e né particolari cure, e da cui si possono ricavare diversi prodotti.

Elisa Strinna, 2009



Elisa Strinna, *Hibiscus Sabdariffa*, illustrazione, 10 x 11 cm, 2009  
Elisa Strinna, *Hibiscus flower*, illustration, 10 x 11 cm, 2009

*The use of Carcadé was introduced in Italy during the colonial period, being one of the few actual resources discovered in the "Italian Africa" and exported during the Empire. Carcadé, called at the time the Red Tea Abyssinia, was used to replace tea, following the sanctions imposed on Italy from other European countries due to its war in Ethiopia.*

*Currently, the Hibiscus sabdariffa is an economic resource for many regions of Africa, being a plant that does not need much water, nor any special treatment. It can be found in various products.*

Elisa Strinna, 2009

#### THE ARCHITECT

00:05:48

We were asked to do something concerning the island Gotska Sandön, which is drifting north. The idea was that one would stop this in one way or another. You can do this in different ways. Or in fact, one cannot stop the movement, but you can slow down the process. What you could do is that you use a net, which you fix to the ground and anchor it with poles or you drill holes into the island and blow it out with pipes. You can press down tubes and simultaneously you blow or drill into them. I could also think of using this flood and this powerful flow of water in front of the island and use it to create some kind of waterpower plant.

'The architect', extract from transcription of Rosa Barba, *Outwardly from Earth's Center*, 16mm film transferred to video, 2007

#### THE ARCHIVIST

00:07:56

The first documents we have concerning Gotska Sandön are from the 1630s or something. It is a conspiracy

#### L'ARCHITETTO

00:05:48

*Ci è stato chiesto di fare qualcosa riguardo all'isola di Gotska Sandön, che sta andando alla deriva verso Nord. L'idea era di fermare tale fenomeno in un modo o nell'altro. Questo problema può essere affrontato in diversi modi. Oppure in verità, lo spostamento non può essere fermato, ma tale processo può essere rallentato. Ciò che si potrebbe fare è usare una rete, fissata per terra e ancorata con dei pali, o trapanare dei buchi nell'isola e soffiare dentro tramite dei tubi. Tali tubi devono essere spinti e fissati in profondità e, allo stesso momento, soffiati o trapanati dentro. Questo allagamento e il potente flusso d'acqua davanti all'isola potrebbero essere sfruttati per creare un tipo di centrale idraulica.*

"L'architetto", estratto dalla trascrizione di Rosa Barba, *Outwardly from Earth's Center*, 16mm film trasferito su video, 2007

#### L'ARCHIVISTA

00:07:56

*I primi documenti che abbiamo su Gotska Sandön risalgono all'incirca al 1630. Riguardano la cospirazione di un gruppo di pirati molto pericolosi che volevano capovolgere l'ordine del mondo*

theory that there is a gang of very evil pirates that are trying to disturb the world order by undoing the knots, the ropes and knots on the bottom of the sea. I've heard the people telling that they have noticed that they needed a longer rope in order to put the rope on the boats (...), every now and then, to make the rope longer. (laughs) The water was more distant. The most interesting part of the history [that] people used to think is a so-called "beach robber". His name was Petter Gottberg. By false lights made ships wreck on the island, in order to rob the cargo in the ships... and they killed the people on the board.

'The archivist', extract from transcription of Rosa Barba, *Outwardly from Earth's Center*, 16mm film transferred to video, 2007

*disfacendo i nodi, le corde e annodamenti ai piedi dell'oceano. Ho sentito di persone che raccontavano di aver bisogno di corde più lunghe per poter mettere tali funi sulle navi [...], e ogni tanto, di rendere la corda più lunga. (ride) L'acqua era più distante. La parte più interessante di questa storia era che le persone credevano nella figura di questo "ladro di spiagge". Il suo nome era Petter Gottberg. Tramite finte indicazioni luminose per le navi ha causato molti naufragi sull'isola, per poter così rubare il carico delle navi... ed uccidere l'equipaggio di bordo.*

"L'archivista", estratto dalla trascrizione di Rosa Barba, *Outwardly from Earth's Center*, 16mm film trasferito su video, 2007

Meris Angioletti, <sup>o</sup> S. Kracauer, Il romanzo poliziesco. Un trattato filosofico, trad. it. di R. Cristin, Roma, Editori Riuniti 1984, pp. 40-41, lastre off-set, 116 pagine, 110x189 mm ciascuna / off-set print, 116 pages, 110x189 mm each  
Stampato in Italia da / Printed in Italy by  
Platten Kopie, Milan

ALGERIA HAS SUFFERED IT'S WORSE. MILITANTS ATTACK.

\*  
THIS YEAR. A SUICIDE BOMBING AT A POLICE SCHOOL



V. I. Lenin gioca a scacchi con A. A. Bogdanov nel corso della sua visita a Capri, dove era ospite di Maxim Gorky, 1908

V. I. Lenin playing chess with A. A. Bogdanov during his visit to Capri where he was a guest of Maxim Gorky, 1908

When a group of Social Democratic Party literati founded the Party School in Capri (1909), they were attempting to furnish Russian workers with the knowledge that they (the *party literati*) deemed important and crucial. Such knowledge, they believed, would enable Russian workers to prepare the revolution and, in the event of revolutionary victory, to consolidate their achievements. The people who invented the idea of the Russian Party School in Capri proceeded with this project mainly on the basis of their own personal view of the role and function of workers. Foremost among them was their patron, Maxim Gorky, who made both his Capri residence and a portion of his income available to the school. Their concept of the Party School was inspired

only to a small degree by their own encounters with workers or by concrete questions that they posed to workers about their aspirations and needs. Living in emigration since the 1905 Revolution, these *intelligenty* had little contact with Russian reality and only rarely had ties with active representatives of the workers' movement. The Party Schools of Capri and Bologna were mainly the results of the cultural-political and cultural-philosophical reflections of their intelligentsia founders. The goal, the ideal vision of these founders, was the creation of a "new man" or "new person" (*novyi chelovek*) in a new cultural epoch, the epoch of "proletarian culture," and it is significant that they named one of the first courses at the Capri school "Proletarian Culture."

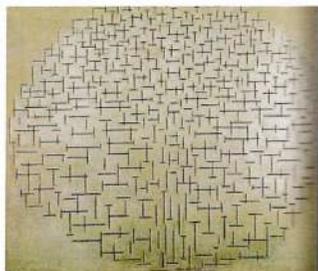
Jutta Scherrer, 'The Relationship between the Intelligentsia and Workers: The Case of the Party Schools in Capri and Bologna', in *Workers and Intelligentsia in Late Imperial Russia: Realities, Representations, Reflections*, Reginald E. Zelnik (ed.), University of California Press/University of California International and Area Studies Digital Collection, Edited Vol. 101, 1999

*In seguito un gruppo di letterati del Partito Social Democratico fondò la Scuola del Partito a Capri nel 1909, nella speranza di fornire i lavoratori russi con il sapere che loro (i letterati di partito) consideravano importante e cruciale. Tali conoscenze, secondo la loro convinzione, avrebbero aiutato i lavoratori russi a prepararsi per la rivoluzione, e in caso di una vittoria rivoluzionaria, a consolidare i loro successi. I creatori della Scuola del Partito Russo a Capri, continuarono con questa missione principalmente sulla base delle proprie convinzioni personali sul ruolo e sulla funzione dei lavoratori. In particolare tra loro assunse una funzione di guida, Maxim Gorky, che mise a disposizione della scuola la sua residenza a Capri e parte dei suoi averi. L'idea di una Scuola del Partito fu ispirata solo in maniera marginale dagli incontri con i lavoratori o dai reali quesiti posti da letterati ai lavoratori riguardo alle loro aspirazioni e ai loro bisogni. Vivendo da emigrati a partire dalla Rivoluzione del 1905, questi membri dell'intelligenzia ebbero pochi contatti con la realtà russa, e solo raramente mantennero legami con rappresentanti attivi del movimento dei lavoratori. Le Scuole del Partito di Capri e Bologna furono principalmente il risultato delle riflessioni cultural-politiche o cultural-filosofiche dell'intelligenzia dei fondatori. L'obiettivo, la visione idealista dei fondatori, fu la creazione di un "nuovo uomo", di una "nuova persona" (novyi chelovek) in una nuova epoca culturale, l'epoca della "cultura proletaria", e fu significativo che uno dei primi corsi alla scuola di Capri fu "Cultura Proletaria".*

Traduzione inglese: Jutta Scherrer, "The Relationship between the Intelligentsia and Workers: The Case of the Party Schools in Capri and Bologna.", in *Workers and Intelligentsia in Late Imperial Russia: Realities, Representations, Reflections*, Reginald E. Zelnik (ed.), University of California Press/University of California International and Area Studies Digital Collection, edited Vol. 101, 1999



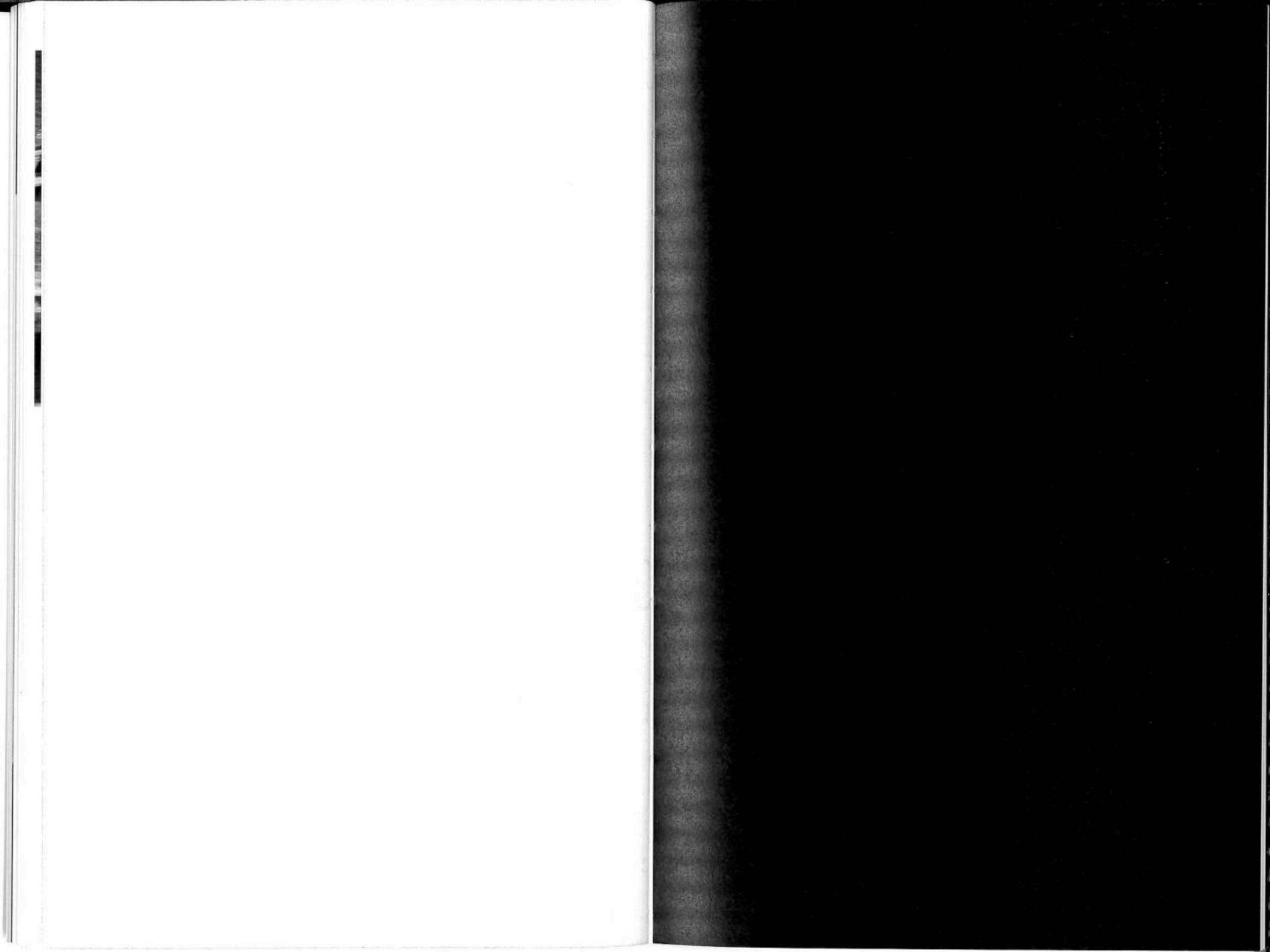
Patrizio Di Massimo, *Untitled (pureblood)*, event, 2008, courtesy the artist and FormContent



Piet Mondrian, *Composition #10 in Black and White (Pier and Ocean)*, olio su tela, 85 × 108 cm, 1915  
Piet Mondrian, *Composition #10 in Black and White (Pier and Ocean)*, oil on canvas, 85 × 108 cm, 1915

SELECTED TALES

EDGAR ALLAN POE





## La Conferenza: Lo Stato dell'Arte Italiana

In occasione dell'inaugurazione della mostra finale della terza edizione del progetto Residenza per Giovani Curatori "Eppur si muove", la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo e la Fondazione Edoardo Garrone, con il sostegno della Compagnia di San Paolo hanno promosso una conferenza sullo stato dell'arte italiana. Strutturata come una giornata aperta al mondo dell'arte italiana per fare il punto sullo sviluppo della scena artistica emergente, la conferenza ha offerto una piattaforma di dialogo sulla situazione del sistema Italia, i suoi artisti, le sue istituzioni, le sue strutture no-profit e le sue accademie. Un'occasione per le istituzioni italiane di incontrarsi e collaborare nel presente e nel futuro volta ad offrire nuove opportunità ad artisti e curatori.

Tutti i testi che seguono sono la trascrizione fedele della conferenza tenutasi a Guarene l'8 maggio 2009.

### Conferenza

#### *Benvenuto e ringraziamenti*

Patrizia Sandretto Re Rebaudengo  
Lida Rugafori

#### *Presentazione della mostra*

Inti Guerrero, co-curatore "Eppur si Muove"  
Julia Kläring, co-curatrice "Eppur si Muove"  
Pieternel Vermoortel, co-curatrice "Eppur si Muove"  
Chiara Agnello, curatrice Careof e DOCVA Milano  
*Modera:* Ilaria Bonacossa, curatrice progetto Residenza per Giovani Curatori Fondazione Sandretto Re Rebaudengo

#### *Imparare a fare l'artista? Realtà del sistema Italia*

Cristiana Collu, direttore MAN Museo Arte Contemporanea, Nuoro  
Martina Corgnati, critica e storica dell'arte  
Anna Daneri, curatrice del Corso Superiore di Arti Visive Fondazione Ratti, Como  
Giacinto Di Pietrantonio, direttore GAMeC Galleria Arte Moderna e Contemporanea, Bergamo  
Cristiana Perrella, curatrice indipendente  
Marco Scotini, direttore B.A. e M.A. Visual Arts and Curatorial Studies NABA, Nuova Accademia di Belle Arti, Milano  
*Modera:* Francesco Bonami, direttore artistico Fondazione Sandretto Re Rebaudengo

PATRIZIA SANDRETTO RE REBAUDENGO Buongiorno a tutti e benvenuti a Guarene, a Palazzo Re Rebaudengo per questa giornata dedicata all'arte italiana.

Desidero innanzitutto ringraziare la Fondazione Edoardo Garrone, e il suo Presidente Riccardo Garrone per aver voluto partecipare per il terzo anno consecutivo a questa importante iniziativa e ringrazio la Compagnia di San Paolo per aver sostenuto il progetto.

Oggi purtroppo Riccardo Garrone non ha potuto essere qui con noi, ma è presente il Segretario Generale della Fondazione Garrone Lida Rugafori, cui va il mio saluto e il mio ringraziamento, perché il progetto Residenza per Giovani Curatori nasce proprio da una collaborazione stretta, sentita, tra la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo e la Fondazione Garrone. Allo stesso modo ringrazio Francesca Gambetta, che è qui in rappresentanza della Compagnia di San Paolo che ha sostenuto il progetto.

Un ringraziamento speciale va ora ai tre curatori che hanno partecipato alla Residenza di quest'anno: Inti Guerrero, che viene dalla Colombia, Pieternel Vermoortel, dal Belgio, e Julia Kläring, dall'Austria. Questi tre giovani curatori hanno viaggiato per quattro mesi per tutta l'Italia, visitando gli artisti e i loro studi, i musei, incontrandone i direttori, conoscendo i curatori e i critici italiani e ora, qui a Guarene, hanno curato la mostra "Eppur si muove".

Vorrei infine ringraziare uno ad uno i relatori presenti qui oggi: innanzitutto Ilaria Bonacossa, la curatrice del progetto di Residenza che ha affiancato Inti, Pieternel e Julia accompagnandoli nel loro viaggio alla scoperta dell'arte contemporanea italiana; e poi Chiara Agnello direttore artistico di Careof a Milano, Cristiana Collu, direttore del MAN di Nuoro, Martina Corgnati, critica e storica dell'arte docente all'Accademia Albertina di Torino, Anna Daneri, curatrice del Corso Superiore di Arti Visive della Fondazione Ratti di Como, Giacinto Di Pietrantonio, direttore della Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo, Cristiana Perrella, curatrice, Marco Scotini, direttore di NABA, e naturalmente Francesco Bonami, direttore artistico della Fondazione Sandretto Re Rebaudengo.

Un ringraziamento va infine alle tre Accademie che hanno deciso di partecipare a questa giornata di studi: gli studenti dell'Accademia Albertina di Torino, con le professoresse Martina Corgnati e Cristina Giudice, gli studenti dell'Accademia Ligustica di Genova, accompagnati dalla professoressa Marasco, e gli studenti di NABA, con il direttore Marco Scotini.

Grazie dunque a tutti coloro che sono qui oggi e che hanno voluto condividere con noi questa giornata.

Come accennavo precedentemente, oggi inauguriamo la mostra che conclude la terza edizione del progetto Residenza per Giovani Curatori. La mostra si intitola "Eppur si muove" e sarà visitabile qui a Guarene fino al 21 giugno, per poi essere presentata a Genova Palazzo a Ducale dal 19 settembre al 18 ottobre.

La Residenza si pone un obiettivo duplice: sviluppare le capacità professionali e intellettuali di giovani curatori stranieri e promuovere l'arte contemporanea italiana in ambito internazionale. Se dal punto di vista immediato l'iniziativa risulta infatti un laboratorio sperimentale per le pratiche curatoriali, dandoci tra l'altro la possibilità di incontrare e lavorare con curatori che si sono formati nelle migliori scuole del mondo, il loro contatto con i giovani artisti in Italia ha lo scopo ulteriore di creare un network che diffonda all'estero la conoscenza della scena artistica italiana, dando così agli artisti italiani la possibilità di essere conosciuti da curatori che potranno poi coinvolgerli nelle loro future attività espositive.

Do quindi il benvenuto agli artisti in mostra oggi, Emanuele Beccheri, Elisa Strinna, Caterina Nelli, Davide Savorani, Patrizia di Massimo e Moira Ricci che sono qui con noi, e voglio anche ricordare Rosa Barba, Rā di Martino, Giulia Piscitelli e Eva Cenghiaro, che non sono presenti oggi ma che naturalmente ringrazio per la loro partecipazione.

Vorrei ancora sottolineare che la Residenza nelle passate edizioni è stata un'esperienza molto utile per i curatori: per esempio, tra i partecipanti delle scorse edizioni, la turca Pelin Uran è entrata a far parte della giuria del "Premio Furla" 2009, il che dimostra che i legami creati in Italia durano e sono proficui. La francese Anna Colin oggi è curatrice di "Gasworks", un programma di residenza per artisti a Londra; mentre Joseph Del Pesco è stato insieme al curatore lituano Raimundas Malashauskas, curatore esterno di "Artists Space" a New York.

E anche gli artisti selezionati dai curatori per le mostre passate hanno avviato una carriera promettente. Cito alcuni esempi: Giorgio Andreotta Calò e Giulia Piscitelli sono stati finalisti al "Premio Furla" 2009, Rossella Biscotti ha vinto la prima edizione del "Premio Emerging Talents", Paolo Tamburella sta preparando un lavoro per il Padiglione dell'Unione delle Comore per la prossima Biennale di Venezia, Lara Favaretto e Alessandro Piangiamore hanno partecipato all'ultima Triennale di Torino.

Mi auguro quindi che anche i curatori e gli artisti di questa edizione possano, al termine di questo progetto in cui, lo ripeto, la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo e la Fondazione Garrone credono moltissimo, intensificare la loro attività professionale con analogo successo.

Vi ricordo anche che il programma espositivo di Palazzo Re Rebaudengo non finisce qui: quest'anno festeggiamo i dieci anni di "Da Guarene all'Etna", progetto, che dal 1999, propone il meglio dei giovani

artisti italiani che operano nel campo della fotografia. L'inaugurazione avverrà il 26 settembre e spero naturalmente di vedervi altrettanto numerosi anche in quella occasione.

Per concludere, vorrei ringraziare i miei collaboratori della Fondazione Sandretto Re Rebaudengo che hanno permesso la realizzazione di questa mostra.

Lascio ora la parola a Lida Rugafiori.

LIDA RUGAFIORI Innanzitutto buongiorno e benvenuti. Desidero portare a tutti voi anche il saluto del Presidente Riccardo Garrone, che oggi non può purtroppo essere presente.

Tengo a esprimere la grande soddisfazione di Fondazione Edoardo Garrone per la collaborazione avviata con Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, che giunge nel 2009 al suo terzo anno. Un terzo anno che – mi preme sottolinearlo – ha coinciso con un consolidamento della sinergia creatasi tra le due Fondazioni e dello stesso progetto Residenza, che è stato pensato in maniera un po' più ampia, in modo da prevedere, oltre alla mostra finale, anche un momento di discussione e confronto come la conferenza di oggi. Credo che dalla tavola rotonda emergeranno spunti molto interessanti, *in primis* per gli studenti oggi presenti e per noi, per riuscire a fare il punto sulla stessa Residenza.

Il consolidamento del Progetto di cui parlavo è stato consentito anche dalla scelta di portare, quest'anno per la prima volta, la mostra di Residenza anche a Genova, città di origine di Fondazione Garrone. Ci auguriamo che questo tentativo di collegare due luoghi, due città, due realtà artistiche e culturali diverse possa essere un "di più", un valore aggiunto.

Sia la conferenza di oggi, sia la scelta di prevedere l'esposizione della mostra a Guarene e a Genova sono del resto tentativi di offrire nuovi momenti di dibattito e condivisione, per riflettere e parlare di arte e cultura.

