FONDAZIONE SANDRETTO RE REBAUDENGO

victoria – the art of being contemporary

виктория – искусство быть современным

V——— a – c

SOTTO LA STRADA, LA SPIAGGIA

FONDAZIONE SANDRETTO RE REBAUDENGO

Coordinamento Editoriale
Editorial Coordination
Stefano Collicelli Cagol
Michele Fiedler

Progetto Grafico
Graphic Design
JULIA
www.julia.uk.com

Copy Editor e Traduzioni
Copy Editor and Translations
Elisabetta Zoni

Stampato da
Printed by
Lecturis, Eindhoven

Edizioni
Published by
Lecturis Publishing

FONDAZIONE SANDRETTO
RE REBAUDENGO
Torino

Presidente
President
Patrizia Sandretto Re Rebaudengo

Consiglio d'Amministrazione
Board of directors
Emilia Broggi Sandretto
Giovanni Lageard
Giuseppe Pichetto
Agostino Re Rebaudengo
Emilio Re Rebaudengo
Eugenio Re Rebaudengo
Dino Sandretto
Franca Sozzani
Marco Testa
Marco Weigmann

Direttore Artistico
Artistic Director
Francesco Bonami

Revisore unico
Auditor
Marco Bosca

Società di Revisione
Auditors
Reconta Ernst & Young

Segreteria Fondatori
Founders Secretary
Maria Zerillo

Curatore per la Fotografia Italiana
Curator of Italian Photography
Filippo Maggia

Curatore
Curator
Irene Calderoni

Relazioni Esterne
Public Relations
Giuliana Gardini

Ufficio Stampa
Press Office
Silvio Salvo
Helen Weaver

Comunicazione e marketing
Marketing and communication
Chiara Torta

Coordinamento progetti Educativi
Coordination of Educational Projects
Elena Stradiotto
Francesca Togni

Formazione Mediatori Culturali
Tutoring of Art Mediators
Giorgina Bertolino

Educatori e Mediatori Culturali
Educators and Art Mediators
Chiara Ciaccheri
Annamaria Cilento
Alessia Palermo
Eleonora Pietrosanto

Progetto Residenze Giovani Curatori
Young Curators Residency Programme
Stefano Collicelli Cagol

victoria –
the art of being
contemporary

виктория –
искусство быть
современным

V——— a – c

Assistente curatoriale
Curatorial assistant
Lorenzo Balbi

Grafica
Graphic designer
Elisa Canal

Segreteria
Secretarial staff
Renata Malaguti

Registrar
Carla Mantovani

Coordinamento Tecnico
Technical coordination
Bruno Bertolo

Allestimenti
Installation
Giuseppe Tassone

IL PROGRAMMA DI RESIDENZA PER GIOVANI CURATORI È REALIZZATO CON IL CONTRIBUTO DELLA

Compagnia di San Paolo

SOSTENGONO L'ATTIVITÀ DELLA FONDAZIONE SANDRETTO RE REBAUDENGO

REGIONE PIEMONTE
Compagnia di San Paolo
FONDAZIONE CRT
CAMERA DI COMMERCIO INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA DI TORINO
asja

VICTORIA – the Art of being Contemporary

Presidente
President
Leonid Mikhelson

Consiglieri
Advisory Board
Victoria Mikhelson
Caroline Bourgeois
Ekaterina Degot
Massimiliano Gioni
Vladimir Ovcharenko
Anatoly Osmolovsky
Yana Peel

Direttrice
Director
Teresa Iarocci Mavica

Exhibition Projects
Katerina Chuchalina

Educational Projects
Maria Mkrtycheva

Relazioni Esterne
Public Relations
Olga Sharkovich

Segreteria
Secretarial staff
Anna Bogdanova

Ufficio Stampa
Press Office
Anna Arutiunova

Revisore unico
Auditor
Sergey Mitichkin

INTRODUZIONE
INTRODUCTION

PATRIZIA SANDRETTO RE REBAUDENGO 6
LEONID MIKHELSON 8
STEFANO COLLICELLI CAGOL 10
CURATORI/CURATORS 13

ARTISTI
ARTISTS

YURI ANCARANI 20
FRANCESCO ARENA 24
LUDOVICA CARBOTTA 28
ANGELO CASTUCCI 32
DANILO CORREALE 36
LUCA DE LEVA 40
TOMASO DE LUCA 44
GIULIO DELVÈ 48
TONY FIORENTINO 52
HELENA HLADILOVA 56
RENATO LEOTTA 60
BEATRICE MARCHI 64
LILIANA MORO 68
MARIA PECCHIOLI 72
ALESSANDRO QUARANTA 76
ANDREA ROMANO 80
MIRKO SMERDEL 84
NICO VASCELLARI 88
VALENTINA VETTURI 92

SPAZI
SPACES

GUM STUDIO, CRIPTA 747, BOCS 98
FRAU FRISÖR FOSCA 106
TEATRO VALLE, LAVORATORI DELL'ARTE 114
XING 120

LISTA OPERE/CHECKLIST 127

Patrizia Sandretto Re Rebaudengo

Presidente
Fondazione
Sandretto
Re Rebaudengo

Sotto la Strada, la Spiaggia è la mostra conclusiva della sesta edizione del programma di Residenze per Giovani Curatori, un progetto sostenuto dalla Compagnia di San Paolo, l'istituzione che, sin dall'inizio, ha creduto nel suo spirito e nelle sue finalità. Quest'anno il programma vede l'ingresso della Victoria Foundation – The Art of being Contemporary di Mosca, interlocutore prezioso della Fondazione Sandretto Re Rebaudengo a cominciare dalla mostra *MODERNIKON. Arte Contemporanea dalla Russia*, aperta a Torino nel 2010 e poi riproposta a Venezia durante l'ultima edizione della Biennale.

Il programma di Residenze si pone un duplice obbiettivo: sviluppare le capacità professionali e intellettuali di giovani curatori provenienti dalle migliori scuole curatoriali del mondo o segnalati da prestigiose istituzioni europee, e promuovere in modo dinamico l'arte e la cultura contemporanea italiana in ambito internazionale. Il progetto si propone infatti come un laboratorio sperimentale per le pratiche curatoriali e, contemporaneamente, crea un network professionale capace di attivare relazioni e scambi tra curatori stranieri e giovani artisti del nostro paese.

Per la preparazione della mostra, i curatori viaggiano per tre mesi alla scoperta dell'Italia, incontrano artisti, direttori di museo e di spazi non profit, critici e galleristi. La Fondazione, a Torino, è il loro "campo base": l'esperienza all'interno dell'istituzione li pone, infatti, in stretto contatto con tutto lo staff e con i diversi dipartimenti della Fondazione, dando loro l'opportunità di percorrere per intero il ciclo che porta all'apertura di una mostra, dalla fase ideativa all'inaugurazione.

A questa sesta edizione della Residenza, coordinata da Stefano Collicelli Cagol, hanno preso parte Benoit Antille, svizzero, Michele Fiedler, portoricana e Andrey Parshikov, moscovita. Quest'anno, per la prima volta, la mostra finale della Residenza si tiene nella sede della Fondazione a Torino, garantendone così una maggior visibilità.

Per questo evento i tre giovani curatori hanno coinvolto diciannove artisti: le loro opere offrono un panorama esteso delle ricerche artistiche in atto in Italia. Sono ventiquattro opere che riflettono gesti e meccanismi capaci di scardinare e mettere in discussione le strutture mentali e fisiche che influenzano la nostra percezione della realtà quotidiana.

In questi sei anni il progetto ha prodotto effetti positivi, dimostrandosi un'esperienza molto utile per gli artisti selezionati e invitati alle mostre conclusive e per i giovani curatori che ne sono stati autori e protagonisti. Alcuni di loro hanno iniziato una promettente carriera internazionale, della quale siamo molto fieri: auguriamo anche a Benoit, Michele e Andrey un futuro professionale altrettanto brillante.

Da quest'anno, forte della pratica e dei risultati sviluppati nell'applicazione del programma, la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo promuove CAMPO, il nuovo Corso per Curatori italiani diretto da Francesco Bonami. Il corso, destinato a laureandi e laureati, riprende la formula basata su una formazione intensiva che si svolgerà tra le sale espositive del museo e il viaggio, in un proficuo intreccio tra teoria e pratica curatoriale, tra lo studio specialistico e la sfera delle relazioni professionali.