La nostra soddisfazione nel portare avanti un progetto come Residenza è ancora più motivata in questo periodo, in cui la crisi ha determinato un ridimensionamento dell'impegno (pubblico e privato) nella cultura e nell'arte, o comunque, l'emergere in questi settori di nuove priorità e problematiche. In questo senso, il nostro impegno a continuare in qualche modo a investire sul nuovo (perché i curatori e gli artisti sono giovani promesse per il futuro) e al tempo stesso sulla formazione (perché Residenza, questo è: un importante progetto di formazione oltre che di arte), acquista un significato in più.

Non posso poi che essere davvero molto lieta che questo avvenga con la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, per cui nutriamo sincera stima e che rappresenta uno dei primi interlocutori in Italia in tema di arte.

Concludo ringraziandovi tutti per essere qui oggi e invitandovi a Genova dal 19 settembre per la mostra di Residenza, esposta a Palazzo

Ducale, in collaborazione con Genova Palazzo Ducale – Fondazione per la Cultura.

**ILARIA BONACOSSA** La prima sessione di discussioni si concentrerà sul lavoro dei curatori, sulle loro ricerche, le loro esperienze; ci parleranno della mostra. Il mio ruolo è stato quello di coordinare il progetto di Residenza per Giovani Curatori, in qualche modo sono il “curatore dei curatori”, un’esperienza molto interessante perché mi obbliga ogni anno a ripensare a cosa valga la pena vedere in Italia, non imponendo semplicemente la mia visione su quali siano gli artisti interessanti, ma obbligandomi a ripensare chi sono gli attori protagonisti nel panorama italiano, quindi istituzioni, giovani curatori, spazi indipendenti, e ad usare i viaggi dei curatori in residenza come occasione personale per riscoprirli. Come potete immaginare i nostri viaggi non possono essere ogni anno esaustivi, l’Italia è molto grande e a differenza di molti altri paesi anche il sistema dell’arte non è accentrato in un’unica città. Ci sono dei punti fermi, Torino ovviamente, Genova in questo caso per la nostra collaborazione, altri per motivi di centralità strategica; luoghi in cui le scuole d’arte sono più attive, le gallerie più interessanti e poi cerchiamo ogni volta di andare ad esplorare città diverse, realtà diverse, in parte secondo criteri scientifici, a volte in base a fatti casuali, (magari uno dei curatori arriva che ha un interesse specifico o ha un contatto con un artista in un certo luogo). I curatori sono molto liberi nel processo di selezione e nelle modalità di concezione e struttura della mostra. Parto dal presupposto che vengano invitati dei giovani professionisti, non degli studenti e che quindi il mio compito non sia insegnare loro a fare una mostra, ma di facilitarli nel creare una mostra e di discutere con loro durante questo processo.

Ogni volta il loro lavoro mette in discussione l’idea di mostra, l’idea di cosa significhi essere un giovane artista, se abbia senso o meno promuovere gli artisti giovani e se abbia senso o meno lavorare solo sugli artisti italiani. Anche se fa parte della missione della Fondazione, ed è l’obiettivo di questa Residenza, dall’altra può essere discutibile, dal momento in cui a tutti è evidente come le barriere nazionali non siano così valide né univoche quando si parla di arte contemporanea. Il processo ogni volta è abbastanza differente. Dopo le prime due edizioni abbiamo capito, confrontandoci anche coi curatori, che per tanti motivi era più stimolante spingere i curatori a presentare un’unica mostra creata collegialmente, invece che lasciare che ognuno dei tre sviluppasse un singolo progetto. Primo perché imparare a lavorare insieme è comunque una cosa molto difficile e stimolante, e perché in qualche modo ci siamo resi conto che anche curatori con interessi diversi e capacità diverse, alla fine trovano interessanti all’interno del panorama italiano gli stessi artisti. Non

volevamo poi trovarci ad avere lo stesso artista nelle tre mostre. L’unica premessa che voglio fare ancora è che la mostra a Guarene non rappresenta i dieci migliori artisti visti in Italia dai giovani curatori, non è nata con questo obiettivo, primo perché il panorama non si rinnova così velocemente da sfornarne dieci nuovi; quindi ogni anno l’idea è di avere un tema e degli artisti il cui lavoro in questo senso sia rappresentativo.

Alla mia destra c’è Chiara Agnello, direttore artistico e curatore di Careof e DOCVA (Documentation Center for Visual Art) a Milano, uno spazio molto bello e la più importante realtà di archivio e catalogazione dell’arte italiana, soprattutto del lavoro degli artisti emergenti. Abbiamo invitato Chiara come prima interlocutrice, proprio perché per i nostri curatori lo spazio Careof è stato un importante punto di partenza, un posto dove è indiscutibilmente riunito materiale di tanti artisti italiani, e dove si può cominciare a dipanare la matassa. Passo brevemente la parola a Chiara Agnello che ci spiegherà come e quando questi giovani curatori internazionali arrivano da loro, e come vengono gestiti i contatti.

**CHIARA AGNELLO** Ringrazio Ilaria Bonacossa e Patrizia Sandretto Re Rebaudengo per l’invito. Come ha già anticipato Ilaria, Careof e DOCVA sono state una delle prime tappe nel percorso di ricerca dei tre curatori in residenza.

Careof è uno spazio privato per l’arte contemporanea che nasce nel 1987 ed ha sede dal 2001 alla Fabbrica del Vapore. Negli oltre vent’anni di attività sono state organizzate e presentate mostre, performance, conferenze, workshop e progetti di vario genere, con l’obiettivo di promuovere le realtà e gli artisti più interessanti, andando spesso a colmare alcuni vuoti dovuti all’assenza nazionale di istituzioni per la promozione dell’arte contemporanea come musei e gallerie civiche. A questo, sin dall’inizio, è stata affiancata la raccolta, catalogazione e archiviazione di materiali d’arte contemporanea confluiti nel 2008 nel DOCVA, anch’esso alla Fabbrica del Vapore, gestito e organizzato da Careof in collaborazione con Viafarini.

Il DOCVA conserva e mette a disposizione del pubblico l’Archivio Artisti, l’Archivio Video e una biblioteca specializzata in arte contemporanea. L’Archivio Artisti è costituito da oltre 5000 portfolio d’artista. Si tratta di un numero in continuo aggiornamento poiché ogni settimana riceviamo nuovi materiali da visionare. Nella maggior parte dei casi cerchiamo di non valutare il lavoro solo attraverso il portfolio, ma incontrando direttamente l’artista per discutere in prima persona la sua ricerca, offrire eventuali spunti di riflessione, e nella migliore delle ipotesi instaurare una collaborazione. È certamente un processo che richiede energia, tempo e costanza, ma credo sia un elemento molto importante della

nostra attività poiché tale passaggio rappresenta spesso un punto di partenza per l'inizio di una carriera artistica professionale.

L'Archivio Video è composto da circa 5000 video d'artista e ha una parte consistente di documentazioni di grandi eventi, performance, biennali, convegni e conferenze. La biblioteca conserva 16000 volumi sull'arte contemporanea, fra saggi, monografie, cataloghi di mostre, riviste e libri d'artista.

Attraverso un database condiviso questi tre elementi – Biblioteca, Archivio Artisti e Archivio Video – possono interfacciarsi permettendo ricerche anche molto articolate fra i materiali conservati nel nostro centro. In un luogo piacevole, con grandi tavoli, rete wireless, computer e postazioni video. Di uno stesso artista è possibile consultare il portfolio, documentazioni di opere, video, performance, interviste, libri, cataloghi di mostre e quanto d'altro possediamo.

I materiali conservati sono di grande interesse non solo per artisti, studenti e ricercatori, ma anche per curatori, critici e per chiunque si trovi a voler approfondire la conoscenza dell'arte italiana e non. È evidente come tutto ciò non possa essere disgiunto dal fatto che in luoghi come Careof e DOCVA – aperti al pubblico tutti i pomeriggi dal lunedì al sabato – sia possibile trovare personale competente, in grado di dare informazioni ed elementi utili sulla scena artistica locale e nazionale. I curatori – soprattutto stranieri – che visitano i nostri spazi lo fanno sicuramente per consultare materiali o per vedere le mostre in corso, ma anche per avere consigli, per districarsi nel vasto panorama di proposte e magari per riuscire a cogliere in tempi brevi quanto di più interessante sta accadendo.

Con Inti, Pieternel e Julia è successo qualcosa di simile. Dopo una primissima email, inviata da Ilaria Bonacossa con una serie di possibili percorsi da sondare e artisti da incontrare, è proseguito lo scambio sino alla loro visita a Milano. Il fatto che alcuni degli artisti conosciuti nel corso dei nostri incontri siano poi entrati a far parte della mostra mi fa pensare che i nostri colloqui e le ricerche compiute abbiano aperto nuove strade.

Dal loro lavoro mi piacerebbe potesse emergere una lettura personale del panorama con cui si sono confrontati. Credo infatti che esperienze come la Residenza per Giovani Curatori della Fondazione Sandretto possano rappresentare non solo un'occasione di visibilità per gli artisti, ma anche interessanti momenti di confronto e di riflessione in un senso più ampio per noi operatori del sistema dell'arte italiano.

18 Adesso passo la parola ai curatori della mostra; ci racconteranno come è nato questo loro progetto ed il modo in cui si sono avvicinati all'arte italiana, a questa Residenza e all'idea di fare la mostra.

I CURATORI IN RESIDENZA: INTI GUERRERO, PIETERNEL VERMOORTEL E JULIA KLÄRING Dopo aver viaggiato per tutta l'Italia alla scoperta della scena dell'arte contemporanea, in questa mostra abbiamo deciso di non mostrare una panoramica di quella che potremmo chiamare "giovane scena italiana", ma una selezione di pochi artisti per fare un discorso più approfondito e specifico, per cercare di mettere in relazione serrata, in dialogo, dei lavori che abbiamo selezionato su di una struttura curatoriale in fieri, mettendo così in discussione il nostro approccio e le nostre discussioni.

Siamo quindi partiti dagli interessi di ciascuno di noi, dal contesto da cui venivamo, dal materiale che accumulavamo nei nostri viaggi, e ci siamo accorti che uno dei punti focali era per tutti l'interesse verso quei lavori che si occupavano, in qualche modo, di come nascono e vengono articolate sia la storia che le storie. Come pratiche artistiche possano occuparsi di riferimenti socio-politici, di narrazioni biografiche, di cosa resta di eventi storici e della loro traduzione nel presente delle opere. Tuttavia non volevamo occuparci solamente di pratiche artistiche che tradussero gli eventi, ma che attraverso diverse strategie di appropriazione di dati storici, simbolicamente o materialmente potessero trasformare il modo in cui incontriamo, immaginiamo e cambiamo la Storia.

Il nostro concept curatoriale, in sintesi, è partito dall'idea dell'aneddoto. Gli aneddoti sono delle forme narrative brevi, di solito legate ad un incidente storico o a una personalità storica, che coinvolgono delle persone specifiche. A dispetto di ciò, gli aneddoti hanno di solito un carattere effimero vengono trasmessi oralmente attraverso la ripetizione, non sono autenticati dalla storia, e non conservano un bagaglio di verità assoluta, ma restano aperti a diverse possibilità. Ecco tre aneddoti esemplari che sono stati degli spunti importanti per la mostra.

• Nel film *Le Mépris*, "Il Disprezzo", Jean Luc Godard filma e fa recitare il regista di film muti Fritz Lang sul tetto della modernista Villa Malaparte di Capri, mentre impersona un regista che sta facendo un film sull'Odissea. Nella scena finale del film, Odisseo viene filmato sul tetto con lo sguardo rivolto al mare. Questa scena spinge il pubblico attraverso lo sguardo verso il mare, a proiettare le proprie narrative sull'idea di un vuoto tra passato e presente.

• Nel 1908, nella stessa isola di Capri in cui Godard ha filmato "Il Disprezzo", l'esule russo e scrittore Alexi Maksimovich, meglio noto come Maxim Gorky, progettava la scuola di Capri lontano dall'epicentro e dagli ideali del bolscevismo Leninista. La scuola riconosceva al mito ed alla religione un ruolo centrale per la rivoluzione; e quindi durante quell'estate e l'anno successivo, otto lavoratori russi arrivarono a Capri per prendere parte, come studenti, a questo strano progetto utopico di Gorky.

• Al centro sismos dell'Istituto Nazionale di Geofisica e Vulcanologia di Roma, l'artista italiana, presente in mostra, Elisa Strinna ha trovato la registrazione sismografica del terremoto di Messina avvenuto nel 1908, lo stesso anno in cui Gorky fece andare a Capri i lavoratori. Questi dati scientifici, raccolti durante lo spostamento delle faglie tettoniche nel Mediterraneo, sono il pezzo di una registrazione estratta da cento anni di storia naturale, che l'artista trasforma in una specie di traduzione musicale.

Questi aneddoti sono stati per noi un modo di riflettere, discutere. Mentre sviluppavamo l'idea di mostra a partire dagli aneddoti, abbiamo cercato altro materiale e trovato una citazione di Walter Benjamin nei *Passage di Parigi*, un testo non finito del 1927 in cui Benjamin dice: "il vero metodo per renderci presenti le cose è rappresentarle nel nostro spazio e noi nel loro, a ciò può spingerci solo l'aneddoto, noi non ci trasferiamo in esse, sono loro che entrano nella nostra vita". È stata precisamente questa relazione con il presente, e non con l'infinito flusso di ricordi, a spingerci verso il lavoro di artisti che elaborano materiale storico, ed il cui modo di rapportarsi a questo, o di modificarlo, è simile al porre un tema o una problematica passata nel presente, definendo così il presente attraverso una distanza nei confronti di uno "storicismo messianico". Questo processo ci ha permesso di creare delle temporalità parallele, che potevamo studiare e sviluppare. Così in questa mostra gli aneddoti non dipenderanno dall'empatia dello spettatore nei confronti dell'evento raccontato, ma permetteranno di vedere queste storie attraverso temporalità simultanee. Per spiegarvi meglio cosa intendiamo con questo meccanismo di mostra, e come l'aneddoto inneschi un rapporto con chi incontra i lavori, vogliamo citare ad esempio qualche opera.

Come se si valicasse l'entrata di una *Wunderkammer*, troviamo una grande struttura lignea appesa al soffitto in equilibrio precario. Ci fa venire in mente una strana arma da sfondamento, un bastone divinatorio fuori misura o un'antenna? Come il bastone divinatorio, un semplice pezzo di legno dotato di peculiari capacità che gli scienziati hanno dimostrato essere inesistenti, questo oggetto diventa un medium tra l'umano e l'energia della terra; al contempo inutile e funzionale. Questa struttura lignea è inoltre ricoperta di maschere che evocano il rapporto del corpo umano con la pelle; maschere che l'artista Davide Savorani spesso introduce nei suoi lavori, per evocare una relazione ambivalente tra il desiderio di esporsi e quello di scomparire. L'installazione è carica della memoria di diversi archetipi culturali citati, assimilati e manipolati attraverso rituali performativi.

Esemplare è anche il lavoro di Emanuele Beccheri, "Rilascio", composto da due grandi fogli di carta stropicciata che riportano le tracce di un'azione precedente. I fogli, fissati solamente sul lato superiore per l'azione della gravità continuano a dipanarsi. La carta stropicciata e lo stato attuale del lavoro, diventano così la manifestazione interiore di come il materiale stia cercando la propria posizione in rapporto ad un'azione "storica". La costante e minima azione di "Rilascio" ha il potere di definire il presente e di suggerire il futuro prossimo.

Abbiamo quindi tentato di rappresentare fisicamente il nostro approccio nell'allestimento della mostra. Abbiamo pensato di dividere lo spazio in un asse orizzontale, che riunisce i lavori legati a storie personali e vicende sociali, politiche e culturali. Partendo invece dalla libreria, sull'asse verticale, abbiamo installato i lavori in qualche modo più legati al rapporto con la storia naturale, e la sua traduzione culturale ed artistica. Abbiamo deciso di lasciare le prospettive di entrambi gli assi vuote, per creare un rapporto continuativo con lo splendido paesaggio che circonda il Palazzo ed obbligare lo spettatore ad un confronto con il vuoto della valle circostante.

Il nostro progetto non si conclude con questa mostra. Abbiamo concepito il catalogo come una sorta di piattaforma, un vero e proprio libro attraverso cui sviluppare ulteriormente il progetto. È intitolato *Danger to Fall in the Sea (Pericolo di caduta in mare)*, evocando come sottotesto il Mediterraneo. Durante i nostri viaggi in Italia siamo stati spesso interrogati su questo sottotesto.

Quando siamo stati a Napoli, abbiamo deciso di andare a Capri, con l'obiettivo di vedere Villa Malaparte, dove Godard aveva filmato *Le Mépris*. Questo nostro interesse verso l'idea del vuoto, visivamente rappresentata dal mare, si lega a una delle metafore di Walter Benjamin sul materialismo storico, in cui per rappresentare il concetto di Storia evoca l'angelo con le ali aperte del quadro di Paul Klee; sorpreso e spaventato dalla responsabilità, dalla quantità e dalla mole di informazioni e di dati provenienti dal passato con cui si deve confrontare. Nel libro ci saranno anche citazioni di Rosalind Krauss, in particolare dal suo libro *L'inconscio ottico* (che i curatori danno per scontato che tutti abbiano letto e studiato, in realtà questi libri in italiano sono tradotti da pochissimi anni e quindi alcune strutture di discussione sul modernismo e le sue trasformazioni, date per scontate da chi studia in un contesto anglosassone non sono così ovvie a livello dell'accademia italiana). Krauss in particolare usa le rappresentazioni astratte del mare di Mondrian come metafore dell'ossessione moderna verso il vuoto, come oceano amorfo e non-rappresentabile. Poi Italo Calvino.

Cito alcuni artisti che verranno a fare parte di questo progetto, i cui lavori non sono presentati in mostra: Ciro Vitale, un artista che sta

lavorando con foto d'archivio fatte dal nonno in Etiopia durante le guerre coloniali, Maria Adele del Vecchio e Meris Angioletti.

**IB** Il secondo tavolo sarà moderato da Francesco Bonami, che è il nostro Direttore Artistico e anche il curatore della prossima Biennale del Whitney a New York nel 2010. Bonami guiderà la discussione sullo stato dell'arte italiana in generale, e su quali siano i percorsi formativi in Italia.

**FRANCESCO BONAMI** Buon pomeriggio. Sono Francesco Bonami il Direttore Artistico della Fondazione Sandretto. Complimenti ai tre curatori e a Ilaria Bonacossa per l'organizzazione di questa mostra di artisti italiani, a dimostrazione che l'Italia è un vivaio ricco e da scoprire. Introduco i relatori che si confronteranno su alcuni temi. Parto da Cristiana Collu direttore del MAN, Museo d'arte contemporanea di Nuoro, accanto a lei Anna Daneri, Martina Corniati critica e storica dell'arte, Cristiana Perrella, Giacinto Di Pietrantonio e Marco Scotini. Il tema o meglio la domanda che viene posta: "È possibile imparare a fare l'artista oppure artisti si nasce?" Parleranno poi anche della realtà del sistema Italia, due temi che si intrecciano; ci chiederemo appunto se il vivaio di artisti che nasce dalle nostre scuole, corsi e centri, abbia veramente la possibilità di fare e diventare artista nel "sistema Italia".

Partirei da Cristiana Collu, per iniziare a capire se sia possibile, secondo lei, insegnare a qualcuno a fare l'artista.

**CRISTIANA COLLU** Buonasera tutti. Prima di tutto devo ringraziare Patrizia Sandretto per avermi invitato. Sono molto riluttante ad accettare questo tipo di inviti, anche se con lei è stato irresistibile. Prima di tutto perché penso di poter dare il meglio di me dietro le quinte, un po' il lavoro che faccio come direttore di museo. So che a volte non posso sottrarmi, anche se lavoro in una realtà che è molto complessa, e quando vengo invitata a chiacchierare di questi argomenti mi sembra di soffrire di quella che è definita "la sindrome dell'impostore". Lavorare nel territorio dove nasce il Museo MAN, la Barbagia, che è come dire la Sardegna, un piccolo cliché, forse mi dà una lente di ingrandimento troppo grande. Non so quindi se posso rispondere alla domanda di come funziona il sistema dell'arte italiana e il sistema dei giovani artisti.

La mia esperienza è costruita attorno ad alcune caratteristiche personali: quella di essere una persona istintiva, qualcuno potrebbe attribuirle al fatto che sono una donna, e quella dell'improvvisazione, che mi deriva dal mio essere italiana, e di cui quindi non posso fare a meno. Questo significa anche flessibilità e abilità nel costruire senza troppi pregiudizi una nuova realtà; e se è vero che il futuro arriva un

giorno dopo l'altro, bisogna saperlo costruire nel presente. Ci sono però due aspetti che la mia realtà e Guarene condividono, sono il concetto di ospitalità e quello d'identità; due concetti molto legati alla Sardegna, ma che possono anche aiutare a capire quello che è il panorama dei giovani artisti oggi, molto legati all'identità e forse anche ad un certo individualismo. Questo non mi sorprende, visto i temi e le preoccupazioni degli ultimi anni, non ultimo il pericolo dell'omologazione. Mi sembra che l'identità non sia da vedere, come spesso accade in Sardegna, nei termini di un fardello, ma piuttosto come la realtà da cui partire ed il territorio del progetto, il futuro; e allora chi meglio delle nuove generazioni può raccontarcelo. In un periodo come questo, quando la parola crisi è inflazionata, bisogna anche considerare ad esempio come in cinese si scrive la parola crisi, composta da due ideogrammi: uno significa pericolo mentre l'altro significa opportunità. Investire sui giovani significa allora accettare un rischio, il pericolo, e avere anche una nuova opportunità. Mi viene voglia di concludere con una citazione che mi sembrava molto bella, perché vorrei che si avesse più fiducia nei giovani, vorrei che le generazioni che mi hanno preceduto mi avessero insegnato e dato questa fiducia, e credo che Patrizia lo faccia e sia molto importante. Mi viene in mente una cosa che ho letto tempo fa di Alda Merini: "mi domando cosa centrano i vecchi coi tempi moderni, eppure vengono i giovani da noi per risolvere i loro problemi anche se noi non abbiamo risolto niente". Questo è il messaggio che voglio dare ai giovani artisti e curatori. Allo stesso tempo leggendo ho scoperto un'altra citazione della Merini che dice una cosa straordinaria, ed è questa: "le radici del mio vecchio albero sono sane, così alla mia età spuntano foglie verdi e fiori ancora profumati, una continua primavera". Questo credo sia il migliore augurio che possiamo fare agli artisti, che siano sempre giovani. A noi auguro invece di fare il nostro mestiere sempre al meglio.

**FB** Anna Daneri, curatrice del Corso Superiore di Arti Visive della Fondazione Antonio Ratti, dove vengono invitati grandi artisti ad insegnare ai giovani come diventare artisti.