Grazie alla Compagnia di San Paolo e alla Victoria Foundation – The Art of being Contemporary, a Leonid e Victoria Mikhelson per aver voluto affiancare la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo nella sua opera di sostegno e promozione dell'arte contemporanea.

Desidero infine ringraziare Stefano Collicelli Cagol per la professionalità con cui ha seguito i curatori in residenza.

Patrizia Sandretto Re Rebaudengo

President
Fondazione
Sandretto
Re Rebaudengo

Underneath the Street, the Beach is the closing exhibition of the sixth edition in the Young Curators Residency programme, a project sponsored by Compagnia di San Paolo, the institution which, right from the beginning, has believed in its spirit and goals. This year Moscow's Victoria Foundation – The Art of being Contemporary joins the Residency programme. The Victoria Foundation has been a precious interlocutor for Fondazione Sandretto Re Rebaudengo ever since the exhibition *MODERNIKON. Contemporary Art from Russia*, which opened in Turin in 2010 and subsequently traveled to Venice during the last edition of the Biennale.

The Residency programme sets itself a twofold goal: developing the professional and intellectual abilities of young curators who come from the best curatorial schools worldwide, or are suggested by prestigious European institutions, and promoting a dynamic approach to Italian contemporary art and culture on an international level. The programme aims at providing an experimental workshop for curatorial practices and, at the same time, creating a professional network that can activate relationships and exchanges between foreign curators and young artists in our country.

In preparation for the exhibition, curators travel for three months to discover Italy and meet artists, directors of museums and non-profit spaces, critics and gallery owners. The Fondazione in Turin is their 'home base': Their experience inside the institution places them in close contact with the entire staff and the different departments of the Fondazione, giving them the opportunity to participate in the whole process that leads to the opening of an exhibition, from the idea-generation stage to the vernissage.

This sixth edition of the Residency programme, coordinated by Stefano Collicelli Cagol, has seen the participation of Benoit Antille (Switzerland), Michele Fiedler (Puerto Rico), and Andrey Parshikov (Moscow). This year, for the first time, the final exhibition of the Residency programme is held at the premises of the Fondazione in Turin, thus ensuring it enjoys greater visibility.

For this event, the three young curators have engaged 19 artists, whose works provide an extensive overview of current research trends in Italian art. The exhibition includes 24 works, which reflect gestures and mechanisms that are capable of dismantling and questioning the mental and physical structures that influence our perception of everyday reality.

Over the last six years, the Residency project has yielded positive results, and has proven to be a very useful experience for the artists who have been selected and invited to the closing exhibitions, as well as for the young curators who have been their authors and protagonists. Some of them have started a promising international career, and this makes us very proud: we wish Benoit, Michele and Andrey an equally brilliant future.

Starting this year, on the solid basis of the experience and results achieved in implementing the programme, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo is promoting CAMPO, the new Course for Italian Curators directed by Francesco Bonami. Addressed to both undergraduate and graduate students, the course comes back to the formula based on intensive training that combines curatorial theory and practice, moving between specialized study and the sphere of professional relationships.

I would like to thank Compagnia di San Paolo and the Victoria Foundation – The Art of being Contemporary, as well as Leonid and Victoria Mikhelson for their willingness to stand at the side of Fondazione Sandretto Re Rebaudengo in its mission of supporting and promoting contemporary art.

Finally, I would like to thank Stefano Collicelli Cagol for his professional expertise in supervising the curators-in-residence.

Leonid Mikhelson

Presidente
V-A-C

La collaborazione fra V-A-C Foundation e Fondazione Sandretto Re Rebaudengo è iniziata proficuamente nel 2010, e sono molto felice che da allora sia andata sviluppandosi. È importante che i nostri obiettivi e la nostra visione coincidano, e che condividiamo entrambi il desiderio di sostenere i giovani nei loro primi passi nel campo dell'arte contemporanea, per mezzo di mostre e programmi di formazione.

La formazione è un aspetto chiave nel programma della V-A-C Foundation. Negli ultimi tre anni abbiamo avviato diverse opportunità per rendere merito alle individualità la cui opera contribuisce all'avanzamento del discorso sull'arte contemporanea in Russia.