**ANNA DANERI** Grazie innanzitutto dell'invito a Patrizia Sandretto Re Rebaudengo, a Ilaria Bonacossa, alla Fondazione Garrone e grazie ai curatori che hanno lavorato e prodotto una mostra che ci intriga molto sin dalle premesse.

Vorrei partire dalla domanda che ha posto all'inizio Francesco Bonami sulla possibilità di insegnare l'arte e la vorrei ricollegare all'esperienza che abbiamo maturato a Como, dal 1995 con il Corso Superiore di Arti Visive. Un corso nato dalla volontà di Annie Ratti, coadiuvata allora da Giacinto Di Pietrantonio e Angela Vettese, e che ha visto un succedersi

di artisti di fama internazionale che ogni anno vengono ad "insegnare", di programmi e di articolazioni anche interne nella struttura, intesa il più possibile in modo aperto.

A questa domanda risponderai citando una frase di Jimmie Durham, visiting professor nel 2004, che sostiene come l'arte non possa essere insegnata ("art cannot be taught"). L'idea stessa di istituire un workshop come quello di Como, con una sua fisionomia particolare, caratterizzata dalla concentrazione nel tempo: tre settimane di lavoro intensivo per un gruppo di giovani internazionali selezionati che seguono un progetto specifico; e nello spazio: si lavora secondo una modalità diversa da quella abituale, attivando sovente collaborazioni, in una forma di dialogo permanente; si basa sulla consapevolezza che l'arte più che essere insegnata può essere messa in discussione. E attraverso la formula del corso, ogni anno cerchiamo di aprire delle questioni, dei punti interrogativi che spesso rimangono aperti, mettendo in relazione le pratiche di artisti cosiddetti giovani, all'inizio della loro ricerca, con le esperienze di artisti più affermati.

Nel 1995, quando è iniziato il corso, la didattica dell'arte in Italia rifletteva ancora un'impostazione tradizionale. Nelle accademie si impartivano insegnamenti di tecniche artistiche scollati spesso dalla teoria, dalla possibilità di sviluppare vie sperimentali per procedere nella pratica artistica. Esistevano qua e là rare eccezioni come quella di Alberto Garutti, prima all'accademia di Bologna e poi a Brera, o di altri artisti e insegnanti che operavano in un certo modo nelle accademie statali. Si era sentita quindi la necessità di potere aprire uno spazio per la riflessione, per la sperimentazione, per cercare di riempire un vuoto in Italia che allora era abbastanza pesante e sentito, soprattutto dai giovani artisti, e che negli anni è stato colmato anche da altre realtà attive con finalità affini, sia con programmi simili, come quello della Fondazione Spinola Banna, nata recentemente proprio in Piemonte, sia in programmi più strutturati come quello dello IUAV di Venezia o della NABA a Milano.

La situazione è fortunatamente cambiata, anche se riflettendo sullo spunto di discussione offerto dall'incontro di oggi, si può affermare che il sistema dell'arte in Italia esprima delle forti debolezze, ancora molto gravi, che portano spesso curatori internazionali a sostenere che gli artisti italiani più interessanti sono quelli attivi fuori dall'Italia, e questo è un paradosso, e anche una sfida, che cerchiamo di decostruire attraverso il nostro lavoro.

È quest'idea di vuoto cui facevano riferimento i curatori residenti a Guarene, mi sembra ancora centrale se si guarda all'Italia. Tra i gravi vuoti rimasti aperti nel sistema italiano c'è la possibilità di effettuare con facilità scambi internazionali, la possibilità di realizzare delle residenze all'estero finanziate. Purtroppo tanto è ancora demandato all'iniziativa

privata e non esiste un supporto pubblico strutturale. Un altro vuoto è quello degli spazi espositivi non commerciali per i giovani, perché tranne realtà come quella di Careof o Viagarini di Milano, o delle altre realtà indipendenti che operano localmente in maniera molto seria da parecchi anni, è molto difficile per un giovane artista italiano produrre ed esporre il proprio lavoro a livello istituzionale. Il fatto che molte gallerie in Italia lavorino con i giovani è positivo, ma può costituire un vincolo, perché in qualche modo direzionano in senso commerciale la ricerca. Qui abbiamo degli esempi di musei il cui investimento va anche nelle produzioni di artisti giovani, rimane però un grosso vuoto da imputare ad una mancanza di volontà e progettualità politica. L'altro vuoto che si può testare sta nella formazione, ed è molto chiaro per chi ha lavorato e lavora nell'accademia: è un vuoto di pensiero, di contenuti, di possibilità per gli artisti che non parlano lingue straniere di approfondire un proprio percorso di studio attraverso una letteratura critica e teorica in italiano. L'esempio portato oggi di Rosalind Krauss, peraltro è una delle teoriche fortunatamente più tradotte in italiano, è in questo senso lampante.

FB La parola passa a Martina Corgnati. Oltre ad essere critica e storica dell'arte, Martina Corgnati è anche docente dell'Accademia delle Belle Arti di Torino, è quindi una delle persone più a stretto contatto con gli artisti in embrione. Magari ci può parlare dell'idea di fare l'artista, e se lei come critica e storica dell'arte può individuare chi fra i suoi studenti ha una propensione più sviluppata a fare l'artista.

MARTINA CORGNATI Grazie Francesco, grazie moltissimo a Patrizia Sandretto Re Rebaudengo che mi ha invitato qui e mi ha consentito di dar voce alle Accademie, quindi indirettamente di mettere l'accento su una fase delicatissima e un poco disattesa dalle istituzioni preposte ad occuparsi di contemporaneo: quella che intercorre tra formazione e professione dell'arte. Una terra di nessuno, perché non è effettivamente sotto gli occhi e gli sguardi del sistema dell'arte, e non è troppo considerata nell'ambito del sistema universitario. Un momento ibrido nel mare incerto dell'inserimento professionale. Allora proviamo a parlarne superando il pregiudizio che spesso ci vede come vecchi accademici attardati su programmi ormai superati, che fanno sempre le stesse cose e non conoscono, per esempio Rosalind Krauss. Ma questo non è vero: pur nella grande varietà anche delle scelte didattiche, molti di noi si concentrano su programmi e proposte culturali al passo con i materiali disponibili, dunque Krauss compresa, al cui testo sulla scultura, in italiano Passaggi, io stessa ho dedicato un corso alcuni anni fa. Comunque pochi in realtà sanno e sono interessati a sapere che cosa siano in questo momento le accademie italiane, per questo voglio soffermarmi sull'argo-

mento. Innanzi tutto la carta d'identità: le accademie statali sono venti in tutta Italia, poi ne esistono molte altre parificate, affiancate da molti istituti simili, appunto dalla NABA, che ultimamente ha acquisito un meritato prestigio, allo IED.

Io non so rispondere alla domanda proposta in questo convegno: è possibile insegnare l'arte? Quel che so per certo è che è possibile insegnare la storia dell'arte, è possibile insegnare le tecniche artistiche, è senz'altro possibile insegnare quello che proviamo ad insegnare nelle accademie, cioè la computer graphic, il fashion design, il restauro. È possibile formare operatori, a volte insegnanti, grafici, esperti di computer, dipende anche in relazione alle diverse realtà italiane. Noi formiamo in teoria artisti. Le nostre istituzioni sono molto diverse l'una dall'altra, benché tutte abbiano lo stesso statuto e rientrano nello stesso ambito; alcuni istituti sono molto piccoli e in alcune realtà sono troppi. Esistono molti piccoli istituti, poco frequentati, lontani, per esempio c'è un'accademia a Frosinone, un'altra a Foggia, in tutta la Puglia ce ne sono ben tre, una a Bari, una a Foggia ed una a Lecce, mentre nell'Italia settentrionale ce ne sono soltanto tre, una a Milano, Torino, Venezia, e poi un'altra a Bologna; non ce ne sono altre pubbliche. Ci sono delle irregolarità molto forti in questa mappa, questa distribuzione è del tutto insensata considerando la vera domanda di formazione artistica. Per riferirmi alla crisi economica e ai suoi effetti sul sistema universitario devo accennare al fatto che la riforma dell'istituzione universitaria promossa dalla legge Gelmini non si applica al nostro comparto speciale "dell'Alta Formazione Artistica e Musicale" (AFAM). Ma tuttavia si applicherà una riforma, soprattutto nel senso violento e brusco dei tagli. Noi applichiamo un sistema formativo e didattico di tipo universitario, il cosiddetto tre più due, rilasciamo diplomi di primo e secondo livello, un triennio e un biennio specialistico; i nostri titoli sono diplomi di laurea ma di fatto non sono completamente riconosciuti. Non si capisce se un nostro studente che abbia frequentato un biennio e sostenuto gli esami finali sia effettivamente in possesso di una laurea specialistica corrispondente a quella universitaria. Non c'è un articolo di legge che chiarisca questo problema. Inoltre, ci manca la possibilità legale di instaurare un dottorato, un terzo livello, ci manca dato che siamo in una graduatoria ad esaurimento: noi, assunti nello stato da tanti anni, non abbiamo nessuna possibilità di assumere qualcun altro, non abbiamo fondi, se non limitatissimi, per creare borse di studio, non abbiamo dunque il modo di trattenerci presso di noi i nostri migliori allievi, non abbiamo modo neanche di dare loro un'aspettativa di carriera interna alle nostre istituzioni, cioè il minimo che uno studente universitario si aspetta.

Inoltre non siamo veramente ben visti dal sistema dell'arte in quanto "vecchi" accademici, non possiamo insegnare veramente ad essere artisti.

Per questo insieme di ragioni ho provato a preparare un questionario che è stato compilato da allievi ed ex allievi di diverse accademie italiane. Compilato dai miei allievi, questo questionario sarà a disposizione della Fondazione Sandretto e poi a disposizione delle accademie, per provare a rispondere alla domanda su cosa si aspettino e su cosa trovino di buono e di cattivo gli studenti nella formazione accademica che noi proponiamo. A partire dalla città di Torino, una delle più vivaci in Italia, dove è facile, in teoria, instaurare un rapporto con il sistema dell'arte.

I risultati di questa prima e soltanto approssimativa indagine sono riassunti qui. I grandi problemi che gli allievi rilevano sono due. Primo problema è la mancanza di formazione linguistica, noi abbiamo un corso di inglese, una quarantina di ore all'anno ma non è sufficiente per formare e permettere agli allievi dell'accademia di imparare una lingua indispensabile oggi, come è l'inglese per avere scambi a qualsiasi livello. Naturalmente l'accademia non è tenuta a fornire una formazione linguistica e non ha davvero la possibilità di farlo, però ci sono tanti strumenti "laterali", tipo delle convenzioni con gli istituti linguistici delle università, oppure la messa a disposizione di moduli, docenti, insegnanti, perché per noi direttamente tutto è costosissimo e quasi impossibile. Di fatto i nostri giovani artisti, i nostri allievi di sicuro non sono in grado di comunicare con disinvoltura quando si trovano di fronte ad un grosso nome che viene dall'estero, come capita spesso dato che abbiamo un corso di lezioni in collaborazione col Castello di Rivoli e con la stessa Fondazione Sandretto. Non si può instaurare quel miracolo, quella scommessa che è la collaborazione, la formazione di un vero team; resta dunque soltanto la possibilità di una conferenza tradotta, utile solo fino ad un certo punto.

Secondo problema, mancanza di tempo e di spazio. Ho provato ad analizzare questa questione. Noi viviamo spesso in vecchie strutture e non abbiamo laboratori adeguati. A Milano, dove io e Giacinto Di Pietrantonio abbiamo insegnato per anni, eravamo alle prese con l'impossibilità di gestire seimila iscritti, in uno spazio nato per contenerne dai trecento ai quattrocento, dove metterli, farli lavorare e dargli gli strumenti anche delle tecniche più banali.

Il tempo, tempo di imparare ma credo anche il tempo di essere ascoltati e seguiti, di essere guardati dai vostri docenti, e per i docenti di offrire agli allievi un monitoraggio, un'attenzione, una cura per la didattica di formazione da cui secondo me l'essere artista deriva.

Ho raccolto un'ottantina di questionari e nove ragazzi su dieci rispondono di voler diventare artista dopo il percorso accademico.

FB Cristiana Perrella, curatrice e critica, ha lavorato con tanti artisti stranieri ed italiani. Che differenza c'è tra gli artisti stranieri e quelli italiani?

CRISTIANA PERRELLA Ilaria, che ringrazio per l'invito come ringrazio Patrizia, mi invitava a riflettere su come negli ultimi dieci anni sia cambiata la condizione degli artisti giovani in Italia. Credo sia cambiata molto, in meglio. La generazione più recente è una generazione più a suo agio con i modi contemporanei di circolazione delle idee, di scambio e di confronto, parla di più l'inglese, viaggia di più, indubbiamente ha molte più occasioni, consuetudine e capacità di mettersi in relazione con quello che succede al di fuori dell'Italia e questo è un vantaggio indubbio. Ovviamente riferirsi all'Italia in generale è riduttivo, come notavano i curatori che hanno appena terminato la loro residenza qui, il nostro paese presenta al suo interno molte diversità, offre realtà quasi incomparabili fra di loro. E' difficile ad esempio paragonare Torino a molte realtà del Sud, e bisogna tener conto anche di questo quando si parla di giovani artisti italiani. Tra quanto detto finora mi ha colpito il riferimento ripetuto al rapporto tra le generazioni, sia nelle belle parole di Alda Merini, citate da Cristiana Collu, che nella descrizione dell'impianto del corso della Fondazione Ratti. Credo che in Italia a livello formativo questo rapporto manchi moltissimo. Artisti italiani affermati raramente insegnano, tranne poche eccezioni, e questo segna una grande differenza rispetto ad altre situazioni nazionali. Pensiamo all'Inghilterra e a come sia stato e sia importante il lavoro svolto da corsi come quelli del Goldsmiths College, ma anche alle accademie tedesche, dove artisti di primissimo livello hanno scelto di dedicare parte del proprio tempo all'insegnamento, alla trasmissione e al dibattito con le generazioni più giovani. In Italia esiste una sorta di impermeabilità tra le generazioni, con pochissime eccezioni. Quando ho iniziato a lavorare, nei primi anni Novanta, ricordo che molti artisti, spesso senza aver frequentato l'accademia, muovevano i loro primi passi facendo gli assistenti a qualcun altro. Oggi non si usa più, pochissimi artisti, quantomeno di quelli che si stanno ora affermando sulla scena italiana, vengono da un percorso di questo genere, ma non ci sono molte altre forme di contatto e di scambio che abbiano preso il posto di questa vecchia pratica. Avverto un riferimento a questo vuoto, come una sorta di mancanza di radici, di consapevolezza, di dibattito, quando si parla del bisogno dei giovani artisti di essere ascoltati, credo sia anche un bisogno di mettersi in discussione, di aver qualcuno che ti stia a sentire ma anche che ti critichi, che metta alla prova le tue idee perché queste poi producano un frutto. Certo, questo in Italia va a ricollegarsi ad un'assenza della critica in quanto tale, diventando un discorso molto più ampio che non tocca soltanto i giovani, ma che sicuramente si ripercuote su di loro in modo violento. Manca il confronto e l'abitudine al confronto. Tra le molte cose che si potrebbero fare in Italia c'è il lavorare per incrementare le occasioni di dibattito critico, soprattutto trans-generazionale. Credo che il corso

della Fondazione Ratti sia così ambito per questo motivo; artisti che provano più volte la selezione per esservi ammessi, non tanto perché è un palcoscenico su cui farsi notare ma soprattutto perché è un'occasione reale per "imparare a fare l'artista". Alla domanda all'origine di questo tavolo di discussione rispondo infatti positivamente: sì, si impara a fare gli artisti. Si impara soprattutto dagli incontri, dai rapporti con persone significative ed è quello che tutti in un fase formativa cercano, il rapporto significativo della loro vita, e un altro artista in questo senso può dare molto. Il discorso sulle radici dell'arte presente, inteso come consapevolezza, come possibilità da accogliere o rigettare, ha poi altri aspetti che andrebbero approfonditi a tutto vantaggio della giovane arte italiana. Una delle ragioni per cui il lavoro dei nostri artisti a volte stenta ad affermarsi fuori dall'Italia, credo sia la relativa conoscenza all'estero della tradizione recente da cui la nostra arte oggi prende le mosse. Si attribuisce ai nostri artisti una generica attenzione alla forma, ma spesso mancano le linee storiche e culturali in cui inquadrare questo aspetto. L'arte italiana anche negli esempi più importanti non è poi così conosciuta all'estero. Ricordo una mostra di Boetti, da Whitechapel a Londra una decina di anni fa; fu una sorpresa per molti in Inghilterra, e quest'esempio si potrebbe moltiplicare per decine di casi. Valorizzare la nostra storia può essere un'ottima strategia per far comprendere meglio anche quello che si fa oggi. Ad esempio, una bella mostra come quella di Schifano alla Galleria di Arte Moderna di Roma l'anno scorso, offre delle chiavi di lettura molto efficaci per iniziare un discorso sul contemporaneo italiano. Credo che questo lavoro di ricucitura tra l'oggi e il passato recente sia un lavoro che ancora va fatto.

Mi ha colpito anche che gli studenti chiedano spazio. Vengo da una città come Roma dove gli artisti stentano più che altrove a trovare luoghi adeguati per lavorare, sia per qualità che per collocazione, di norma estremamente periferica. Mancano poi completamente dei luoghi di aggregazione. Se passa per Roma un collega di fuori e lo voglio portare a vedere quattro o cinque studi abbiamo bisogno veramente di molto tempo, cosa non sempre possibile. Manca poi, di nuovo, la possibilità di rapportarsi con gli altri, di discutere quotidianamente il proprio lavoro. Si lavora in un isolamento improduttivo. Servirebbe allora avere, come all'estero molto spesso avviene, luoghi per il lavoro degli artisti che non siano soltanto degli studi, ma anche delle strutture dove esistano degli spazi per esporre, magari autogestiti. Luoghi dove iniziare ad avere un confronto sul proprio lavoro senza essere da subito immessi nel mercato, nel sistema delle gallerie o delle grandi mostre pubbliche, a cui gli artisti più bravi italiani hanno accesso, va detto, piuttosto precocemente, anche troppo. È sorprendente che quando c'è interesse per un artista, poi succeda tutto insieme. Credo sia una tendenza pericolosa che può non

dare il tempo di decantare, sviluppare un lavoro, con il confronto necessario, senza l'ansia che una situazione immediatamente molto esposta provoca. In Italia il lavoro di promozione, affidato per lungo tempo quasi esclusivamente ai privati, in questi dieci anni è stato sempre più svolto anche dal settore pubblico o no-profit. Questa è una novità importante che introduce però nuove problematiche. Vengo da un'esperienza recente in Sicilia, dove la Regione Sicilia, attraverso Palazzo Riso, un museo appena nato a Palermo, ha sviluppato un progetto di cui sono autrice per la promozione dell'arte giovane. È stato costituito un archivio di artisti siciliani con quaranta nomi, frutto di una selezione severa sul materiale disponibile. Questo archivio – esistente sia come luogo fisico dove recarsi a consultare materiali che come sito web – intendeva porsi come referente per chi fosse interessato ad approfondire la conoscenza della scena siciliana, nonché come piattaforma per curatori stranieri invitati a venire in Sicilia con un programma di visite trimestrali, e ad avere uno scambio quanto più personale possibile con gli artisti. Sviluppo successivo di questo progetto sarebbero state le residenze all'estero per artisti siciliani, una residenza a Palermo per artisti stranieri; un programma molto denso d'incontri aperti al pubblico. L'idea portante del progetto era, ancora, quella di creare occasioni di scambio, confronto, conoscenza, senza preoccuparsi necessariamente di avere un ritorno immediato che non fosse quello di rendere l'arte contemporanea una cosa quotidiana, non solo per gli artisti, ma proprio per la scena siciliana nella sua totalità, anche per il pubblico. Tutto questo è stato fatto per un anno, ha dato i suoi risultati, ha portato ad una situazione di effervescenza palpabile, ed è stato poi stroncato dalla decisione di ridimensionare questo progetto e di dargli in realtà una dimensione totalmente locale, non più internazionale. Un problema grave dell'azione pubblica in Italia è che raramente ha continuità. Voglio però chiudere su una nota positiva, notando come in questo momento siano di nuovo molti i giovani artisti italiani presenti sulla scena internazionale, e come questo sia un dato nuovo e incoraggiante considerando gli ultimi dieci anni.

FB Giacinto Di Pietrantonio Direttore della GAMEC di Bergamo e anche lui docente all'Accademia delle Belle Arti di Milano. Si parla di spazi espositivi per i giovani artisti italiani. L'Italia è piena di spazi, quindi cosa non funziona rispetto agli altri paesi d'Europa?

GIACINTO DI PIETRANTONIO Buonasera a tutti e grazie per l'invito. L'Italia come paese è praticamente un paradosso, dove troviamo eccellenze e cose che non funzionano. Per esempio, conferenze sui giovani artisti sono organizzate regolarmente, come anche dibattiti e mostre per gli artisti emergenti; l'Italia non è solo la nazione i cui giovani artisti non

sono riconosciuti all'estero, a parte i pochi di loro che vi si sono trasferiti. Un altro paradosso sta nel fatto che dagli anni Sessanta fino agli Ottanta, nonostante mancassero istituzioni museali al nostro paese, sono nati movimenti internazionali come l'Arte Povera e la Transavanguardia, più alcuni artisti fuori dal movimento come De Dominicis, Salvo e Ontani. Questo dimostra come non siano necessarie istituzioni e musei perché nasca un movimento. Però c'è da dire che quei movimenti sono emersi in momenti storici in cui l'Italia era un paese ancora "etnicamente" interessante per gli stranieri, come oggi sono interessanti i paesi dell'Est, l'Africa, la Cina il Sud-Est Asiatico, guarda caso anch'essi con pochi musei, con poco o senza sistema dell'arte. Allora, noi venivamo fuori dalla guerra, gli americani erano stati qui, c'era il neo-realismo, Pasolini, l'Italia era interessante per l'estero, era internazionale. Oggi le poche cose che riscuotono un successo internazionale sono opere che parlano di fascismo, mafia, camorra come il film di Bellocchio "Vincere", o il libro di Saviano "Gomorra". Questo dovrebbe darci da pensare. Tornando ai giovani artisti italiani e al sistema dell'arte italiano, le istituzioni italiane fanno mostre con loro, ad esempio la GAMEC espone sempre molti artisti giovani, così come avviene in altri musei italiani, ma anche in fondazioni, etc. Se guardiamo alla programmazione di musei e istituzioni italiane, vediamo che fanno molte mostre di artisti giovani italiani. Il problema è che da una parte non c'è la percezione che queste mostre vengono fatte, dall'altra che l'Italia è un paese individualista. Difatti, un altro aspetto tipico dei paradossi italiani è che Torino è la città dove il sistema dell'arte, soprattutto pubblico, funziona di più con la Fondazione Re Rebaudengo, Rivoli, la GAM, etc., però la maggior percentuale di artisti interessanti si trova a Milano, dove non c'è neanche un museo. E ancora, se andiamo fuori dall'Italia, nei paesi che prendiamo come riferimento e chiediamo a delle persone di dire chi sono dieci artisti più interessanti in un determinato paese, possiamo essere sicuri che tutte le persone a cui chiediamo, sarebbero d'accordo almeno su otto nomi. Da noi quando uno chiede un'informazione su chi siano gli artisti interessanti si è d'accordo forse su due, mentre gli altri otto sono tutti diversi, ed è ovvio come questo costituisca un problema. In Italia c'è un approccio troppo individualista, ancora in qualche modo ideologico. Racconto un aneddoto che mi è capitato lavorando a Flash Art, una palestra molto interessante per la giovane arte. Politi mi raccontò di quando verso la metà degli anni Settanta aveva chiesto a Sol Lewitt chi era l'artista giovane che sarebbe diventato di lì a poco la prossima star, e lui aveva risposto Julian Schnabel, esattamente il suo opposto. Ora, al contrario, un italiano non pensa alla domanda che gli viene fatta, ma a chi più aderisce al suo programma poetico, e possiamo essere certi che se avesse posto la stessa domanda ad esempio a Kounellis, lui non avrebbe mai

risposto Cucchi, o Clemente. Da noi si risponde per appartenenza ideologica e di programma, e questo nuoce soprattutto alla realtà dell'arte giovane. Difatti, noi rispondiamo secondo le nostre preferenze personali, a conferma del nostro sapere culturale e non di quanto stia effettivamente accadendo. Ma perché non ci sia questa percezione è un mistero che riguarda non solo i giovani artisti, ma il lavoro del museo in generale. Faccio ancora un esempio, della GAMESC, perché lì ho sperimentato personalmente queste cose; a Bergamo in molti mi dicono che non espongono pittura, che mostro solo arte astratta e concettuale, ma se si controlla la programmazione fatta nei nove anni della mia direzione si vede come la pittura, e l'arte diciamo così figurativa e/o d'immagine, è quasi il settanta per cento. Ora, ciò dimostra come da una parte si guardi alle cose già avendo dei preconcetti, cioè non si guardano, anzi è un non vedere cosa si sta osservando, e dall'altra vedere tutto come arte astratta e concettuale dimostra una necessità inconscia da parte del pubblico di questo tipo di arte e questo è un altro paradosso e lapsus visivo italiano. Un'altra cosa tipica dell'Italia, è che qui si è giovani artisti fino ai cinquanta, sessant'anni, un paese dove un'artista come Stefano Arienti, che ha una carriera di venticinque anni, da noi è ancora considerato un giovane artista mentre un suo corrispettivo all'estero è già un artista affermato. Noi siamo un paese particolare, il problema è: come facciamo a far capire al mondo che questa è la nostra particolarità e non si tratta di imparare l'inglese come dicono molti; difatti se prendiamo gli artisti più di successo italiani delle ultime generazioni, i più amati ed odiati, anche i più discussi, parlano poco, o per nulla l'inglese, come la maggior parte degli artisti dell'Arte Povera o della Transavanguardia e lo stesso si dica di uno degli artisti giovani oggi più interessanti come Pietro Roccasalva.

Noi siamo veramente un sistema molto particolare, e la domanda potrebbe essere: "Come possiamo ri-diventare etnici?"

Alla fine degli anni Ottanta, parlando con guru dell'arte come Harald Szeemann, Jean-Christof Amman, oppure Paul Maenz, un gallerista importante che ha lavorato con l'Arte Povera e poi con la Transavanguardia, chiedevamo spesso perché loro volevano venire in Italia? Cosa ci trovavano di interessante? La risposta era uguale per tutti: "Non possiamo non venire in Italia, perché è il paese dell'arte, anche per l'eredità di Michelangelo e Leonardo, etc.". L'Italia era una tappa obbligata. Il punto è come riattivare l'attenzione, quali sono le azioni da compiere oltre quello fatto dalla Fondazione Re Rebaudengo, dalla Fondazione Ratti e altre realtà? Noi facciamo molto anche a livello di numeri, di riviste. Va sottolineato come in Italia ci sono più riviste d'arte che in qualunque altra parte del mondo. Allora, perché non riusciamo a far percepire queste iniziative? Questo dipende dal fatto che siamo troppo individualisti e

non cerchiamo di fare sistema. Questo è un problema politico, ma tanto alla politica l'arte non interessa più di tanto, perché in Italia la cultura non è ritenuta un fatto strutturale, ma un optional, e viene cambiata a seconda di come cambiano le cose. Sta a noi popolo dell'arte, come gruppo, cercare d'interagire di più invece di fare il solo proprio percorso solo personale. Bisogna sviluppare un sistema, come stiamo cercando di fare con l'AMACI (Associazione Musei d'Arte Moderna e Contemporanea Italiani). Questo credo sia uno dei punti fondamentali per l'Italia, quello di imparare a fare sistema.

FB Concludiamo questo primo giro con Marco Scotini, direttore del corso in Visual Art and Curatorial Studies a NABA. Ecco la domanda: chi è più interessante tra i giovani curatori e i giovani artisti in Italia?

MARCO SCOTINI Innanzitutto voglio ringraziare la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo e la Fondazione Garrone per avere dedicato questo pomeriggio al tema dell'educazione. Credo che se si debba imputare qualcosa al sistema dell'arte italiano o alla cultura italiana in generale, questo sia piuttosto un vizio d'origine di natura idealista, per il quale si continua a porre la domanda se l'arte si possa o meno imparare. Mi pare legittimo porsi anche la domanda contraria, chiedendoci cioè se si possa o meno "insegnare" l'arte. Entrambe le domande presuppongono una concezione che non mi pare, oggi, ci possa più appartenere. Proprio per questo motivo la Nuova Accademia, la NABA di Milano, nata recentemente ma che ha già aperto la strada ad una serie di figure emergenti (il cui numero sta crescendo in un breve arco di tempo), si è posta ormai il problema della formazione dell'artista come indissociabile da quella del curatore. A questo punto mi pare sia importante focalizzare il problema non più tanto sulla figura e sul ruolo "eroico" dell'artista come tale – che ritengo una vecchia favola – quanto sul concetto di "funzione artistica" in generale. Qui viene fuori un altro problema su cui continuiamo a girare attorno da anni in Italia e che costituisce uno dei problemi strutturali della situazione italiana, ovvero quello della formazione. Riconosco all'Italia una grande capacità imprenditoriale autonoma, di improvvisarsi ruoli e modi, ma riconosco anche che tutto è incredibilmente episodico, e questo fa sì che diventi impossibile parlare di un sistema dell'arte vero e proprio, finché non decidiamo di partire dal momento della formazione come momento originario, in cui si creano le connessioni culturali e i tessuti sociali.

Da quanto mi ricordo, non mi risulta che nessun museo abbia mai fatto scuola in un'accezione pregnante del termine. Con l'espressione "fare scuola" si vuole intendere quella capacità di aprire a nuove condotte, a nuovi modi di fare, di vedere, di dire. Se i movimenti di tendenza, se le

trasformazioni culturali e sociali si sono realizzate, questo non è derivato dai musei ma dalle scuole. Non penso tanto alla Bauhaus o al Black Mountain College quanto all'Università di Nanterre, alla Scuola di Francoforte, alla Kunstakademie di Düsseldorf sotto Beuys, etc. Tra l'altro credo che questa situazione che indichiamo come scuola, o formazione artistica, sia tanto più importante e tanto più contemporanea come mai lo è stata prima. Il problema non è quello di dedicare un pomeriggio alla formazione – come stiamo facendo qui adesso – quanto quello di valutare come questo tema sia al centro di interi ambiti della cultura artistica contemporanea, e non solo di quella.

Credo che questo sia uno dei nodi strutturali, per cui sia possibile non pensare alla gestione di realtà episodiche, ma avere piuttosto a che fare con trasformazioni che possano attivare produzioni culturali in una accezione che si è ormai sviluppata in molti altri Paesi fuori dall'Italia. Da questo punto di vista, ritengo uno dei problemi che ci siamo posti sull'importanza dei curatori e degli artisti italiani, quello di provare a pensare ormai ad una "funzione estetica" come ad una funzione creativa, più in generale. Avevamo pensato, con Jens Hoffmann, ad un modello di scuola che non dissociasse fin dall'origine la figura dell'artista da quella del curatore per un problema di ruolo (per lui) e per un problema di spazio d'intervento (per me). Quello dell'estetico, al di là delle istituzioni a cui è delegato, è uno spazio da rinnovare e creare continuamente. Non è un caso che prima ci sia stato il boom delle Biennali, poi quello delle fiere, poi chissà quale altro dispositivo a venire. Per questo motivo il problema della formazione come sistema aperto, si sposta dal vecchio modo di concepire la funzione o meno dell'Accademia come spazio disciplinare, e diventa un punto nevralgico a partire dal quale sollevare una problematica di portata generale. Proprio a livello internazionale si sta discutendo di questo: basta pensare al tema di Manifesta 6, o ad una delle tre sezioni dell'ultima Documenta, ma anche a molti progetti artistici ("Radical Education", "Selective Knowledge", etc.) o formazioni artistiche (Oda Projesi, Contra file, Huit Facettes, Copenhagen Free University, etc.) che si misurano con questo tema. Penso anche al workshop come laboratorio formativo, perseguito non solo dalla Fondazione Ratti ma anche dalla NABA. Credo che questi seminari laboratoriali, o workshop, siano dei modelli imprescindibili della formazione e della produzione dell'arte contemporanea. Mi viene in mente Joseph Beuys, ma anche Liam Gillick, Rainer Ganahl, Nils Norman, Luca Frei, Tania Bruguera e molti altri. Il vero problema della formazione in Italia è che si continua a vedere il fenomeno dell'arte attraverso questa matrice idealistica di base, che è totalmente superata. C'è bisogno di formare spazi piuttosto che figure. C'è la necessità di mettere in campo modelli flessibili capaci di adattarsi e rispondere a determinate esigenze, contesti e modi di inter-

vento all'altezza della velocità dell'attuale trasformazione sociale. Credo inoltre che la dimensione della formazione artistica sia ormai un problema della formazione *tout court*. La funzione artistica, creativa, appartiene in qualche modo a componenti strutturali della cultura contemporanea: non si tratta di pensare se è possibile imparare l'arte. La cosa importante alla fine è insegnare a pensare artisticamente, ad agire e a dire artisticamente. Proprio per questo tanti incontri oggi mi sembrano vuoti, perché giocano su dei paradigmi che mi paiono svuotati di senso; ormai la trasformazione sociale e la nostra condizione multitudinaria presuppongono una formazione che, a tutti i livelli, è una formazione artistica. L'essere contemporaneo ha le appartenenze che si sceglie, è il frutto di una selezione facoltativa e non più deterministica. L'arte è l'unico sapere che si avvale di tale facoltà. Ecco allora che anche il problema della centralità o perifericità, come altro problema con cui ha a che fare questo paese, dovrebbe essere rivisto. Sarebbe bene si cominciasse a pensare che se si vuole stare dentro ad un sistema, appunto quello dell'arte contemporanea, non si può più procedere episodicamente ma si deve procedere formando tessuti, saperi, culture dando luogo a ragionamenti che investano direttamente il problema della formazione come problema che non può più essere evaso. Mi viene in mente come qualche anno fa si pensava che il nostro vero problema fosse l'assenza di musei... abbiamo visto cosa è successo e sta succedendo...

FRANCESCO BONAMI Ora parliamo della realtà del sistema Italia. Tutti hanno toccato vari nervi scoperti della situazione italiana. La cultura è il nuovo paradosso italiano, la cultura in Italia non è un elemento essenziale di responsabilità ed orgoglio civico, nonostante questo sia il paese dell'arte. Tanti anni fa il direttore di un importante quotidiano, quando si stava facendo uno dei governi italiani, scrisse un editoriale sui ministeri e descrisse il Ministero dei Beni Culturali come un ministero "minore". Questo ci porta alla realtà del sistema Italia; oggi ci sono tantissime realtà che nascono e delle eccellenze, ma nel momento di visibilità più internazionale, alla Biennale di Venezia, verrà presentato un Padiglione Italia che fa urlare vendetta al mondo, che porterà chi viene dall'estero ad interrogarsi sull'arte italiana senza capacitarsi come quelli possano essere i migliori prodotti della penisola. Il padiglione è messo insieme per una forma di narcisismo e individualismo personale, come se non fosse responsabilità e orgoglio civico servire un'istituzione come la Biennale, ma vede nella curatela del Padiglione Italia un'occasione di autopromozione. Cosa pensate di questo Ministero dei Beni Culturali, un ministero minore, che sembra poter tanto danneggiare il sistema Italia?

COLLU Dovrei aspettare di vedere la Biennale per dare un'opinione. Ho avuto un rapporto con il Ministero dei Beni Culturali per una questione che mi riguarda direttamente, il blocco dell'ampliamento del museo MAN a causa di una facciata sulla piazza disegnata da un artista sardo. Lui ha potuto distruggere un piccolo quartiere per questa piazza. Noi abbiamo proposto una facciata che raccontasse la vocazione contemporanea del museo e questo progetto è stato bloccato, prima da tutti i docenti dell'università, poi le autorizzazioni dalla sovrintendenza sono state sospese. Ho incontrato personalmente il Ministro Bondi, e ancora ad oggi il progetto è fermo.

DANERI Il problema che poni non si presenta solo in occasione di questo Padiglione a Venezia, ma si pone nel momento in cui non esiste in Italia un riconoscimento della professionalità in genere. Rischiamo ad esempio di avere un museo come quello di Rivoli con un nuovo direttore che sarà incaricato senza un concorso. Questa situazione fa sì che tante istituzioni capaci di sviluppare un programma serio, di messa in rete rispetto un lavoro fatto molto spesso in maniera estemporanea e frammentata da istituzioni private o spazi gestiti da artisti, come quelli che stanno nascendo recentemente in Italia, rischiano la dispersione proprio per la mancanza del riconoscimento di questa professionalità. Per questo motivo c'è una difficoltà nella valorizzazione del nostro sistema all'estero, dove spesso si chiedono come sia possibile che accadano certe cose in Italia. Purtroppo la politica ha un grosso ruolo nel definire alcune logiche istituzionali che dovrebbero essere autonome e svincolate dal potere centrale o locale, e riuscire invece a sviluppare un progetto culturale più ampio.

CORGNATI Si tratta di logiche che procedono come esercizi del piccolo potere, un personalismo che supera le considerazioni relative alla professionalità ma anche all'esperienza. Questo sembra molto spesso un paese privo di memoria per quanto riguarda l'assegnazione di incarichi e zone di visibilità molto importanti, emergenti, e tali da rappresentarci agli occhi all'estero. Insisto su due cose dette da più parti: forse una delle cure a cui possiamo ambire è un'auto-critica in merito al grande individualismo che ci contraddistingue, un tentativo di fare sistema cercando di contrapporre qualche cosa, come delle idee comuni, all'episodicità cronica e grave che caratterizza il nostro sistema politico, con la sua tendenza ad azzerare tutto ciò che è stato fatto dai predecessori e ricominciare da capo. Per quanto riguarda la zona della formazione, auspicio delle relazioni preferenziali che consentano di mettere insieme

degli spazi, come il workshop della Fondazione Ratti, con le strutture, i mezzi e l'esperienza che ci sono in certe scuole già disponibili, e trovare dei link di ottimizzazione e valorizzazione reciproca. Ad esempio, è un peccato che un archivio come Careof non sia una chiave, una scorciatoia per permettere ai talenti delle nostre istituzioni scolastiche, di accedere subito, di avere un filtro preferenziale per arrivare alla visibilità dei curatori. Dopo, chissà, "facendo sistema" forse potremo anche noi dare qualche idea a questa difficilissima realtà politica con cui abbiamo a che fare.

Credo che il problema sia la separazione della politica dalle competenze tecniche, questo è un problema italiano che non riguarda solo l'ambito culturale. Bisognerebbe creare un sistema che fornisca più garanzie. Ogni volta che cambia l'interlocutore politico i progetti iniziati vengono interrotti, cancellati e ricominciati da capo. Per chi vede da fuori, tutto questo è un sistema incomprensibile. I referenti cambiano seguendo la politica e non altre logiche, creando enormi problemi di continuità. Prendo ad esempio l'Inghilterra che usa la cultura come strumento di politica estera, il British Council ha cambiato negli ultimi due anni in maniera radicale la propria politica con un grandissimo dibattito, seguendo questo tipo di logiche, ritenendo che la cultura inglese in questo momento possa essere messa in campo in aree non europee, dove negli ultimi anni sono stati fatti interventi in maniera così efficace. Il British Council organizza ed esporta mostre che sono molto dignitose rispetto a quelle organizzate dal Ministero degli Esteri italiano. Il problema non riguarda solo la Biennale ma tutto il campo delle politiche culturali pubbliche, dai comuni con troppo potere dato agli assessori, ai musei dove spesso le nomine vengono fatte in maniera priva di trasparenza. Mi colpisce però come ci sia una scarsa reattività, poca vis critica da parte di tutti noi rispetto ad un simile sistema di gestione della cosa culturale.

DI PIETRANTONIO Bisogna sottolineare anche quello che è successo una ventina d'anni fa in Italia con la Transavanguardia, fino ad allora l'Italia aveva un rapporto con gli artisti che si passavano il testimone da un artista all'altro, e c'era un rapporto tra di loro. Le prime mostre fatte da alcuni di questi artisti, vedevano il passaggio del testimone fino ad allora mantenuto. Con la Transavanguardia è cambiata la modalità, cosa avvenuta solo in Italia, per dire ancora una volta che siamo un paese particolare. Gli artisti della Transavanguardia, infatti, hanno voluto esporre, soprattutto all'inizio, solo con gli artisti precedenti, o con gli stranieri coetanei di lavoro, e non espongono con gli artisti giovani italiani. Ciò ha creato un danno immenso all'Italia ed ha interrotto questa trasmissione. Questa sorta di censura strategica ha creato questo

gap tra curatori e direttori di museo che volevano guardare alle nuove generazioni. Quando si è iniziato a riaprire questo discorso? Quando Alberto Garutti ha voluto sostenere gli studenti della sua scuola. Ovviamente, anche se Garutti era ed è l'artista più interessante della sua generazione, ciò non bastava e non basta, in quanto non aveva e non ha i rapporti internazionali necessari. Nonostante ciò i giovani che hanno studiato con lui sono molto bravi e quindi ce l'hanno fatta lo stesso, come Pivi, Cuoghi, Favaretto e altri. Riguardo alla Biennale di Venezia, non ne parlo perché non è ancora aperta e quindi non l'ho ancora vista, quello di parlare senza vedere le cose è un vizio italiano, ed è un po' come colpire alle spalle una persona. Tuttavia posso aggiungere che non c'è Biennale al mondo che attivi tante mostre collaterali come quella di Venezia, e ciò avviene per lo stesso Padiglione Italia, solo che spesso le controproposte non sono per qualità molto diverse da quelle istituzionali, e ciò continua ad aumentare quella confusione sull'arte italiana, di cui parlavo sopra, a causa del protagonismo personale di chi è convinto che sia importante fare una mostra completamente diversa dagli altri, cioè parlare dei nuovi diversi otto senza avvedersi del fatto che il vero padiglione italiano, riconosciuto anche gli stranieri, è costituito da quella decina di artisti invitati nella mostra "Fare Mondi" di Birnbaum.

Comunque ciò che alla data di oggi posso dire è che questa è una Biennale fondata sulla lettera B: Biennale, Berlusconi, Bondi, Baratta, Birnbaum, Beatrice, Buscaroli, Booh...ma su questo sono stati anticipati da Bonito Oliva 1993 e Bonami 2003.

SCOTINI Sono d'accordo con l'indignazione mostrata sul Padiglione Italia, ma tutto il sistema culturale italiano non si può dire immune da colpe. Credo che se si continua a fare la celebrazione dell'improvvisazione, dell'episodismo e dell'individualismo, come caratteri costitutivi del sistema della cultura italiana, non si arriverà mai da nessuna parte, perché ormai l'arte è integrata in processi ben più complessi. Bisogna creare strutture molto forti, lontane dall'improvvisazione e dalle capacità creative di questo genere. Ritorno quindi al discorso sull'importanza della dimensione della formazione come momento primo e forte su cui investire, ma assolutamente non nei termini accademici del problema. Dato che finora abbiamo parlato di un sistema esogeno al sistema dell'arte, dove il male sta da una parte mentre noi (del sistema) stiamo da un'altra parte. Non riesco a sostenere che questa divisione tra politica (incompetente) e sistema dell'arte (competente) sia concreta, anzi credo che il Padiglione italiano 2009 sia una testimonianza di qualcosa d'altro. Credo che il problema stia nel fatto che continuiamo a concepire il nostro sistema artistico all'interno di una cultura qualunquista, che va avanti per auto-legittimazione dello status quo. La situazione è dramma-

tica al di là degli episodi rari e felici, i quali non cambiano la vera mancanza del sistema culturale italiano e non aiutano la necessità, altrettanto forte, di fondarlo. Il male non sta fuori, non è esogeno. Il male sta dentro, dobbiamo pensarlo realmente per mutarlo. Bisogna smettere di pensare in termini così tradizionali problemi che tradizionali non lo sono più, poiché l'emersione di una situazione come quella attuale dell'arte contemporanea non ha gli stessi caratteri che si avevano negli anni Settanta e Ottanta, oppure prima. Bisogna iniziare a prendere posizione e non continuare a compiacersi scaricando responsabilità sugli altri, sulla situazione politica italiana, della quale noi facciamo "strutturalmente" parte.

DI PIETRANTONIO Sulla Biennale di Venezia non bisogna prendere posizione per evitare uno sfogo mediatico. Prendere posizione in un momento come questo è perdente, ma vanno studiate delle altre modalità più efficaci...

PERRELLA Un politico nomina un tecnico indipendentemente dal risultato; ad esempio Veltroni a Roma per un lungo periodo di tempo ha deciso moltissimo in prima persona. Nel mio parere dissenso fortemente di questa connessione tra politica e cultura, dove le scelte andrebbero fatte secondo altri meriti e competenze.

#### *Domanda dal pubblico*

La questione formazione, si è parlato di formazione dell'artista sempre all'interno del sistema dell'arte, dell'accademia o con trasmissione la conoscenza da altri artisti. Come mai non è stata presa in considerazione la necessità per l'artista di esperienze all'esterno. Per un artista non potrebbe essere più interessante, per la sua esperienza, fare un anno alla catena di montaggio di una grande azienda piuttosto che un anno di corso all'accademia?