In memoria di Olga Lopukhova (1958-2009), persona di notevole spessore e curatrice di talento venuta improvvisamente a mancare all'età di 51 anni, abbiamo istituito la borsa di studio Olga Lopukhova per giovani curatori e artisti. La carriera di Olga inizia nei primi anni Novanta, subito dopo il crollo dell'Unione Sovietica, un periodo complicato per la storia russa, ma anche per la storia dell'arte, segnato da instabilità e confusione di valori. Durante tutta la sua vita ha realizzato diverse importanti iniziative intellettuali, che miravano a sostenere il livello professionale dell'arte contemporanea in Russia, e hanno additato le direzioni per un loro ulteriore sviluppo.

La borsa di studio Olga Lopukhova per giovani artisti offre tutti gli anni l'opportunità di lavorare in collaborazione con altri studenti frequentando programmi interdisciplinari, seminari e mostre in Italia, presso l'UNIDEE, nell'ambito del programma di residenza internazionale di Cittadellarte Fondazione Pistoletto.

La borsa di studio Olga Lopukhova per giovani curatori è un corso di studi nel settore delle arti visive (corrispondente a un M.A. o a laurea equivalente) presso il Courtauld Institute of Art di Londra, ed è conferita annualmente a persone dotate di una forte motivazione accademica e di uno specifico interesse per l'arte contemporanea russa.

La visibilità dell'arte contemporanea russa sulla scena internazionale è uno degli aspetti principali della missione della V-A-C Foundation, e sono molto grato alla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo per la collaborazione e l'aiuto che offre in questo senso.

A partire dal 2012 la V-A-C Foundation aderisce al programma di Residenze per Giovani Curatori, che offre a giovani curatori l'opportunità di ottenere il riconoscimento dei loro colleghi di livello internazionale.

Anche la nostra partnership con dOCUMENTA(13), e la Curatorial Fellowship, iniziativa istituita per offrire ai giovani curatori russi l'opportunità di lavorare alla realizzazione di dOCUMENTA (13), rientrano fra le idee di successo che concorrono a questa missione.

L'idea di un'integrazione fra contesti artistici locali e internazionali, e di una loro analisi critica, è uno degli interessi della V-A-C Foundation. Stiamo lavorando, un passo dopo l'altro, alla creazione di un ambiente che comprenda un'ampia gamma di contesti e approcci all'arte contemporanea, e la formazione è senz'altro un ottimo strumento in questo senso.

Seguo sempre con grande attenzione il processo formativo e i progressi dei partecipanti, e auguro loro tutta la fortuna e il successo possibili nella loro carriera professionale.

Leonid Mikhelson

President
V-A-C

The collaboration between V-A-C Foundation and Fondazione Sandretto Re Rebaudengo successfully started in 2010, and I am very glad that it has been developing since then. It is important that our goals and vision coincide, and that we both share the desire to support young people in their first steps in the contemporary art field, by means of exhibitions and educational projects.

Education is a key aspect in the program of V-A-C Foundation. During the last three years we initiated several opportunities to honor individuals, whose work advances the discourse on contemporary art in Russia.

In memory of Olga Lopukhova (1958-2009) – an outstanding person and a talented curator, who died suddenly at the age of 51, we established The Olga Lopukhova scholarships for young curators and young artists. She started her career in the early 1990s, soon after the collapse of the Soviet Union, during a complicated period for Russian History as well Art History, a time of instability and confusion about values. Throughout her lifetime she established several influential intellectual initiatives, which were created to sustain the professional level of the Russian contemporary art field, and which pointed out the directions of its further development.

Every year, the Olga Lopukhova scholarship for young artists provides the opportunity to work in collaboration with other students and join interdisciplinary programs, seminars and exhibitions at the UNIDEE, within the International Residence program of Cittadellarte Pistoletto Foundation, Italy.

The Olga Lopukhova scholarship for young curators is a course of study in arts (M.A. or comparable degree) in The Courtauld Institute of Art, London, UK, and is annually awarded to people with a strong academic motivation and an interest in focusing on Russian contemporary art.

The visibility of Russian contemporary art on the international art scene is one the main concerns of the V-A-C Foundation's mission, and I am very thankful to Fondazione Sandretto Re Rebaudengo for this collaboration and for helping us.