- Ogni artista fa un'esperienza sia dentro che fuori dalla formazione dell'arte, perché quando gli artisti lavorano sono loro stessi che decidono come formarsi.
- Ci sono diversi artisti italiani che hanno avuto esperienze e provenienze totalmente diverse da quello che ci si aspetta. Il sistema pone oggi delle problematiche completamente diverse ai criteri romantici del genio e della personalità temo che questi non siano più adeguati alla nostra epoca.
- Ci sono comunque esperienze interessanti di insegnamenti interdisciplinari anche in Italia, l'esperienza della Fondazione Pistoletto

mette l'artista in dialogo con studiosi di altre discipline. C'è una residenza negli Stati Uniti che fa proprio di questo lavoro fra discipline diverse un fulcro per la formazione di chi fa parte dei programmi.

- Non vorrei che ci si bloccasse sui formalismi e su una mentalità ancora cartesiana, di vecchio secolo, mentre ormai esistono la fisica quantistica e la psicanalisi, non del tutto ancora assorbite dalla nostra società. Non so fino a che punto le esperienze nominate precedentemente assorbano queste nuove culture, che riuniscono tutta la cultura umana anche nella concezione di arte.

- Se c'è una disciplina che permette di comprendere tutte le altre, questa è proprio l'arte. L'arte parla di tutto ed impiega tutti i mezzi e linguaggi.

- L'arte contemporanea e gli artisti visivi sono più esposti a differenti stimoli rispetto ad altre professioni, come ad esempio filosofia e scrittura. Gli artisti sono, forse anche per una debolezza del sistema arte contemporanea, obbligati a essere influenzati ed aperti a campi molto più diversificati rispetto alle altre professioni.

- Credo che adesso sia difficile trovare una catena di montaggio dove mandare gli artisti a formarsi, noi stessi ci chiamiamo "operai cognitivi". Oggi è fondamentale una politica dell'immagine, l'unico linguaggio con cui scriviamo e comunichiamo. Il problema non sta dentro assemblamenti disciplinari o meno, ma si trova nelle opzioni strutturali.

#### *Domanda dal pubblico*

Non pensate allora che il sistema dell'arte, in sintesi, dovrebbe tornare a fare un po' di politica con la "P" maiuscola; come un riferimento ai problemi della società, della formazione, della formazione di un senso civico. Fare politica vuol dire avere una cognizione di quelle che sono le criticità, ma anche potenzialità di tutto un sistema che non è solo culturale, ma anche sociale e di formazione, ed andare ad agire su questo sistema.

- L'arte quando è riuscita è anche sempre politica con la "P" maiuscola. Un esempio, l'arte povera con Mario Merz e Piero Gilardi. Gilardi ad un certo punto a decise di fare politica, e si mise a fare il politico, a lavorare con centri sociali. Nonostante ciò ha influenzato la società molto meno di quanto abbia fatto Merz con il suo lavoro, questo perché il lavoro di Gilardi non si è sviluppato quanto quello di Merz. Tutti i lavori degli artisti sono politici, perché l'arte quando è vera arte ha sempre questa implicazione. Siamo noi che per comodità siamo abituati a vivere nel passato e facciamo fatica a sviluppare il nuovo.

- La mostra di Adel Abdessemed alla Fondazione Sandretto, che è stata duramente attaccata, è stata recentemente una mostra fortemente politica.

#### *Intervento*

Quando si chiedeva se non era il caso che si iniziasse a fare politica, mi pare che si rispondesse ad un'esigenza emersa dalla discussione. Se bisogna fare sistema, la politica è essenziale. Il sistema dell'arte non è solo un insieme di artisti, ma qualcosa di più complesso. Il riferimento al ruolo politico dei singoli artisti non è sufficiente, perché per fare politica come sistema bisogna elaborare, non confondersi con la dimensione partitica, ma che forse invece al fatto che bisogna acquisire capacità progettuale. Pare ci sia l'esigenza di un sistema dell'arte con capacità di negoziazione politica, solo in questo modo potrà interloquire con il sistema politico e la società in generale.

## *The Conference: The State of Italian Art*

*On the day of the opening of the final exhibition of the third edition of the program Residence for Young Curators Eppur si muove (And yet it moves) Fondazione Sandretto Re Rebaudengo and Fondazione Edoardo Garrone, with the support of Compagnia di San Paolo have promoted a conference on the State of Italian Art. Structured as an open platform for the Italian art world to focus on the emerging art scene, the conference offered a platform for an open dialogue on the Italian Art system, its artists, its institutions, the no-profit structures and the art schools. An occasion for Italian institutions to meet and collaborate in the present and in the future in order to create new occasions for artists and curators.*

*All the following texts are the faithful transcription of the conference held in Guarene on the 8th of May 2009.*

### **Conference**

#### *Welcome and thanks*

Patrizia Sandretto Re Rebaudengo  
Lida Rugafori

#### *Introduction and discussion of the exhibition*

Inti Guerrero, co-curator Eppur si Muove  
Julia Kläring, co-curator Eppur si Muove  
Pieternel Vermoortel, co-curator Eppur si Muove  
Chiara Agnello, curator Careof and DOCVA Milano  
Moderator: Ilaria Bonacossa, curator Residence Program for Young Curators Fondazione Sandretto Re Rebaudengo

#### *Learning how to be an artist? Reality of the Italian Art System*

Cristiana Collu, director MAN Museo Arte Contemporanea, Nuoro  
Martina Corgnati, critic and art historian  
Anna Daneri, curator of Corso Superiore di Arti Visive Fondazione Ratti, Como  
Giacinto di Pietrantonio, director GAMEC Galleria Arte Moderna e Contemporanea, Bergamo  
Cristiana Perrella, independent curator  
Marco Scotini, director B.A. e M.A. Visual Arts and Curatorial Studies NABA, Nuova Accademia di Belle Arti, Milano  
Moderator: Francesco Bonami, artistic director Fondazione Sandretto Re Rebaudengo

PATRIZIA SANDRETTO RE REBAUDENGO *Good morning, welcome to Guarene at Palazzo Re Rebaudengo.*

*First of all, a thank you to Fondazione Edoardo Garrone, for supporting us for the third year in this adventure and all my gratitude to Compagnia di San Paolo for supporting the project. Unfortunately today the Chairman of Fondazione Garrone, Riccardo Garrone, could not be here. Joining us today is the General Secretary Lida Rugafori who I thank immensely for the project 'Residence for Young Curators', born out of a strong and deeply felt collaboration between the Fondazione Garrone and the Fondazione Sandretto Re Rebaudengo. Similarly I want to express my gratitude to Francesca Gambetta who hererepresents the Compagnia di San Paolo. Also a thank you and congratulations to our three curators, selected this year Inti Guerrero, from Colombia, Pieternel Vermoortel from Belgium and Julia Kläring from Austria. These three young professionals have travelled for four months all across Italy, visiting artists' spaces, artists, museums, directors, curators, critics and lastly working here in Guarene to bring to life this exhibition with the title of 'Eppur si muove'. A warm thanks to Ilaria Bonacossa, responsible for this whole project, who has accompanied the curators and travelled with them to their various destinations.*

*Here today are numerous speakers whom I want to thank for their participation. Chiara Agnello, artistic director of Careof Milano, Cristiana Collu, Director of the MAN in Nuoro, Martina Corgnati critic and art historian of the Accademia Albertina in Torino, Anna Daneri curator of the Corso Superiore di Arte Visive, Fondazione Ratti, Giacinto Di Pietrantonio Director of the Gallery of Modern and Contemporary Art in Bergamo, Cristiana Perrella independent curator, Marco Scotini Director of NABA, and lastly Francesco Bonami Artistic Director of the Fondazione Sandretto Re Rebaudengo.*

*A personal thank you also to the three academies involved, the Academy of Turin with Martina Corgnati and Cristina Giudice, the Accademia Ligustica of Genova with Professor Marasco, and the students of NABA with their Director Marco Scotini. A thank you to all the students here today, all the friends of the Fondazione that have decided to share with us this special occasion.*

*As I mentioned before today we open the show that marks the conclusion of the third edition of the Residence Program for Young Curators, which will remain open in Guarene until June 21st and will be presented in Genova at Palazzo Ducale from September 19th to October 18th. The Residence has two main goals: develop the professional and intellectual capacities of young international curators while at the same time promoting contemporary Italian art abroad. If in the short run it becomes an experimental laboratory for curatorial practices, allowing us to work with*

curators who have studied in the best international schools; their encounter with the young Italian art scene also allows for the development of a network that brings contemporary Italian art abroad, allowing for foreign curators to discover their work and involve them in their future projects. I would like to introduce personally the ten artists part of the exhibition: Emanuele Beccheri, Elisa Strinna, Caterina Nelli, Davide Savorani, Patrizio di Massimo, Moira Ricci, who are here with us and also those who could not be here today Rosa Barba, R&A di Martino, Giulia Piscitelli and Eva Cenghiaro, that we thank for their participation.

I am happy to say that the past editions of the residence program have been an extremely useful experience for the development of the curators' professional careers: the Turkish Pelin Uran has been invited as a member of the jury of Premio Furla 2009, whilst the Mexican Jimena Acosta Romero was involved as curator in the Present Future committee for the Artissima 2009 art fair, showing that the links created in Italy are long-lasting and beneficial. The French Anna Colin is at the moment a curator at Gasworks, a residence program for artists in London; the American Joseph Del Pesco has been, together with the Lithuanian Raimundas Malasbauskas, external curator for Artists Space in New York in 2008-09 and will present in 2009 a public art project at San Francisco MOMA; the Belgian Pietermel Vermoortel together with the experimental curatorial team, Form Cotent of which she is a member has curated in GAM in Torino *I giovani che visitano le nostre rovine non vi vedono che uno stile*.

It is significant that the artists selected by the resident curators for the final exhibitions of the first two editions are developing promising careers. Giorgio Andreotta Calò and Giulia Piscitelli have been selected as finalists at the Premio Furla 2009, Rossella Biscotti has won the first edition of the Premio Emerging Talents, Paolo Tamburella has presented a new project for the Pavilion of the Union of Comoros Islands at the 2009 Venice Biennial, whilst Lara Favaretto who presented her work in the last Torino Triennale has featured as one of the protagonists of the 2009 Venice Biennial.

I also want to remind you of the rich exhibition calendar of Palazzo Re Rebaudengo: this year we celebrate the tenth anniversary of Da Guarene all'Etna a project that since 1999, proposes the best young Italian artists working with photography, that opens on 26th of September and I hope you will attend as numerous as today.

Lastly, I would like to thank the team and collaborators of the Fondazione Sandretto Re Rebaudengo that have worked both in Torino and Guarene. I now pass the microphone to Lida Rugafiori from the Fondazione Garrone.

LIDA RUGAFIORI Good morning, a warm welcome to everyone from

the Fondazione Garrone and its Chairman Riccardo Garrone, who could not join us here today. I would like to start by expressing how highly regarded this lasting collaboration between the two Foundations is on our part, a collaboration that in 2009 reaches its third year and marks a growing synergy between our institutions and a significant consolidation of the Residence project, developed in more extensive terms, as today's exhibition is accompanied by a conference and roundtable discussion. Interesting topics of debate will be raised for both students and all those who are directly involved, an opportunity to reflect and elaborate on the Residence program. This year for the first time our collaboration will tour this exhibition also to Genova, city of birth for the Fondazione Garrone. We thus wish to connect two spaces, two cities, two different artistic and cultural realities in order to create an added value to our project. Both these initiatives have the aim of allowing for further in depth discussions, to expand on culture and to talk about art and its status. We are especially proud to be able to carry out a project of this type in a period of crisis such as the contemporary one, that has a direct impact on the extent to which the spheres of art and culture are dealt with (both in the public and in the private sector), resulting most often in new obstacles. Our willingness to continue to invest in the 'new', (since these are young artists, promises for the future), investing in an educational project, (for the Residence program focuses on the teaching of curatorial practices), acquires further significance. We are very proud of this project being carried out in unison with the Fondazione Sandretto, of which we have high admiration, being the Fondazione one of the key players in the Italian art world. Thanking everyone once again and inviting you all to Genova on the 19th of September at Palazzo Ducale, which will mark our collaboration with the Fondazione per la Cultura of Genova.

ILARIA BONACOSSA The first discussion table will focus on the work of the three curators, their research and experience, offering interesting inputs on today's exhibition. My role is that of coordinating the project 'Residence for Young Curators', a curator for the curators, a stimulating experience for it pushes me every year to analyze the Italian situation, not merely presenting them with my personal vision on who are the most interesting artists at the moment, but trying instead to identify the various actors within the Italian art scene, pinpointing the most interesting and innovative institutions, the young curators, the independent spaces, further taking advantage of these trips across Italy to meet these artists. These trips are not exhaustive in nature due to the vastness of the Italian territory and the lack of a centralized art system. Constant destinations are present, such as Torino, Genova for the present collaboration, or other cities where the most active art schools and renowned galleries are active. We also try

to discover and explore new cities, different environments, selecting them sometimes through 'scientific' criteria, or following the curators' selected interests or personal contacts with specific artists in a specific location. The selected fellows of the Curatorial Residence are each year very independent during their selection process and in the phase of elaborating their ideas on how to develop the exhibition. I work on the assumption that we have selected and invited young professionals, not students who have to be taught how to set up an exhibition, thus my responsibility is to ease them in such a task and to discuss with them all the phases of such a process.

Each year the work of the fellow curators raises numerous issues, calling into question what an exhibition is, what are the motives of a young artist, why do we want to promote young artists, why focus on Italian artists, for this is in part a core objective of the Fondazione and this Residence, but it could also be called into question for it reinforces national barriers, detrimental for contemporary art. The process, therefore, varies each time and, after the first two editions, we opted for a single exhibition instead of every curator being in charge of one project. This approach helped develop team work and the ability to work together, further we realized that even curators with different interests and capacities found points of common interest when identifying interesting artists. In order to avoid creating contrasts, or having the same couple of artists in all three exhibitions, we decided for a single collaborative show. An important premise to make is that this exhibition in Guarene does not present the ten most successful emerging artists in Italy, for this project was not born with this intention, especially since the Italian art scene does not change so quickly. The goal for each edition is to establish a theme that is represented and developed through the works of the various artists.

Here today is Chiara Agnello curator and artistic director of the space Careof and *DOCVA* in Milan, that has moved to a beautiful recently renovated space and that is without question the most important archive and cataloguing centre for Italian emerging art. We have invited Chiara since the Careof has represented a fundamental starting point for curators, where they could consult material on many Italian artists. I leave now the microphone to Chiara Agnello who will explain how young international curators enter in contact with the Careof and how these contacts are developed.

*CHIARA AGNELLO* I would like to thank Patrizia Sandretto and Ilaria Bonacossa for the invitation today. As Ilaria anticipated Careof and *DOCVA* have been one of the first stops in the curators' 'field' trips. Careof is a contemporary art space, born in 1987 and that in 2001 relocated to the Fabbrica del Vapore, with the purpose of creating a space for culture and creativity. For more than twenty years Careof has been active organizing

and presenting exhibitions, performance and workshops, with the goal of promoting the most interesting situations and artists, filling up a gap left empty by the inactiveness of the national institutions for the promotion of contemporary art like museums or municipal galleries. Since its first years Careof has also been collecting contemporary art materials, that have been catalogued and stored at *DOCVA* (Documentation Center for Visual Art) which is managed together with *VIAFARINI*.

*DOCVA* comprises of three archives: The Artists' Archive, the Video Archive and a Contemporary Art Library. The Artists' Archive, up to date holds around 5000 artists' portfolios. Monitoring appears a nearly impossible task, therefore, the crucial point when assessing the various materials is to initiate a human relationship with the artist, understand if their work is of interest, if a future collaboration can occur. It's a time consuming activity but it often allows for artists to develop the first phases of successful careers. The second archive is the Video Archive, with around 5000 videos, comprising of artists' videos of their work, as well as documentation on major events, biennials, conferences and artists' performances. The library finally collects around 16 000 units on contemporary art, uniting catalogues, brochures, invitations, editions and selected publications. The most interesting factor of these three elements is that they overlap with each other, finding multiple sources for the work of an artist. Until recently the archive materials were employed for theses and dissertations, if curators were carrying out a specific research, not raising the interest that they hold today in their new location at the Fabbrica del Vapore, where thanks to wireless and study spaces, in depth research can be carried out, making *DOCVA* now a proper study centre. A further point of interest has been the stronger and closer collaboration with curators, as for instance with the 'Residence for Young Curators' program of the Fondazione Sandretto, a way to render the archive more active and open, to make these documents available for who is carrying out specific researches, with the aid of competent staff.

A common problem when going in a foreign city is that of not having connections with the local curators. A positive factor within our space is its open nature to the public; anyone can come in our centre and carry out their research, having a feedback on their progress. This is how the process started with Inti, Pieterneel and Julia. After a preliminary email exchange with Ilaria Bonacossa, about possible portfolios of interesting artists, this exchange continued and developed even after their visit to Milan. The fact that some of the artists that were initially nominated and met through Careof and *DOCVA* are present here in the exhibition today, means that the collaboration has been fruitful and I hope these contacts with Italian art, developed during the Residence will open new avenues. We hope that the curators will illustrate to us the reality and environment they have experienced throughout their journeys, and this will be for us, active in the

*Italian system a stimulating occasion of confrontation.*

18 Now we leave the word to the exhibition's curators that are going to elaborate on how this project was born and developed, their approach to the Italian art world, their Residence program and their exhibition.

THE CURATORS IN RESIDENCE: INTI GUERRERO, JULIA KLÄRING AND PIETERNEL VERMOORTEL After having travelled through Italy, exploring the contemporary art scene, for this exhibition we chose not to present an overview of what could be coined as 'young Italian scene' but a very concentrated selection of a small amount of artists and their works, chosen before, in between and after coming up with a curatorial structure, as to set their works in dialogue and challenge our approach and discussions.

Through bringing and discussing the material gathered after every research fieldtrip, we put together a significant body of work from artists in Italy who were dealing with history making, let it be those engaging with socio-political references, with biographical histories or the aftermath of historical events. However it was not a matter of artistic practices that merely translated the occurrence, but actually through diverse strategies ranging from appropriation of historical data and working with its physicality to abstract and symbolic manners that evoked the way we encounter, imagine and shift History.

Our final curatorial approach worked through the concept of anecdotes, taken as a short narrative form that relates to an incident with a collective or biographical specificity. The main characteristic is that an anecdote involves actual people but by the ephemeral and oral transmission of anecdotes, and their constant repetition, they do not claim one historical truth but open up various historical possibilities. Here are a few examples:

- In *Le Mépris* (1963), French filmmaker Jean-Luc Godard sets silent movie director Fritz Lang on the roof-terrace of the modernist Villa Malaparte in Capri shooting *The Odyssey*. The final shot pictures Odysseus facing endless waters as an invitation for the viewer to project his/her own narratives upon the void between past and present.
- In 1908, on the Mediterranean island of Capri, the exiled Russian writer Aleksei Maksimovich – better known as Maxim Gorky – was planning his Capri School. Far from the epicentre and ideals of Lenin's Bolshevism, the school saw myth and religion fulfilling a central role in the revolution. It was then, during the summer of the following year, that eight Russian workers arrived to take part as students in Gorky's peculiar utopia.
- At the SISMOs centre of the Istituto Nazionale di Geofisica e Vulcanologia in Rome, Italian artist Elisa Strinna found a seismographic recording

of the Messina earthquake of 1908. This scientific data collected during the movement of faulting tectonic plates in the Mediterranean, is an excerpt from a registration of one hundred years of Natural History. Through a musical translation, Strinna recalls the archival strata.

The concept of anecdote with which we finally decided to engage with was Walter Benjamin's, who stated that 'the true method for making things present is to place them in our space, and not us in theirs, that is a way only anecdotes have the power to move us, we don't displace our beings into theirs, they step into our life'. It was precisely that relation with the present and not the endless road to memory lane that made us work with these artists whose way of working with historical material, acting upon them, or even modifying it, resembles the position of placing the issue from the past in the present, defining our present by distancing from a linear 'messianic historicism'. This process opened up different, simultaneous temporalities that we could look at and develop. So in this exhibition the anecdotes will not depend on the viewers' empathy to the story that is being told, but will allow us to see these stories through simultaneously placed moments, these are examples that make it more concrete.

As if entering a Wunderkammer we find a big wooden structure hanging from the ceiling in a precarious position reminding us of a particular break-through ram, a super dimensional divining rod, an antenna, ... The divining rod for example is a simple object but is entrusted with peculiar capacities, even though scientists have proved its inefficacy, the object works as a medium between human and terrestrial energy, both useful and useless. The wooden structure is further covered with masks evoking a relation such as the one between the body and its skin. The use of masks is reoccurring in the work of the artist Davide Savorani, their presence evokes an ambivalent relation between subtraction and exposure. The installation is highly charged with utterances of cultural archetypes that are quoted, assimilated and superposed through performative rituals.

Another example is the work by Emanuele Beccheri who has two crumpled papers that behold the marks of a previous action. Fixed only at the upper part, the paper is continuously unfolding. The crumpled paper and the contemporary state of the work is the inner manner of the material searching for its position and relation to the 'historical' act. Rilascio is in its subtle ongoing action defining the now and hinting at the near future.

We translated our approach into the exhibition space in a such a way that we considered this one horizontal wing of the Palazzo and its vertical axis towards the valley; in the first you will see artworks that deal with autobiographical, political, historical materials and references, or even the historicification of the works themselves. The vertical axis of the exhibition space, from the library, contains a kind of shift in the conception of the

spaces, and you will find works that deal with the cultural translation of natural strata once scientifically and then artistically in. The perspectives are left empty as a way to confront the viewer with the void represented by the valley.

To conclude, we would like you to bear in mind that there is another platform that we've conceived and that is the publication, which is a book entitled *Danger to Fall in the Sea* which implies the Mediterranean as a subtext, something about which we were often questioned while travelling around Italy.

Well, while visiting Napoli we decided to go to Capri in the conquest of seeing *Villa Malaparte*, where Godard filmed *Le Mépris*. Our reading of the void, visually represented as the sea, resembled yet another of Benjamin's metaphors in his text 'The Concept of History', where he metaphorically describes historical materialism as the feeling of being overwhelmed by the amount of information, experienced by Klee's *Angel painting*; in which this figure is completely surprised with its eyes and wings wide open because it's shocked by the responsibility of having to engage with everything that has happened in the past. This reference to Benjamin and again the subject of the sea is basically one of the core structures of this publication, which includes texts and quotes by for example Rosalind Krauss, who in her essay 'The Optical Unconscious' takes the sea as a metaphor of modernity's obsessions with abstraction. For Krauss Mondrian's representations of the sea is like the unlimited gesture of the modern gaze towards that void which, is precisely the unrepresentable formless ocean. Our publication will also include excerpts by Italo Calvino and also by other artists who are not in the exhibition, such as *Ciro Vitale*, who is working on photographs taken by his grandfather when he was fighting in the colonial war in Ethiopia, as well as *Maria Adele Del Vecchio* and *Meris Angioletti*.