Starting from 2012, the V-A-C Foundation joins the Curators in Residence program, which gives an opportunity to young promising curators to be recognized by their internationally acknowledged colleagues.

Our partnership with dOCUMENTA(13), and our Curatorial Fellowship, established to give young curators from Russia the opportunity to work on the realization of dOCUMENTA (13), also successfully serves this mission.

The idea of an integration between local and international art settings, as well as their critical and theoretical examination, is one of the main concerns of the V-A-C Foundation. We are gradually working on creating an environment that can include a broad range of contexts and approaches towards contemporary art, and education is definitely a good way of approaching that goal.

I always follow the educational process and the achievements of its participants very carefully, and wish them nothing but good luck and success in their professional career!

LA STRADA OLTRE L'ARTE

THE ROAD BEYOND ART

Stefano Collicelli Cagol

Sotto la Strada, la Spiaggia rivela un'attenzione al contesto italiano e ai suoi fermenti, da subito oggetto di forte interesse per Benoit, Michele e Andrey. Nei primi tre mesi di residenza, alla ricerca sul campo condotta in quelle città d'Italia dove l'attività artistica è particolarmente vivace, si è accompagnata la curiosità di capire e conoscere anche le realtà che operano al di fuori dei circuiti strettamente legati all'arte contemporanea. Spazi no-profit dedicati a arte e musica come Cripta 747, le associazioni come Fosca e Xing o l'esperienza del Teatro Valle sono diventati modelli interpretativi per acquisire una prospettiva originale sulla situazione culturale italiana del 2012, come testimonia questo catalogo.

Come ogni anno, la residenza si modella attraverso gli interessi, i percorsi personali e le motivazioni che spingono i tre curatori a partecipare al programma. Le tematiche scelte per la mostra e l'analisi dei curatori sul contesto italiano permettono di anno in anno di gettare luce su aspetti spesso ancora poco indagati dagli stessi operatori italiani. Occasione unica per gli stranieri, la residenza diventa da quest'anno modello per CAMPO – Corso per Curatori dedicato alla formazione di curatori italiani, con l'intento di offrire loro la possibilità di conoscere il proprio territorio. CAMPO sottolinea ulteriormente l'impegno della Fondazione Sandretto Re Rebaudengo nella formazione della figura del curatore.

In Italia, il 2011 ha visto una serie di cambiamenti a livello politico e economico di cui si iniziano a percepire gli effetti nella quotidianità. La mostra *Sotto la Strada, la Spiaggia* vuole cercare di restituire l'energia e la visionarietà di artisti di diverse generazioni che si confrontano con il passato senza dimenticare l'urgenza del presente. La dimensione storica, al momento molto indagata nell'arte italiana, è stata ampiamente discussa dai tre curatori che hanno deciso di approfondire nella loro mostra quelle ricerche e opere che guardano alla Storia con l'intento di generare rotture che compromettano e spiazzino la lettura del presente. Grazie all'impegno dei tre curatori, per la prima volta dall'inizio del programma, il catalogo sarà presentato in occasione dell'inaugurazione della mostra. È un traguardo importante per il progetto di Residenze, perché restituisce in tempo reale riflessioni, discussioni e idee generate nei quattro mesi di confronto continuo dei curatori con il contesto italiano. A Benoit, Michele e Andrey va uno speciale ringraziamento per l'energia e la passione dimostrata nel voler capire questo Paese e le sue dinamiche, guardando oltre l'ambito artistico. Un ringraziamento agli artisti che hanno accettato di partecipare alla mostra *Sotto la Strada, la Spiaggia*, ai galleristi e ai collezionisti che hanno prestato le loro opere. Vorrei ringraziare inoltre Lorenzo Balbi per la preziosissima collaborazione durante tutte le fasi del programma e Elisabetta Rabajoli. La residenza non potrebbe essere possibile senza la disponibilità di tutti gli operatori, artisti, critici, curatori, direttori di museo e galleristi presenti in tutta Italia che negli ultimi sei anni hanno sempre accettato con grande entusiasmo di condividere con i curatori in residenza le loro esperienze e ricerche: a loro un sentito ringraziamento.

Stefano Collicelli Cagol

Underneath the Street, the Beach focuses its attention on the Italian context and its trends, which have immediately awakened a strong interest in Benoit, Michele and Andrey. In the first three months of residency, they coupled field research, carried out in Italian cities that have a particularly active art scene, and a curiosity to understand and get to know even the projects that operate outside the close circle of contemporary art. Non-profit spaces for art and music, such as Cripta 747, associations like Fosca and Xing or the Teatro Valle experience, have become interpretive models when it comes to finding a unique perspective on the Italian cultural scene in 2012, as documented by this catalogue.

Like every year, the residency programme is organized around the interests, personal research and reasons that motivate the three curators to participate in the programme. Year after year, the topics chosen for the exhibition, and for the curators' survey of the Italian context, have contributed to shed light on phenomena that may still be relatively unexplored by Italian specialists themselves. A unique occasion for foreigners, this year the residency becomes the model for CAMPO – Curators Course, which focuses on the training of Italian curators, with the aim of providing them with opportunities to get to know their territory. CAMPO further emphasizes Fondazione Sandretto Re Rebaudengo's commitment to the training of this kind of professional.

2011 has brought in Italy a series of changes at the political and economic level, the effects of which are starting to be felt in our everyday life. The exhibition *Underneath the Street, the Beach* tries to convey the energy and visionary drive of artists from different generations, who deal with their past without forgetting the urgent call of their time. The historical dimension, which is the object of much attention among Italian artists today, was extensively discussed by the three curators, who chose to further explore, in the exhibition, those research projects and works that look at History with the purpose of introducing disruptive factors that call into question and subvert established readings of the present. Thanks to the generous dedication of the three curators, for the first time since the beginning of the programme, the exhibition catalogue will be presented on the opening evening. It is an important achievement for the Residency project since it allows to communicate, in real-time, the reflections, discussions, and ideas that were produced during four months in which the curators were constantly working on the Italian context. A special thank you goes to Benoit, Michele and Andrey for the energy and passion they have shown in trying to understand this country and its mechanisms, looking beyond the world of art. I would like to thank the artists who accepted to participate in the exhibition *Underneath the Street, the Beach*, as well as the gallery owners and collectors who lent their works. I would also like to thank Lorenzo Balbi, for his really precious collaboration throughout the various stages of the Residency, as well as Elisabetta Rabajoli. The residency would not have been possible without the help of all the professionals involved: the artists, critics, curators, museum directors and gallery owners all over Italy who, over the last six years, have always accepted, with great enthusiasm, to share their experiences and research with the curators-in-residence: a heartfelt thank you to them.

SOTTO LA STRADA, LA SPIAGGIA

UNDERNEATH THE STREET, THE BEACH

Michele Fiedler: Il titolo della nostra mostra, *Sotto la Strada, la Spiaggia*, richiama uno slogan ideato durante le proteste del Maggio 1968 in Francia. La versione originale, "Sous les pavés, la plage," letteralmente: "Sotto i sampietrini, la spiaggia", sottintendeva la promessa che dopo la rivolta, dopo aver usato le armi offerte dalla città stessa (i sampietrini), dopo aver rotto ciò che sembrava impossibile da rompere, sarebbero emerse nuove opportunità per una vita migliore. Sono parole che prefigurano un sollievo paradisiaco, ampio nelle sue possibilità. Abbiamo deciso di utilizzare quest'immagine poetica per la nostra mostra, scegliendo però la parola strada, che connota tutta una struttura stabile, un apparato (nel caso di una strada composto da: edifici, marciapiedi, pedoni, negozi, statue, pubblicità, scritte sui muri, propaganda, ecc.) parallelo alla spiaggia. Molte delle opere in mostra impiegano strategie quali la rottura o la contro-narrazione, creando nuove visioni della vita quotidiana e lasciando spazio al dubbio su ciò che si dà per reale o vero, al fine di creare nuove condizioni di visibilità all'interno del contesto socio-politico, culturale e urbano in Italia.