18 The second discussion table will be presided by *Francesco Bonami*, our Artistic Director and also curator for the Biennale of 2010. Discussion will focus on the state of art in Italy on a more general basis. The question posed to the invited speakers was: *Learning to be an artist? The reality of the Italian system.*

FRANCESCO BONAMI Good afternoon. I'm Francesco Bonami Artistic Director at *Fondazione Sandretto Re Rebaudengo*. First of all I want to compliment the three curators and *Ilaria Bonacossa* for setting up this exhibition of Italian artists; it's a demonstration of how Italy is a prolific breeding ground yet to be discovered. The speakers at today's panel are *Cristiana Collu*, Director of *MAN*, Museum of contemporary art in Nuoro, then *Anna Daneri*, *Martina Cognati* critic and art historian,

*Cristiana Perrella*, *Giacinto Di Pietrantonio* and *Marco Scotini*.

The theme of today's roundtable is if it is possible to learn to be an artist. Can such discipline be taught or is one born an artist? Discussion will revolve on the reality of the Italian system. Two important issues are intertwined: the breeding ground for artists that are born from the various schools and centres and if the Italian system gives the opportunity to those who have studied art to actually become artists.

Is it possible to teach someone to be an artist, this question will be elaborated upon by our first speaker *Cristiana Collu*.

CRISTIANA COLLU First of all thanks to *Patrizia Sandretto* for inviting me here today, usually I'm reluctant to accept these kinds of invitations but today marked an irresistible opportunity. Often my work leaves me in the backstage of a museum as a museum director, and when I'm invited to speak of these topics I tend to suffer from the 'impostor's' syndrome. Working in the geographical area where the *MAN* museum is located, that is the *Barbagia*, meaning the region of Sardinia, is a small cliché, giving me a too wide scope and, therefore, I'm not sure I can properly answer the issue on the Italian system and young artists. From personal experience a few features characterize my work, those being instinct, that some might attribute to the fact that I am a woman, and improvisation, that many would link to me being Italian thus making me an improviser by nature. This means flexibility and the ability of constructing without prejudices a new reality, and if one believes that the future arrives one day at a time, it has to be constructed in the present. Here in *Guarene* there are two aspects that I can relate to, the concept of identity and that of hospitality, two cliché well known in Sardinia that can be useful to describe the scenery for young artists today, whom are very close to the idea of identity, possibly to a certain individuality. Such does not come as a surprise considering the themes of our current society, as for instance homologation. In any case identity is not to be seen as occurs in Sardinia as a burden, but more as the starting point for a project; that is to become the future, and can perfectly be captured by young generations. Moreover, nowadays when the word 'crisis' is the catch word, one has to think of how in Chinese such word is composed by two symbols, one representing 'risk' and the other 'opportunity'. This makes investing in youth and taking on a risk, but also acquiring a new opportunity. The following quotes encapsulates what I'm hoping is the message to be followed, that of having faith towards new generations, which is something *Patrizia Sandretto* does and has consistently been doing... *Alda Merini* said: 'I wonder what is the link between past and modern times, nonetheless youth comes to us to help resolve their problems, even if we haven't resolved anything.' This is the message to be passed on to young artists and curators. Another quote still

by Merini states an extraordinary truth: 'the roots of my old tree are healthy, so at my age leaves are born that are still green and smell good, a constant spring.' This is my best wish to artists, to remain always in their work young.

FB Anna Daneri, curator of the Corso Superiore di Arti Visive of the Fondazione Antonio Ratti, where great artists are invited to teach to younger generation how to become artists.

ANNA DANERI I wish to start thanking Patrizia Sandretto Re Rebaudengo and Ilaria Bonacossa, Fondazione Garrone and thank you also to the curators who have worked to produce such an intriguing exhibition. Starting from the initial question posed by Francesco Bonami, if it is possible to teach art, I would like to answer through my personal experience of the Corso Superiore Arti Visive, set up since 1995 in Como. A course born thanks to the desire Annie Ratti, in collaboration with Giacinto Di Pietrantonio and Angela Vettese, that has witnessed numerous internationally, recognized artists come to teach programs and courses within a structure, that we have left as open and flexible as possible.

I would answer this question quoting Jimmie Durham, visiting professor in 2004, who firmly believes art cannot be taught. The idea of establishing a workshop, such as the one that each year is set up in Como that has specific characteristics, such as a short life span, being a three weeks course and therefore obliging a rigid communal life for the young artists selected in order to follow a project with a specific characteristic. Three weeks of intensive work by international young artists developing a specific project; and spatially, working through collaborations on site-specific projects, have made us realize that art more than being taught can be questioned and discussed. Through the course formula, that every year we try to expand and open new avenues, new questions and challenges linking the working processes of young artists that are at the beginning of their research with that of the older and more established artists.

In 1995 when the course was conceived, the academic institutions in Italy demonstrated a traditional approach. The academy taught artistic techniques more than actual concepts or experimental practices for their artistic work. There were rare exceptions like Alberto Garutti, artist who taught at the art school in Bologna first, and Brera consequently, and other exceptional artists that operated in an innovative fashion even in state art schools. There was then a common desire to open in Italy a space for the reflection, the experimentation, in order to fill a profound void left empty, that has now been filled by programmes that have some points of contact with the Ratti Course, like Banna-Spinola in Piedmont and other more structured programs like the IUAV in Venice or NABA in Milan.

The situation nowadays is different, even if following today's discussion, we can say that the Italian art system suffers still from profound embedded deficiencies, that result in the fact that international curators that work on important exhibitions in Italy, are convinced that the most interesting Italian artists work outside the national territory. This represents both a paradox and a challenge that through our work and that of numerous other institutions, we are trying to overcome.

This idea of the void itself, that the curators in residence in Guarene addressed, seems to me crucial when analyzing the Italian panorama. Numerous lacunae that remain within the Italian system are to be filled possibly by increased international exchanges or opportunities for sponsored residences abroad. Unfortunately many initiatives are still left to private institutions, for there is no public support structure. There is also a lack of spaces and venues for young artists to display their work, because other than a few exceptions such as Careof or Viafarini in Milan, or other situations that act similarly on a local level, young Italian artists have difficulties displaying their work at an institutional level. The fact that Italy can boast numerous galleries that work constructively with young artists is positive, but it can limit and influence their research and production in a commercial sense. Here we have examples of museums that invest in productions by young artists, nevertheless lacunae remain often due to the lack of a political planning and action. Another void is present at the educational level for individuals, like myself, who work or have worked in academies, this is a void, a lack of ideas, concepts, possibilities for artists that do not speak foreign languages to enrich their academic career through the encounter with art theory and criticism that is still scarce in Italian. The example of Rosalind Kraus, that is one of the most translated critic and art theoretician, validates this thesis.

FB Now the word is given to Martina Corgnati critic and art historian, who also teaches at the Accademia Albertina delle Belle Arti in Turin, and is in constant contact with want-to-be artists. What does the idea of being an artist involve, is it possible for you as a critic to identify who amongst these young individuals is most incline to become a successful artist?

MARTINA CORGNATI Thank you Francesco and Patrizia Sandretto for inviting me here and allowing me to represent the Academy; to talk about this delicate phase, that is rather ignored by contemporary art institutions: the passage between education and profession. This can be considered as a no-man's land, for effectively it doesn't fall within the ambit of the art system, and is also not considered by the university institutions. A hybrid phase in the murky waters of professional development. We are

often seen as the generation of old academics that focus on outdated programs, who don't know Rosalind Kraus. This is not true; even in the numerous didactic options, we as scholars concentrate on programs and culturally updated proposals, Kraus included (I specifically focused one of my courses on her text on sculpture 'Passages'). That said the real interest in Italian art schools is sparse. In Italy there are twenty public Art Academies, further there are many others recognized as such and similar institutions, such as NABA that has recently gained a well-deserved prestige or IED.

Our job is to form artists in theory, therefore, dealing with the issue of it is possible to teach art or the history of art, I believe it is possible to teach artistic techniques those are taught in the academies, meaning computer graphics, fashion design, restore paintings. We form individuals that range from teachers, graphics, computer experts or many other depending on the specific setting. Our academies are very different from each other, even if they all have the same statute, many are institutes of a very small nature, too many in number in some geographical areas. There are too many very small schools in remote areas, for instance the academy in Frosinone, another in Foggia; the Region of Puglia has 3 one in Bari, one in Foggia and one in Lecce; which is incredible if you think that in all of northern Italy there are only three, Milan Turin and Venice, with another one in Bologna. The Gelmini law of next application will be applied in the ambit of a special area classified as the 'higher artistic and musical education', this will come in an abrupt manner, resulting in deep cost cuttings. There are strong discrepancies in the distribution of these institutes. Nevertheless, the academic route applied is the same as that of universities, a 3+2 year program. We issue diplomas of first and secondary level, for the three-year course and the two-year course, these are academic degrees that are not completely recognized. It is unclear if a student that graduates from such institutes has an academic degree equivalent to that of a student following a university program. There is no law article to clarify this issue. Further, there is no legal option to create a PhD, a third level degree, this is because as employees of the state we do not have the power to employ other individuals, no scholarship programs can be set up. In other words, we are not able to convince the students with most potential to remain in our institutes, there is no prospect of a future career within such institutes.

Further, we are not positively viewed by the art system for our imprint as old academics and the inability to teach one to really become artists. I compiled a questionnaire filled out by my students, that will be later available to the Fondazione Sandretto and other academies, to answer questions dealing with their expectations, the strength and weaknesses of academic education in the city of Turin that is one of the most active in Italy, where it should be easy to initiate a relationship with the art system.

Students have highlighted two issues: the first is a lack of the possibility of learning a foreign language. The program offered by our institute is a forty-hour English course, that is not effective enough to equip an artist with the necessary knowledge to have an exchange and conversation at any level. The academy is not obliged to supply students with a language course, but it could supply lateral instruments, such as conventions with language centres in universities or provide modules and teachers to help, as we have no actual budget to implement new courses. Our young artists and our students when faced with an artist coming from abroad, attending courses born in collaboration with the Castello Rivoli or with Fondazione Sandretto, where important art names come to speak as guests, are not able to communicate or understand without a proper translation. This impedes a relationship, a collaboration that is at the basis of the true development of an individual and is so important for young artists, making these conferences not as effective or interesting as they could be.

The second issue highlighted is a chronic lack of time and space. This is because our traditional structures are not equipped with workshop spaces and studios. For instance the course in Milan, where both Giacinto di Pietrantonio and myself have taught, struggled with 6000 registered students in a space with a 300 to 400 people capacity: where could the students experiment or work? The issue of time includes both actual time to learn and also time to for open discussions, to offer students a guide and constant monitoring, a very delicate issue for education. Out of the eighty questionnaires filled out, in nine students out of ten stated their desire to actually become artists after completing art school.

FB Cristiana Perrella curator and critic has worked with both Italian and foreign artists. What is the difference between young Italian and foreign artists?

CRISTIANA PERRELLA Ilaria, whom I thank for the invitation today, as well as Patrizia Sandretto, asked me to consider how in the past ten years the condition of emerging artists in Italy has changed, and unquestionably for the better. A strong change has occurred, numerous steps have been made by artists, since the current generation is more at ease with contemporary tools for the circulation of ideas, of exchange and debate, more speak English and there is a greater habit and custom to enter in contact with the outside world, closing the gap between these two realities. There are still very different situations in Italy, as the resident curators have noticed the national panorama is so varied, offering realities that are incomparable with each other. When looking at young Italian artists it is important to bear in mind that Turin, for example is extremely different from realities present in the South. A point that is worth stressing is the

relationship between generations, as quoted previously by Cristiana Collu through Alda Merini's words, and the exemplary situation of the Fondazione Ratti course. In general in Italy there is a lack of the possibility of establishing constructive relationships between generations. Rarely, set aside few exceptions, artists are willing to teach. This is a profound loss compared to other countries. An example is Goldsmith College in England, or art academies in Germany, where artists of renowned stature dedicate part of their time to teach and have open discussions with younger generations; whilst in Italy there is a sort of invisible wall amongst different generations. In the nineties, when I started working, many artists, without going to art school, started their careers as assistants to more established artists. Nowadays very few artists, that are now being internationally recognized, have experienced this kind of relationship and exchange, yet no other form of intergenerational confrontation has been put into practice. This results in a lack of roots, of consciousness, of discourse, that refers back to artists needing someone to listen to them, to hear their point of view, to even contradict them, in order to question themselves and their practice.

In Italy there is also a lack of art critique, that does not only impact young artists but manifests itself as a lack of exchange between the artist and the public. Opportunities for this exchange should be created and this is why the Ratti course is so popular and students apply even three or four years in a row. Not so much because it is a platform in which to exhibit one's work and capabilities, but because it offers a real occasion to learn to become an artist. Thus the answer to the first question, if one can learn to be an artist, should be answered positively: yes one can learn. Learning passes through special encounters, collaborations with exceptional people, which is what everyone looks for in their education the significant encounter, that often can take place when working for or with another artist.

The issue relating to roots can be developed to aid one's understanding of Italian art. The issue with the misunderstanding of Italian artists abroad is due to the lack of a proper framework of analysis, because often even the most popular Italian artists, working in the recent past are not so well known abroad. Often a certain type of formalism is linked to the way in which young Italian artists work, yet there is no historical or cultural context through which it can be analyzed. An example was the Boetti show which opened ten years ago in Whitechapel, London, that represented a revelation for many English artists. We have to value and strengthen the heritage of our youth, but also value the heritage already ascertained in order to better understand current practices. The Mario Schifano exhibition at the Gallery of Modern Art in Rome this year, visited by numerous foreigners, offers a key for interpretation to initiate an effective discourse

on the contemporary art world. Thus it is this constant contextualization between past and present that has to be developed for the successful understanding of Italian art.

I am really interested to the issue that young artists need space. I come from a city, Rome, where artists often are in complicated situations and venues/spaces are very expensive or impossible to find if not on the far outskirts. This also creates a lack of meeting points for artists. If a curator has to visit 1/5 artist spaces a lot of time is necessary. Artists often work in isolation, not being as productive as they would be if a debate and discourse were present. We should incorporate, as is done abroad, venues where artists can work that are not only workspaces but also sites where a small display, and exhibition can be presented. Venues where artists are not immediately thrown within the market and gallery system or public exhibitions, to which the most promising Italian artists have quick access to. This is another peril for these artists that do not have enough time to develop their work or have the necessary discourse available, without the anxiety of being in a situation immediately exposed to the market. A lot of work has been done in recent years in Italy especially by private organisms and no-profit institutions. Recently in Sicily the region has opened a museum in Palermo: Palazzo Riso and has decided to develop a project, of which I was the author, with the aim of promoting young local art. An archive of Sicilian artists was set up with forty names selected. The archive was available to visiting curators who were invited to Sicily and was also aimed to the possibility of creating an exchange with such artists. The future developments would have been international residences for Sicilian artists residences given not only through a competition. A residence in Palermo for international artists was to be set up, where the concept was to create an exchange and discourse, not necessarily having an immediate return via invites to exhibitions, but more to render contemporary art a daily and relatable concept, both for local artists, as well as the public. This project was carried out for a year, bringing positive results, but later abruptly terminated by the decision to restructure the project's scope, limiting it only to a local scope. This decision represents another problem present in Italy, that of continuity. I would like to conclude on a positive note, that is that numerous Italian artists are present at international level, and this is a relatively new and positive change.

FB Giacinto di Pietrantonio Director of GAMEC in Bergamo and teacher at the Accademia delle Belle Arti in Milan. Discussion has revolved around the issue of venues and spaces for young Italian artists. But Italy is full of exhibition spaces but they seem not to be as effectively employed as abroad. Why do you think this is the case?

GIACINTO DI PIETRANTONIO *Good-evening to everyone and thank you for the invitation. Italy as a country is a paradox having both excellences and unfunctional situations. For example, conferences on young artists are regularly set up, and many debates on young artists as well as exhibitions of emerging artists, because Italy is not only the country where Italian artists are not recognized abroad, with the exception of a few who have left the country, and this is a further paradox... Starting in the sixties 'till the eighties when our country was completely lacking in museums and institutions the most significant art movements like Arte Povera or Transavanguardia or significant single personalities like De Dominicis, Salvo or Ontani, emerged internationally demonstrating that art does not need necessarily museums or public institutions to become prominent. The issue was that in those historical periods Italy represented ethnically an interesting country for the rest of the world, as today happens with the Eastern countries, like Africa, China or South East Asia which catalyze our interest (they also lack museums and institutions). Italy was coming out of the war, the Americans had arrived, neo-realism was flourishing, Pasolini, all these factors made Italy a fascinating destination. We should reflect on the fact that today the few things that receive international recognition are works that talk about Fascism, mafia or camorra; like Bellocchio's film Vincere or Saviano's book Gomorra. Returning to the Italian art system it is not true that there are no exhibitions dedicated to emerging Italian art. Exhibitions are set up by various Italian institutions, such as G.A.M.E.C. that deal with young artists, or A.M.A.C.I., the Italian association of art museums that includes also the Fondazioni.*

*Following the exhibition program of numerous museums, from the more institutional ones to the smaller spaces, all present exhibitions by Italian artists. The issue is that there is little perception that these exhibitions are taking place and this is linked also to the fact that Italy is an individualist country. Another typical Italian paradox is that Torino the city of contemporary art with public and private institutions like Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Rivoli or G.A.M., does not host many young artists as the majority of these live in Milano, with no museum. Another example is if one steps out of national borders in one of the countries we consider as a successful example in contemporary art, and ask random professionals who they think are the ten most interesting artists in that specific country, eight names will coincide and two will vary. This type of question in Italy constitutes a problem, for when one comes from abroad and asks the same question relating to Italian artists, the ten names will be different according to each person or at best two will coincide. This is due to the individualist and ideological approach adopted in Italy. An anecdote that occurred when*

*I was working at Flash Art illustrates this point: Politi in the 1970s asked to Sol Lewitt which young artist in his personal opinion was the most promising star, he answered Julian Schnabel, whose practice can be considered on the opposite side of the spectrum from Lewitt. In Italy no one would have answered the question precisely, but would respond according to his or her personal preferences. For example Kounellis would never have answered Cucchi or Clemente, because in Italy you answer according to ideological belonging or program, and this is harmful for the development of young art. We answer and believe in our personal views and not in facts, for example in relation to G.A.M.E.C., which I direct, I often get accused of not showing painting, but just conceptual and or abstract art, yet studying the percentages the figurative and illustrative works I have shown are more than 70%. Thus first Italians don't see what they are being presented and that this type of lapsus demonstrates that probably unconsciously what they want is conceptual or abstract art, which is another paradox.*

*Another typical Italian characteristic is that here artists are considered 'young' and 'new' even if they are fifty or sixty years old, as for example Stefano Arienti, that has had more than twenty-five years of career and abroad would be considered a fully established artist, while here he is often labelled a young artist. Ours is a very peculiar country and the issue is letting the rest of the world understand our peculiarities. Relating to the knowledge of the English language this is not indispensable to become an artist, see for example the most loved or despised national artists, speak little or no English, like artists from Arte Povera or Transavanguardia and the same happens for emerging talents today like Pietro Roccasalva. Thus the issue seems to be how do we re-acquire a sort of ethnic charm?*

*During the 1980s meeting important figures such as Harald Szeeman, Jean Christof Amman or Paul Menz (an important gallerist representing Arte Povera and Transavanguardia artists), questions were raised on their motive for coming to Italy. Why were they interested? The response was the same for all, Italy is a must-see, the country of art, due to the heritage left by Michelangelo and Leonardo. The issue is now how to reignite the spark and interest for Italian art, as for instance the various initiatives carried out by the Fondazione Sandretto and Ratti, are trying to obtain, even thanks to the numerous magazine publications in Italy that are even higher in numbers compared to the U.S.A. These initiatives are often not so visible abroad, once again due to the individualist character of our country, thus the solution could be to work in a more integrated way creating a proper art system. This can be seen also as a political problem, but the issue is that politics is not interested in art, for often art is not considered as a structural practice, but merely as an optional, and projects and programs are dropped every time there is a political shift. It is our duty as people of art to create*

one system for all, where everyone is involved rather than one individual follow his personal journey. This is what with *AMACI* (*Associazione Musei d'Arte Moderna e Contemporanea Italiani*) we are trying to obtain: create a proper art system at a national level.

*FB* We conclude this first round of interventions with Marco Scotini Director of the Visual Art and Curatorial Studies at *NABA*. The issue to focus upon is the importance and difference amongst young Italian artists on one side and curators on the other.

*MARCO SCOTINI* First of all thank you to the *Fondazione Sandretto* and *Garrone* for dedicating this discussion to the very important issue of education. A weakness to attribute to the Italian system is its overly idealistic nature when analyzing the possibility of being able to learn art; while the question should be posed vice-versa if it is possible or not to teach art. Both these questions in a way are outdated and unfruitful. This is why the new academy of *NABA* in Milan has recently witnessed the development of a series of exciting figures, who have emerged in the last four years, connecting the idea of training artists as inseparable from the training of curators. I believe it is naïve to still see the artist as a heroic, independent figure, while the issue is now the concept of 'artistic function'. A profound lack in the structure of the Italian system is thus the issue of the weakness of all artistic education. A great entrepreneurial ability is to be recognized in Italy, nevertheless these art events and initiatives are of a sporadic nature, rendering extremely hard to talk about Italy in terms of a system. We need to start with the issue education, where the foundations for a system are formed through cultural connections and social networks.

As far as I know no museum has really created a school; I mean the capacity to open up new attitudes and behaviours or ways of thinking, acting and seeing the world. If movements and cultural or social changes have occurred, these were not brought about by museums, but instead by schools. I am not just thinking of *Baubaus* or *Black Mountain College* but more to examples like the *University of Nanterre*, the *Frankfurt School*, or the *Kunstakademie* with *Beuys*... The issue of education is an extremely important one and one that has to be dealt with not through single events (like this afternoon's conference), but through its supposed centrality in cultural processes and productions, as already has occurred in other countries that are not Italy. One of the concerns relating to the importance of curators and artists is thinking of an education on aesthetics as a more general creative function born through a new conception of aesthetics. With *Jens Hoffman* we conceived a model of school that would not separate the figure of the artist from that of the curator because of their roles (for *Jens*)

and because of their space of action (for me). I believe aesthetics is a space that constantly has to be reinvented, seeing the boom in events such as *Biennali* or various international fairs, and who knows what will be fashionable next. For this reason the problem of education with an open system shifts from the outdated conception relating to the need for institutions such as academies as one of the focal points of the general issue. This topic is being raised at an international level, think of the situation created by *Manifesta 6* or one of the three sections of the last *Documenta* but even in many artistic projects (*Radical Education*, *Selective Knowledge*, etc.) or similar artistic projects (*Oda*, *Projesi*, *Contra file*, *Huit Facettes*, *Copenhagen Free University*, etc.) that develop and confront this issue. I am also thinking of workshops as occasions of training like the one of *Fondazione Ratti*, but also the lab seminars of the *NABA* institute. These are models that are essential to the development of the art system, as for instance that of *Joseph Beuys*, but also *Liam Gillick*, *Rainer Ganahl*, *Nils Norman*, *Luca Frei*, *Tania Bruggera* and many others. Education is in Italy still seen under an idealistic perspective that is nowadays totally outdated. Spaces have to be created more than figures, flexible models, capable to adapt and respond to particular needs and to the speed of today's social transformations. The issue of artistic education can be seen as a more general issue of education tout court. The artistic and creative function has to be considered today, to a certain extent, as a structural component of contemporary culture. The point is not to think if it is possible to teach art, notwithstanding my belief that art can be learnt, but the fundamental issue is to teach how to think, act and communicate artistically. This is why art exchanges today appear empty, for they play on old paradigms and conceptions.

Nowadays the social transformations and our complex condition demand a holistic type of education, which is an artistic education. Being contemporary today, deciding to belong where one prefers, is a factor of choice and no longer pre-determined. The problem of centrality is then present, for Italy to be able to create a complete functional system, that of contemporary art, it has to move away from an episodic type of system to instead create a proper foundation for such system, reasoning on the many concerns relating to education. I recall how a few years ago the Italian problem seemed to be the absence of museums... we now see what has happened and is happening, and how things have changed.

*FRANCESCO BONAMI* Discussion has revolved on the state of the Italian art system, touching upon the various concerns of the current Italian situation. Culture in Italy represents a paradox for it is not seen in our country as a fundamental element of our civic pride and duty, notwithstanding our status as the country of art. This point can be illustrated by how the

*Ministero dei Beni Culturali (Department for Cultural Activities) is often considered of a 'lesser' value compared to other departments and ministries. This brings us to the current poor state of the Italian system, where for instance in the moment of most visibility at an international level, with the Biennale in Venice, opening in a few weeks, we are stuck with an extremely weak Italian Pavilion. The Italian Pavilion reflects the narcissism and individualism of our system, where no sense of responsibility is felt to properly represent our country at an event such as the Biennale, but the appointment is lived more as an occasion for self-promotion. How do you explain the fact that the Ministry of Cultural Activities considered as one of 'lesser' importance and value is able to create such extensive damages to the Italian system?*

*COLLU I feel I should wait until the Biennale opens to give a real opinion. Yet my personal experience with the Department of Cultural Activities illustrates this problem. They blocked the project to expand the MAN museum on a square created by a Sardinian artist, who was allowed to destroy a small neighbourhood, while we could not touch his piazza. The project of the contemporary façade had the aim demonstrating a contemporary vision born from the museum. The project was blocked by all the local university professors, and even if I personally met with the minister of Culture Bondi, it is still today at a halt.*

*DANERI The issue raised is not that of a single event such as the Pavilion in Venice, but a much more complex issue relating to the recognition of professionalism within the Italian art system. For instance the Museum in Rivoli risks of having a new director appointed without proper public competition. This also means that numerous institutions or appointments that could deeply affect the art network are decided by personal or arbitrary choices, and spaces managed by artists such as those that are emerging now throughout the Italian territory risk to be scattered due to the lack of a proper recognition of professionalism as everything is left to private actors. This is why our system has difficulty of being recognized abroad, where they wonder why and how things can be this bad. Unfortunately politics plays a major role in defining logistics for such institutions and processes, that should instead be of an independent nature.*

*CORGNATI The logistics applied are often a result of a power play by political forces rather than being based on merit and professionalism. Italy often appears as a country without a memory when deciding on the appointment of these types of figures, especially considering the visibility these positions have abroad. Two points have to be stressed, and a possible solution to propose is that of self criticism regarding the individualist*

*nature of our system, creating a system of common values in contrast to our current episodic way of operating and our tendency to cancel what had been done by our predecessors, always starting anew. On the topic of education I hope we can create preferential relationships that result in the creation of venues, this could be developed with partners such as Fondazione Ratti or other structures and means available in other schools, and link these together to optimize and valorise such endeavours. For instance in relation to Careof's archive *DOCVA*, it is a missed opportunity that no shortcut or a sort of filter exists, allowing the talented individuals that emerge from the various academic institutions, to be noticed more promptly by curators. Creating a functional system we could consequently enter into the politics arena to take a stand.*

*PERRELLA The issue is the separation between politics and technical competences; a problem that does not manifest itself only in the cultural sphere. A system that offers greater guarantees has to be created, not one that allows for political figures to change and reinvest everything each time they are appointed resulting in the constant interruption or cancellation of projects. For an outsider such a system as ours is incomprehensible, people with whom to work and relate to change following politics and not other logics, resulting in a serious problem of continuity. For example, in England culture is used a tool for foreign policy, see how the British Council has drastically in the last two years changed its policy with debates following such logistics, believing at that moment that the English culture could be applied in other spheres that no longer had to be of European imprint. The British Council sets up and exports important exhibitions, especially if compared to those of the Italian Foreign Ministry. The problem, therefore, does not only relate to the Biennale, but to many other fields, as for instance museums where appointments are made without transparency. As a critique organism we are at fault of being poorly active in order to resolve these obstacles.*

*DI PIETRANTONIO We should mention the change that occurred twenty years ago in Italy with *Transavanguardia*. Previously in Italy the exchange between artists was based on a one-on-one relationship of direct contact. With the first exhibitions of these artists you could still witness the generational exchange amongst them. With the *Transavanguardia* the system itself changed and this occurred only in Italy, showing once again that we are a peculiar country. The artists of the *Transavanguardia* decided to display their work only with artists of previous generations or with contemporary ones, not with younger individuals. This brought about serious damage to the recognition of emerging artists. Such censor created gaps amongst curators and museum directors that were trying to establish*

the younger generations. Such practice was interrupted and the discourse was open to discussion again with Alberto Garutti that wanted to support his students, but even if he was the most interesting artist of his generation he lacked the necessary international contacts and weight. Yet many of his talented students like Pivi, Cuoghi, Favaretto have nonetheless made it.

Concerning the Venice Biennale, I will not enter in detail in the problem because it has yet to open, so I have not seen it personally, thus criticizing it would feel like stabbing someone in the back. What I can say is that no other Biennial has as many side projects and events and also the Italian Pavilion that presents counterproposals and critiques seems to forget how the real Italian representation is the one of Italian artists selected by Daniel Birnbaum in the show 'Making Worlds'. Anyways what I can say today is that it is a Biennale based on letter B: Biennale, Berlusconi, Bondi, Baratta, Birnbaum, Beatrice, Buscaroli, Boob... but they were anticipated by Bonito-Oliva in 1993 and Bonami in 2003.

SCOTINI I totally agree with the indignation towards the Italian Pavilion in Venice, and it reflects my indignation for the Italian cultural system in general. If we continue to celebrate improvisation and individualism as the main characteristics of the Italian cultural system we will never find a solution, since art is nowadays integrated in much more complex processes. Stronger structures have to be built, far from improvisation and short term creative sparks. I want to stress once again the importance of the dimension of education as the core and first element to invest upon not within the academic terms of the issue. We have here up to now talked about the art system as an external system, where the evil is confined to one side and we are on the other. This division between art system (who knows how to function) and politics (that are evil) does not exist and the 2009 Pavilion testimonies something else. The issue relates to the fact that we continue to consider our system in a politically apathetic culture, via the auto-legitimization of the current status quo. The current situation is dramatic, save few positive episodes, for there are grave lacunae in the Italian cultural system and an urgent need to set up a proper structure. The evil or weakness is not external in nature and we have to stop considering such problems with a traditional frame of mind, because with the situation born out of contemporary art the system is no longer that present in the 1970s or 1980s. We have to take a stance and avoid discarding all responsibility on the current state of Italian politics, of which we are effectively part and responsible.

DI PIETRANTONIO On the Biennale of Venice to take a public stance would have a worse effect, than ignoring it as it would have resulted in a media backlash. Other more effective modalities to resolve the situation

have to be taken into account.

PERRELLA A politician nominates a professional independently from a result, as for instance in Rome with Veltroni, where in his long political period of power he personally made numerous decisions. This is why I dissent of the close relationship between politics and culture, where decisions should be made not on friendship but based on merits and other competences.

#### Q&A

The issue of education. There has been a lot of discussion on the education of the artist always within the art system, the academy or via the passing down of knowledge by other artists, but why has attention not been drawn on the necessity for an artist to gather experience outside this bubble. Could it not be more interesting for an artist to work in the production chain of a factory for a set period of time rather than follow a purely academic career?

- Nowadays an artist gathers experience both within and outside the academic education system, it is the artists that decide how to educate and train themselves.
- Numerous Italian artists have had experiences outside the conventional artist realm. The art system and society today set out different scenarios and issues and these cannot be resolved relying on the romantic idea of the genius and personality of an artist as the sole mean to overcome all obstacles.
- There are anyways interesting teaching experiences at an interdisciplinary level in Italy. The Fondazione Pistoletto for instance puts the artist in contact with scholars from other disciplines. There is a residence in the US where the core of the teaching is based on work through disciplines and practices.
- There is a risk of being blocked by formalisms with this Cartesian frame of mind that belongs to the previous century. Nowadays following quantum physics, psychoanalysis and other disciplines that have yet to be absorbed by contemporary society have to be considered when thinking of art education. I am not sure how the experiences previously mentioned absorb these new cultural realms, that bring together human culture and should not be separated when thinking of art.
- If there is a discipline that allows for the incorporation of other disciplines that is art. Art talks of all and employs all tools and languages to convey its message.
- Contemporary art and visual artists are those most exposed to different

*stimuli coming from other fields, more so than writers and philosophers. Artists are, possibly for a deficiency in the contemporary art system, obliged to enter in contact and be influenced by other fields.*

- *Nowadays it is extremely hard to find a production chain where artists could be sent for education purposes, this is because we artists are 'cognitive workers'. Nowadays what is fundamental is a politics of the image, the only language through which we write and communicate. The problem does not stand within the disciplinary options, but at the structural level of how we consider art.*

*Don't you think that a solution could be for the art system to do and be involved in Politics with a capital 'P', both in reference to society's issues and educational problems, creating for instance a sense of civic duty. To do politics means to have the knowledge of what are the weaknesses, but also potentialities of the whole system, not only from a cultural standpoint, but also from a social perspective.*

- *For art to succeed it always has a political connotation. For instance Arte Povera with Mario Merz and Piero Gilardi. Gilardi decided he wanted to be directly involved in politics and started to work in social space getting involved in politics, he worked with politicians in social centres, but his work was less influential than Merz's artistic productions. All works by successful artists is political, this is because for art to be real it carries this connotation and weight; we tend to live in the past and we have a hard time seeing this happen in contemporary situations.*

- *The Fondazione Sandretto had a really political exhibition, a solo show of Adel Abdessemed, that was strongly attacked.*

*When asked about the possibility of starting to act directly in politics, I feel this was born in response to a necessity and issue born out of today's discussion. If there is a need to create a system then politics is essential. The contemporary art system is not only a gathering of artists, but also a more complex structure. Reference to a political role for single artists is not enough, because to act politically in a system we have to elaborate and not to mix action with the following of the decisions of one specific a political party. The need for the art system is to acquire political capacity in order to confront itself with the political system and society in general.*

**EPPUR SI MUOVE:  
DESCRIZIONI DEI LAVORI**

Il vero metodo per renderci presenti le cose è rappresentarle nel nostro spazio (e noi nel loro). A ciò può spingerci solo l'aneddoto [...] Noi non ci trasferiamo in esse: sono loro che entrano nella nostra vita.

—Walter Benjamin in *I "Passages" di Parigi*, concepito nel 1927, incompiuto

Quando gli artisti sviluppano la loro ricerca a partire da dati scientifici, documenti o specifici momenti della storia collettiva e privata, il loro modo di intervenire su questi, di raccontarli o di modificarli, sembra avvicinarsi al potere dell'aneddoto evocato da Benjamin e a come questo volutamente si allontani dalla visione messianica della storia. In questa mostra l'aneddoto non è legato all'empatia dello spettatore nei confronti delle vicende narrate, ma permette agli eventi di essere considerati e percepiti attraverso temporalità diverse e simultanee.

Rilascio, 280 x 175 cm, carta copiativa su carta kraft, legno, plexiglas, 260 x 175 cm, carta copiativa su carta kraft, legno, plexiglas, 2006

**Emanuele Becheri**, \*1973, vive e lavora a Prato

Due grandi fogli di carta stropicciata riportano le tracce di un'azione precedente. Fissati solamente sul lato superiore, per l'azione della gravità i fogli continuano a dipanarsi. La carta stropicciata nel suo stato attuale diventa la manifestazione interiore di come il materiale stia cercando la propria posizione in rapporto ad un'azione "storica". Questa costante e minima azione di Rilascio ha il potere di definire il presente e di suggerire il futuro prossimo.

20.12.53-10.08.04, serie di fotomontaggi, 2004-09  
20.12.53-10.08.04 (*gruppo di ragazze*), 20 x 30 cm,  
20.12.53-10.08.04 (*mamma in macchina*), 15 x 23 cm,  
20.12.53-10.08.04 (*mamma e zia carolina*), 20.12.53-  
10.08.04 (*mamma al mare*), 20 x 30 cm, 20.12.53-  
10.08.04 (*mamma sulla moto da nonna*), 20 x 20 cm,  
20.12.53-10.08.04 (*mamma con i suoi fratelli e una cugina*), 13 x 20 cm, 20.12.53-10.08.04 (*zio auro, zia claudia e mamma*), 10 x 15 cm, 20.12.53-10.08.04 (*mamma e lido*), 10 x 15 cm, 20.12.53-10.08.04 (*sulla motoretta con un'amica*), 15 x 15 cm, 20.12.53-10.08.04 (*autoritratto*), 15 x 15 cm, 20.12.53-10.08.04 (*mamma con donatella*), 13 x 21 cm, 20.12.53-10.08.04 (*fidanzati*), 20 x 30 cm, 20.12.53-10.08.04 (*mamma stira*), 13 x 21 cm

Moirà Ricci, \*1977, vive e lavora tra Milano e Grosseto

Alterando materiale biografico e inserendo la propria immagine in fotografie che ritraggono sua madre, ancora viva, l'artista sembra sovrapporre temporalità diverse. I suoi ricordi trascendono l'immagine fotografica e i suoi residui fisici. Così mentre la madre invecchia e si trasforma, e le tecniche fotografiche si modernizzano, l'artista mette in scena nuovi incontri dal suo attuale punto di vista. In questi fotomontaggi il passato e il presente vengono presi in considerazione insieme alla capacità di trasformazione della realtà delle fotografie. Il suo approccio, può essere avvicinato a quello di Roland Barthes, quando racconta il suo modo di guardare le fotografie della madre dopo la morte di questa, evocando il *punctum* come un momento di forte emotività individuale, segnata dall'amore o dall'odio e non da un'educata simpatia. Queste fotografie fanno parte di una serie in fieri.

Hybrida, installazione ambientale, 2009

**Daide Savorani**, \*1977, vive e lavora a Bologna

Come entrando in una Wunderkammer troviamo una grande forma lignea appesa precariamente al soffitto: un pezzo d'arredamento fuori luogo o una strana arma da sfondamento? Un bastone divinatore fuori misura o un'antenna? Come il bastone divinatore, che è un semplice pezzo di legno dotato di peculiari capacità, che gli scienziati hanno dimostrato essere inesistenti, questo oggetto diventa un medium tra l'umano e l'energia della terra; al contempo inutile e funzionale. Questa struttura lignea è ricoperta di maschere che evocano il rapporto del corpo umano con la pelle; maschere che l'artista spesso introduce nei suoi lavori, per evocare una relazione ambivalente tra il desiderio di esporsi e quello di scomparire. L'installazione è carica della memoria di diversi archetipi culturali citati, assimilati e manipolati attraverso rituali performativi.

Todos, video, 9 min., 2008

**Giulia Piscitelli**, \*1965, vive e lavora a Napoli

Ogni giorno un anziano signore cerca meticolosamente nella spazzatura di Napoli scarti tecnologici da raccogliere e riassemblare. Stereo distrutti, orologi guasti e fari danneggiati di automobili rotte vengono 'aggiustati' e collegati ad altri oggetti elettrici, diventando elementi di una nuova creazione. Il protagonista del video sembra spostare e trasformare la loro funzione culturale originaria, dando vita ad una realtà personale sospesa contemporaneamente tra il desiderio di riciclo e quello di ritirarsi dalla società dei consumi.

August 2008, film 16mm trasferito su DVD, 5 min., 2008

**Rä di Martino**, \*1975, vive e lavora a New York

Rä di Martino firma due attori Maja Sansa e Mauro Remiddi in una villa *fin de siècle* nella campagna belga mentre cantano in ordine sparso i titoli di un telegiornale della BBC dell'agosto 2008. La scenografia evoca l'immobilità di una scena d'intenti di un film anni Quaranta o Cinquanta, sottolineandone la melodrammatica composita. Come in un tableau vivant gli attori stanno ritti sulle scale mentre cantano le diverse notizie: un coro minimalista di un ipotetico futuro. In questo lavoro l'artista sembra evocare, attraverso gli anacronismi, un essere fuori dal tempo o forse un appiattimento di qualsiasi temporalità. I tre diversi momenti storici evocati non si fondono, ma vengono a contrapporsi, dando vita ad un'immagine molto forte carica di associazioni solamente evocate.

Senza Titolo, (second session), oggetti combusti, in teca di vetro e legno, dimensione variabile, 2009  
**Emanuele Becheri**, \*1973, vive e lavora a Prato

Emanuele Becheri ha chiesto ai suoi amici di 'carbonizzare' degli oggetti quotidiani; una matita, un metro e altri oggetti di legno o carta che gli sono poi stati consegnati senza che l'artista potesse alcun limite quantitativo o temporale. Gli oggetti, presentati in una teca museale, secondo l'ordine in cui gli sono stati consegnati, manifestano un temporaneo stato di *riunificazione*, mostrando la fragile natura dei documenti e la loro capacità di interiorizzare la storia. Questi oggetti carbonizzati incorporano quindi la cecità dell'artista nei confronti del processo produttivo così come la sua inarrestabilità.

Long Portraits. Michele, Pierfrancesco, Cecile, Giorgio, John, Federica, Brando, fotografie a foro stenopeico, stampa a mano su carta baryta, 2006-07  
**Caterina Nelli**, \*1979, vive e lavora a Roma

Attraverso un procedimento simile a quello della *camera oscura*, Caterina Nelli ritrae Michele, Pierfrancesco, Cecile, Giorgio, John, Federica e Brando. Lo sfondo minimale sposta le immagini al di fuori di uno specifico contesto spazio-temporale, anche se la percezione del tempo resta uno degli elementi centrali di questo lavoro. Il non saper collocare storicamente le immagini, così come il fatto che la tecnica analogica impiegata sia ormai desueta, segna quanto la fotografia resti legata allo scorrere del tempo. Il processo, che prevede

un'esposizione di almeno venti o cinquanta secondi, così come lo sguardo diretto verso l'artista (e lo spettatore) ripropone l'attimo in cui l'immagine è stata creata. Queste immagini, sgranate e un po' sfuocate, evocano l'idea nostalgica che le immagini fotografiche possano rubare l'anima di chi viene fotografato.

OAE, video, 16 min., 2009

**Patrizio Di Massimo**, \*1983, vive e lavora a Londra

Strutturato come una sorta di decostruzione di uno dei momenti più cupi della storia italiana, OAE è una compilazione di materiale video girato dall'artista in diversi luoghi della Libia, segnati dal suo passato coloniale. In questo lavoro, il colonialismo viene letto come il vuoto che intercorre tra le differenti invasioni imperialiste del territorio nord africano, attraverso la rappresentazione di luoghi diversi: le desolate rovine romane di Leptis Magna datate più di due mila anni fa; strutture metropolitane rimaste come traccia dell'invasione italiana del 1912, insieme ad immagini contemporanee della moderna architettura di Tripoli costruita dagli italiani durante la dittatura fascista. Attraverso il montaggio questo video mette in contrapposizione il loro significato simbolico e il contesto ideologico da cui sono nate.

Sinfonie, disegni, dimensioni variabili, 2009

**Elisa Strinna**, \*1982, vive e lavora a Venezia

L'intervento dell'artista nasce da materiale d'archivio reperito presso il SISMOS center dell'Istituto Nazionale di Geofisica e Vulcanologia di Roma. Interviene sulle registrazioni di terremoti avvenuti in Italia dal 1908, trasformando la modulazione d'ampiezza delle rilevazioni sismografiche in codici cromatici, rendendo possibile una traduzione musicale dei sismi. I disegni, un lavoro in progress, diventano il canovaccio di una futura installazione sonora. Questi dati geologici, sono volti, non tanto alla rappresentazione diretta della storia sociale, ma a raccontare la storia Naturale interiore della Terra; tuttavia l'intrecciarsi di letture scientifiche e artistiche offre una doppia interpretazione culturale.

Wood song, installazione sonora, 2007

**Eva Cenghiaro**, \*1982, vive e lavora a Padova

**Elisa Strinna**, \*1982, vive e lavora a Venezia

Una serie di sottili fette di legno vengono tagliate da diversi tronchi d'albero e poi lucidate e piallate in modo da raggiungere lo spessore di un LP di vinile. Suonati su un giradischi, questi dischi di legno traducono in suono i cerchi scavati nel legno dai cicli vitali dell'albero; il suono astratto che ne deriva diventa la manifestazione tangibile della possibilità

di tradurre culturalmente la Storia della natura.

Outwardly from Earth's Center, film 35mm trasferito su DVD, 24 min., 2007

**Rosa Barba**, \*1972, vive e lavora a Berlino

Quest'opera cinematografica racconta la storia di Gotska Sandön, un'isola della Scandinavia che si è dislocata dal suo asse e ha cominciato a spostarsi. Le scene del film danno voce in sequenza ad un *archeologo*, un *architetto*, un *politico*, un *archivista* e un *guardiano del faro*, che nel loro specifico campo di competenza, ipotizzano quale potrà essere il futuro dell'isola. Nel finale la messa in scena da parte degli abitanti dell'isola di un rito ancestrale offre simbolicamente una possibilità di salvare l'isola da un'ineluttabile scomparsa.

#### AND YET IT MOVES: DESCRIPTIONS OF WORKS

The true method for making things present is to place them in our space (and not us in theirs). That is why only anecdotes have the power to move us. We don't displace our beings into theirs: they step into our life.

— Walter Benjamin, The Arcades Project, conceived in 1927, unfinished

It seems as though when artists deal with data, documents or moments from collective or personal histories, their ways of relating them, acting upon them or even modifying them, are close to Benjamin's aforementioned potential of the anecdote and its retreat from messianic historicism. In this exhibition the anecdote does not depend on the viewer's empathy with the story told, but allows the event to be seen through diverse simultaneous temporalities.

**Rilascio**, 280 x 175 cm, carbon paper on kraft paper, wood, plexiglass, 260 x 175 cm, carbon paper on kraft paper, wood, plexiglass, 2006  
**Emanuele Becheri**, \*1973, lives and works in Prato

Two crumpled papers behold the marks of a previous action. Fixed only at the upper part, the paper is continuously unfolding. The crumpled paper and the contemporary state of the work is the inner manner of the material searching for its position and relation to the 'historical' act. Rilascio is in its subtle ongoing action defining the now and hinting at the near future.

20.12.53-10.08.04, digital prints, 2004-09  
20.12.53-10.08.04 (gruppo di ragazze), 20 x 30 cm,  
20.12.53-10.08.04 (mamma in macchina),  
15 x 23 cm, 20.12.53-10.08.04 (mamma e zia carolina), 15 x 21 cm, 20.12.53-10.08.04 (mamma al

mare), 20 x 30 cm, 20.12.53-10.08.04 (mamma sulla moto da nonna), 20 x 20 cm, 20.12.53-10.08.04 (mamma con i suoi fratelli e una cugina), 13 x 20 cm, 20.12.53-10.08.04 (zio auro, zia claudia e mamma), 10 x 15 cm, 20.12.53-10.08.04 (mamma e lida), 10 x 15 cm, 20.12.53-10.08.04 (sulla motoretta con un'amica), 15 x 15 cm, 20.12.53-10.08.04 (autoritratto), 15 x 15 cm, 20.12.53-10.08.04 (mamma con donatella), 13 x 21 cm, 20.12.53-10.08.04 (fdanzatti), 20 x 30 cm, 20.12.53-10.08.04 (mamma stira), 13 x 21 cm  
Moira Ricci, \*1977, lives and works in Milan and Grosseto

By the alteration of biographical material, inserting her own image in photographs that show her late mother, she brings together different time frames. The artist's memories go beyond the photographic image and the physical leftovers. While her mother's age and appearance are changing and photographic techniques transform, the artist creates recurring encounters from her current point of view. Past and present are reconsidered in these montages, just as photographs are considered to capture reality. Her approach recalls that of Roland Barthes, who describes looking at photographs of his mother after her death, and the punctum as a moment evoking strong individual feelings, love or hate rather than a polite sympathy. These pictures on show are part of an ongoing series.

**Hybrida**, installation, 2009

**Davide Savorani**, \*1977, lives and works in Bologna

As if entering a Wunderkammer we find a big wooden structure hanging from the ceiling in a precarious position reminding us of a particular break-through ram, a super dimensional divining rod, an antenna, ... The divining rod for example is a simple object but is entrusted with peculiar capacities, even though scientists have proved its inefficacy, the object works as a medium between human and terrestrial energy, both useful and useless. The wooden structure is further covered with masks evoking a relation such as the body to its skin. The use of masks is reoccurring in the work of the artist, their presence evokes an ambivalent relation between subtraction and exposure. The installation is highly charged with utterances of cultural archetypes that are quoted, assimilated and superposed through performative rituals.

**Todos**, video, 9 min, 2008

**Giulia Piscitelli**, \*1965, lives and works in Naples

Painstakingly, everyday an elderly man goes through the rubbish of Naples, collecting and reassembling technological leftovers. Wrecked stereos, damaged clocks and broken car lights are 'repaired' to be

connected to other electrical objects, forming part of a new creation. The character dislocates their original cultural function while simultaneously creating a personal world between a 'retreat from' and the 'reuse of' the ruins of consumer society.

**August 2008**, 16 mm film transferred to video, 5 min, 2008

Rä di Martino, \*1975, lives and works in New York

Rä di Martino sets two actors Maja Sansa and Mauro Remiddi in a fin de siècle villa in the Belgian countryside singing random BBC news headlines from August 2008. The setting recalls a frozen movie scene from the 1940s or 1950s, which shows the grandeur and melodramatic character typical of these films. As a tableau vivant, the actors stand on the stairs and sing contemporary news, a moment located in the future, in a minimalistic chorus. In this work the artist is evoking an out of time-ness or rather she is flattening time through the use of an anachronism. The three different time-spans do not unite but juxtapose and, whereas the association of ideas is remote, the image gains power.

**Untitled (second session)**, carbonized objects, in glass and wood vitrine, dimensions variable, 2009  
Emanuele Becheri, \*1973, lives and works in Prato

Emanuele Becheri asked his friends to 'carbonize' daily objects; a pencil, a matchbox, a folding ruler, and these, along with other wooden and paper objects were then sent to him with no limitation in amount or time frame. The objects are displayed in a glass box according to the date in which they were received. Within every artefact a temporary state of ruinification is revealed, the fragile nature of the document pointed out and its history internalized. The blind state of the author and the ongoing production process are incorporated in the actual artwork; the series of 'carbonized' objects.

**Long Portraits**, Michele, Pierfrancesco, Cecile, Giorgio, John, Federica, Brando, pinhole photographs, hand printed on baryta paper, 2006-07  
Caterina Nelli, \*1979, lives and works in Rome

Based on the principle of camera obscura, Caterina Nelli portrayed Michele, Pierfrancesco, Cecile, Giorgio, John, Federica and Brando. A minimal setting takes the images out of a specific temporal and spatial context, though the perception of time is central to the work. Not being able to tell during which era the portrait was made, as well as the out-datedness of the analogue medium, marks how photography indicates the passing of time. The process of exposure of 20 to 50 seconds, just as the direct gaze towards the author of the image (and later the viewer), recalls the moment of its recording.

The grained and slightly blurred picture evokes the nostalgic idea of 'losing one's soul in the image' by being photographed.

**OAE**, video, 16 min, 2009  
Patrizio Di Massimo, \*1983, lives and works in London

As a kind of historiographical disembodiment of one of Italy's most shadowed historical periods, OAE is a compilation of video material shot by the artist in different sites across Libya, which are reminiscent of its colonial history. In this work, colonialism is based upon the void that lies between different imperial invasions to this north-African territory, depicting images ranging from: desolated Leptis Magna Roman ruins, dating back almost two thousand years; Metropolitan structures from the aftermath of Italy's invasion on Libya in 1912 and images of the current state of modern architecture in Tripoli, erected by Italians during the Fascist rule. The montage juxtaposes their symbolic meanings and ideological background.

**Sinfonie**, drawings, dimensions variable, 2009  
Elisa Strinna, \*1982, lives and works in Venice

The artist's intervention is based on the archival material of the SISMOS center at Istituto Nazionale di Geofisica e Vulcanologia in Rome. She intervenes on recordings of earthquakes in Italy since 1908, by rendering the seismograms' amplitude into colour codes, indicating a possible musical translation. The drawings - a work in progress - are intended to serve as a pattern for a future sound installation. Distant from recording Social History, these geological data recall Earth's inner Natural History. Nonetheless the intertwining of the scientific and the artistic layer reveals a double cultural interpretation.

**Wood song**, sound installation, 2007  
Eva Cenghiaro, \*1982, lives and works in Padova  
Elisa Strinna, \*1982, lives and works in Venice

A series of thin slices of wood are cut from different types of tree trunks, which are later sanded down to a certain thickness as to resemble LP vinyls. When played, the trunk's rings, which mark the life cycles of the tree, are translated into sound. The abstract sound produced is an utterance of the cultural translation of nature's History.

**Outwardly from Earth's Center**, 35 mm film transferred to video, 24 min, 2007  
Rosa Barba, \*1972, lives and works in Berlin

The cinematographic work tells the story of Gotska Sandön, a Scandinavian island which has dislocated

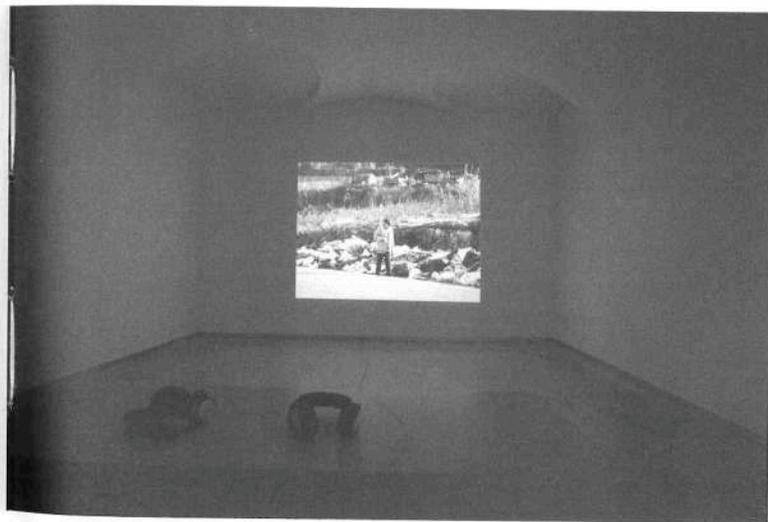
from its axis and has started to move. The sequences of the film give voice to an archaeologist, an architect, a politician, an archivist and a lighthouse keeper, who in their own field of knowledge hypothesize on the fate of the island. At the end, the re-enactment of an ancestral ritual by the island's inhabitants should symbolically save their territory from disappearing.

EPPUR SI MUOVE: IMMAGINI DELLA MOSTRA  
AND YET IT MOVES: EXHIBITION PHOTOGRAPHS

PALAZZO RE REUBAUDENGO  
GUARENE D'ALBA (CN)  
10 MAGGIO - 21 GIUGNO 2009



Palazzo Re Rebaudengo, Guarene



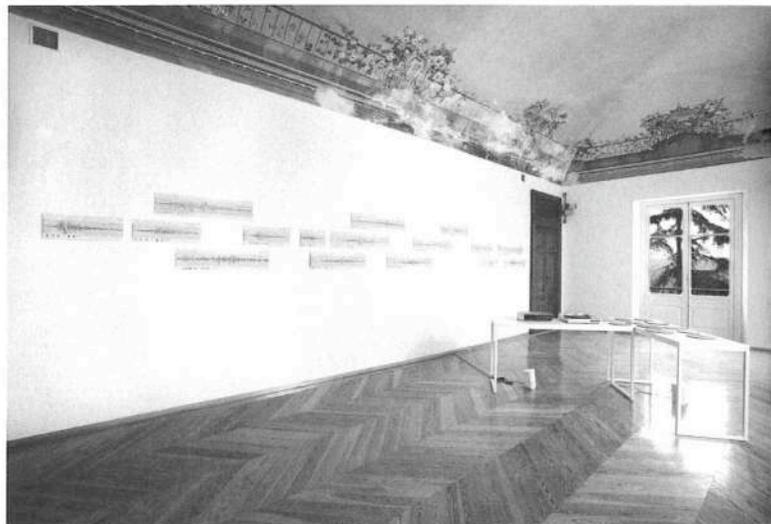
Giulia Piscitelli, *Todos* (fotografia dell'installazione), 2008  
Giulia Piscitelli, *Todos* (installation view), 2008



Moira Ricci, 20.12.53–10.08.04 (veduta dell'installazione), 2004–09  
 Moira Ricci, 20.12.53–10.08.04 (installation view), 2004–09



Rà di Martino, August 2008 (veduta dell'installazione), 2008  
 Rà di Martino, August 2008 (installation view), 2008



Elisa Strinna, *Sinfonie*, 2009 and Eva Cenghiaro/Elisa Strinna, *Wood Song*, 2007 (veduta dell'installazione)  
 Elisa Strinna, *Sinfonie*, 2009 and Eva Cenghiaro/Elisa Strinna, *Wood Song*, 2007 (installation view)



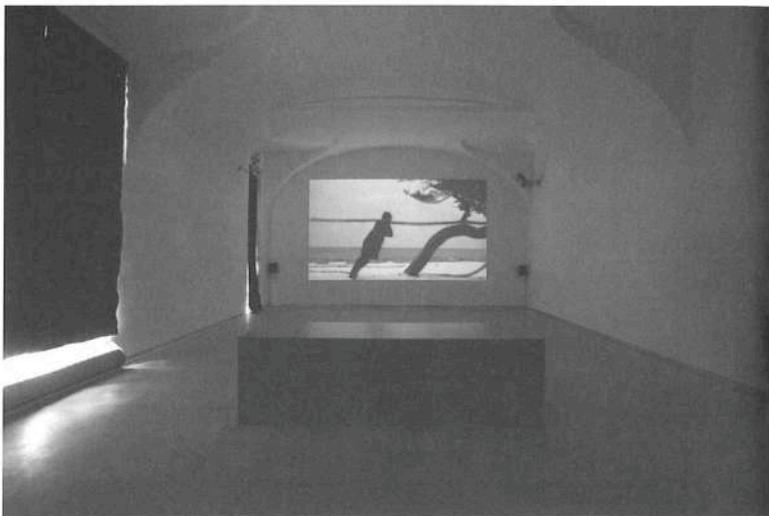
Davide Savorani, *Feed the Valley*, performance, 2009  
 Davide Savorani, *Feed the Valley*, performance, 2009



Emanuele Becheri, *Senza titolo (second session)*, 2009, Caterina Nelli, *Long Portraits, 2006-07* e Davide Savorani, *Lattea*, 2008, (veduta dell'installazione)  
 Emanuele Becheri, *Untitled (second session)*, 2009 and Caterina Nelli, *Long Portraits, 2006-07* and Davide Savorani, *Lattea*, 2008, (installation view)



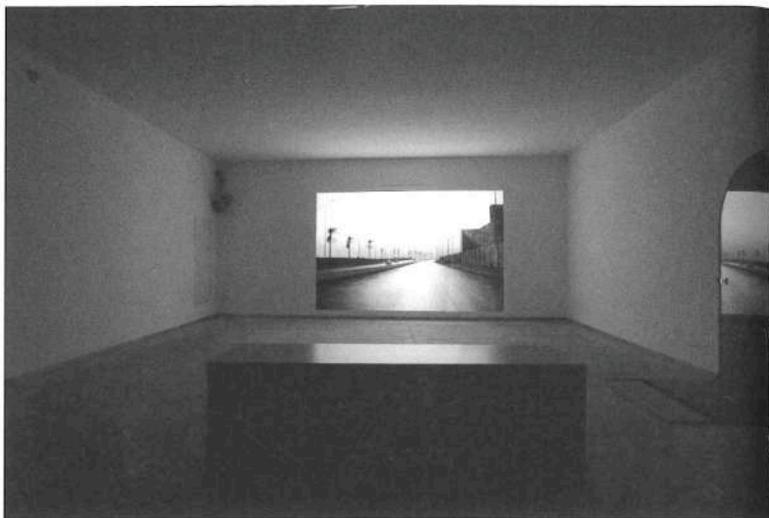
Davide Savorani, *Hybrida* (veduta dell'installazione), 2009  
 Davide Savorani, *Hybrida* (installation view), 2009



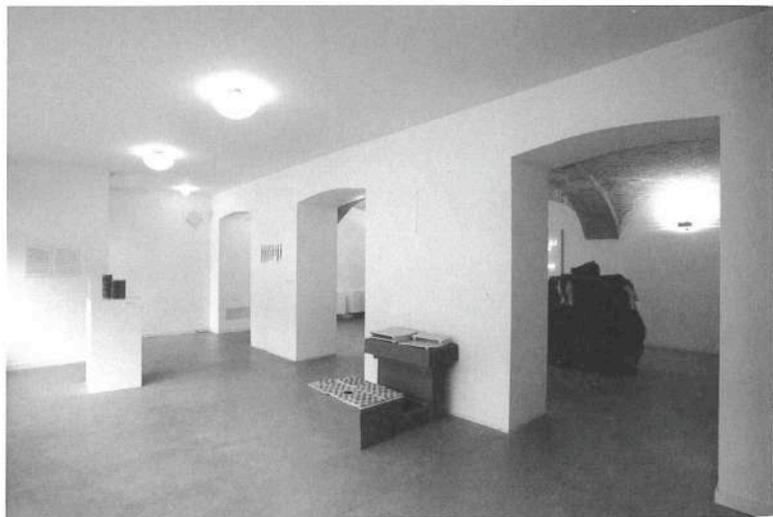
Rosa Barba, *Outwardly from Earth's Center* (veduta dell'installazione), 2007  
 Rosa Barba, *Outwardly from Earth's Center* (installation view), 2007



Conferenza: *lo stato dell'arte italiana*, 8 maggio 2009  
 Symposium: *The State of Italian Art*, 8 May 2009



Patrizio Di Massimo, OAE (veduta dell'installazione), 2009  
*Patrizio Di Massimo, OAE (installation view), 2009*



Selezione di Opere dalla Collezione Sandretto Re Rebaudengo  
*Selection of Works from Collezione Sandretto Re Rebaudengo*

EPPUR SI MUOVE  
AND YET IT MOVES

I redattori e l'editore vogliono esprimere la loro gratitudine a tutti coloro che hanno contribuito al progetto /

The editors and the publisher would like to express their gratitude to all of the contributors to the project

**Publicato in occasione della mostra /** Published on the occasion of the exhibition **Eppur si muove** (And yet it moves)

**Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino**  
8 maggio – 21 giugno 2009 /  
8 May – 21 June 2009

**Palazzo Ducale, Genova**  
19 settembre – 18 ottobre 2009 /  
19 September – 18 October 2009

**Pericolo da caduta in mare a cura di /** Danger to fall in the sea edited by  
Inti Guerrero, Julia Kläring,  
Pieternel Vermoortel

**La Conferenza: Lo Stato dell'Arte Italiana a cura di /**  
The Conference: The State of Italian Art edited by  
Ilaria Bonacossa

**Traduzioni /** Translations  
Olimpia Ades

**Coordinamento Editoriale /**  
Editorial Coordination  
Ilaria Bonacossa, Inti Guerrero,  
Julia Kläring, Pieternel Vermoortel

**Photo /** Photography pp. 73–78  
Maurizio Elia

**Ideazione Grafica /**  
Graphic Concept and Design  
Paulus M. Dreiholz

**Riferimenti bibliografici reperiti dai seguenti link di internet /**  
**Bibliographical references in**  
Danger to Fall into the Sea, taken from the following URLs:

Ovid, *Metamorphoses*, 3.433  
[www.amazon.com/exec/obidos/ASIN/0806128941/carlosparada-20](http://www.amazon.com/exec/obidos/ASIN/0806128941/carlosparada-20)  
[www.biology.utah.edu/jorgensen/images%20for%20website/M-Caravaggio-Narcissus.jpg](http://www.biology.utah.edu/jorgensen/images%20for%20website/M-Caravaggio-Narcissus.jpg)

Walter Benjamin, 'On the Concept of History' / "Tesi sul concetto di storia", 1940  
[www.marxists.org/reference/archive/benjamin/1940/history.htm](http://www.marxists.org/reference/archive/benjamin/1940/history.htm)  
[www.filosofico.net/Antologia\\_file/AntologiaB/Benjamin\\_02.htm](http://www.filosofico.net/Antologia_file/AntologiaB/Benjamin_02.htm)

Roland Barthes, *Camera Lucida*, 1981  
<http://macobo.com/essays/epdf/camlucid.pdf>  
<http://tensione.wordpress.com/su-aldo-moro/>

**Interventi d'artista nel libro /**  
**Artist insertions in** Danger to Fall in the Sea

Rä di Martino, trascrizione delle parole della canzone del video, August 2008, 2008  
*Rä Di Martino, transcribed lyrics of the song in the video*, August 2008, 2008

Meris Angioletti, S. Kracauer, *Il romanzo poliziesco. Un trattato filosofico*, trad. it. di R. Cristin Roma Editori Riuniti 1984, oo. 40–41, lastre off-set, 116 pagine, 110 x 189 mm ciascuna, Stampato in Italia da Platten Kopie, Milan, 2009

Meris Angioletti, S. Kracauer, *Il romanzo poliziesco. Un trattato filosofico*, trad. it. di R. Cristin Roma Editori Riuniti 1984, oo. 40–41, off-set print, 116 pages, 110 x 189 mm each, printed in Italy by Platten Kopie, Milan, 2009

Prima edizione © 2009  
Archive Books  
Opere © 2009 gli artisti  
© 2009 gli autori per i testi /  
First Edition © 2009 Archive Books  
All works © 2009 the artists  
© 2009 the authors for their texts

Tutti i diritti riservati. Nessuna parte della presente pubblicazione può essere riprodotta o utilizzata in alcuna forma, elettronica o meccanica, senza il permesso scritto dell'editore. Le richieste devono essere indirizzate a:  
Archive Books, Via Maria Vittoria 49, 10123 Torino /  
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or utilized in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording or any other information storage and retrieval system, without prior permission in writing from the publisher. Inquiries should be addressed to: Publications Manager, Archive Books, Via Maria Vittoria 49, 10123 Torino

Si è tentato di rintracciare i proprietari del copyright relativo ad ogni parte dei contenuti. Errori o omissioni saranno corretti nelle successive edizioni. L'editore e gli autori ringraziano tutti i collaboratori che hanno reso possibile questo progetto /  
Every reasonable attempt has been made to identify owners of copyright. Errors or omissions will be corrected in subsequent editions

**Stampato e rilegato in Italia da** Cast industrie grafiche, Torino, Giuglio 2009 /  
Printed and bound in Italy by Cast industrie grafiche, July 2009

**Archive books**  
Via Maria Vittoria 49  
10123 Torino  
Skalitzer Strasse 68  
10997 Berlin  
[www.archivebooks.org](http://www.archivebooks.org)

ISBN 978-88-95702-08-7

*Eppur si Muove* a cura di Inti Guerrero (Colombia/Paesi Bassi), Julia Kläring (Austria) and Pieter Vermoortel (Belgio/Regno Unito), curatori della terza edizione della Residenza per Giovani Curatori della Fondazione Sandretto Re Rebaudengo e della Fondazione Edoardo Garrone curata da Ilaria Bonacossa.

*Eppur si Muove* (And yet it moves) is curated by Inti Guerrero (Colombia/The Netherlands), Julia Kläring (Austria) and Pieter Vermoortel (Belgium/United Kingdom), fellows of the third edition of the Residence for Young Curators of Fondazione Sandretto Re Rebaudengo and Fondazione Edoardo Garrone curated by Ilaria Bonacossa.



ISBN 978-88-95702-08-7