Andrey Parshikov: *Sotto la Strada, la Spiaggia* è senza dubbio uno slogan potente, e fa riferimento a un'eredità enorme, ancora viva e che si spera sia ancora urgente nella nostra memoria collettiva. Era essenziale per me evidenziare l'influenza romantica dei principi Situazionisti di intervento nel paesaggio urbano, e cercare di applicarli alla struttura stessa della mostra, all'arte come presenza che esiste nella realtà oggettiva, e allo stesso tempo gioca con essa o addirittura la ricostruisce dall'interno. Per me il punto di rottura riguardo alla mostra è anche il potere dell'immaginazione, con il quale è possibile cambiare la nostra visione di ciò che sta accadendo, di come funzioni e di quali delle sue conseguenze potrebbero risultare determinanti.

MF: Potrebbe sembrare molto, ma non lo è — credo. Le opere incluse mostrano una coerenza nella loro capacità di esistere e agire all'interno di strutture precedenti e, mentre vi si abbarbicano, operano anche al di fuori di esse. Un altro importante aspetto che hai citato, Andrey, è che la nostra intenzione era veramente quella di includere questi fattori di rottura nel formato della mostra, nella sua struttura e organizzazione. Abbiamo invitato artisti come Luca De Leva, Beatrice Marchi, Helena Hladilova e Valentina Vetturi, i cui lavori infrangono le regole formali della mostra, realizzando performance non annunciate, e introducendo elementi estranei nello spazio espositivo. In questo catalogo abbiamo anche incluso una sezione dedicata agli spazi gestiti dagli artisti, i movimenti di attivismo culturale, e le iniziative volte ad attirare nuove fasce di pubblico e a creare nuovi linguaggi.

Benoit Antille: Questo è un punto importante per me. Nel corso dell'ultimo decennio numerosi critici e curatori italiani hanno attirato l'attenzione su questioni legate al sistema dell'arte in questo paese, come ad esempio, l'educazione obsoleta offerta dalle accademie o la fatica delle istituzioni a svolgere il loro ruolo all'interno di questo sistema, il problema generalizzato della scarsità dei finanziamenti pubblici, e delle opportunità riservate alle giovani generazioni di artisti. Tuttavia, di recente è comparso un fenomeno che sta iniziando a ridefinire le dinamiche della scena italiana: una vera e propria fioritura di iniziative "autogestite", fra cui gli artist-run-spaces (gli spazi gestiti da artisti a cui si accennava prima), o i laboratori che si pongono come risposta a questa situazione. Questa energia, questa urgenza di fare, di realizzare progetti in completa autonomia, è stata un'importante fonte di ispirazione per me nell'ideare *Sotto la Strada, la Spiaggia*.

AP: In questa mostra mi interessava l'approccio post-concettuale, che non è molto comune in Italia, da quanto ho potuto constatare, anche se (sfortunatamente) rischia di diventare una delle poche modalità di accesso a una carriera internazionale. Gli artisti che presentano riflessioni sullo stato delle cose, sugli spazi, o su questioni socio-economiche, lavorando con diverse strategie – dagli interventi alle affermazioni sovversive (Andrea Romano) fino al minimalismo politico (Francesco Arena) –, costituiscono la sezione più ampia della mostra. Qui il messaggio trascende l'oggetto materiale, e il ready-made subentra a statue di marmo e ai dipinti. La tradizione non viene archiviata, ma il centro dell'attenzione si sposta sul tempo presente. È essenziale portare alla luce il filo rosso che collega le pratiche odierne non solo alle nuove generazioni ma anche a quelle passate. Si tratta di una strategia molto efficace, già sperimentata in Italia da diversi anni: per questo sono soddisfatto che la mostra includa anche lavori di Liliana Moro.

BA: A proposito di pratiche artistiche ed eredità, un'altra questione che mi sono posto ha a che vedere con la presenza straordinaria di vestigia del passato in Italia, soprattutto nelle maggiori città, il cui centro storico a volte sembra un museo all'aria aperta. Mi chiedevo in che modo gli artisti potrebbero affrontare la questione del patrimonio comune e della memoria. O addirittura se queste questioni vadano affrontate o meno. O se possano diventare un peso. Nei nostri viaggi per l'Italia ci siamo confrontati con diversi atteggiamenti critici rispetto a questa eredità, ma anche con strategie originali per liberarsi dal suo influsso. Artisti come Tomaso De Luca ripristinano il ruolo dell'individuo come una sorta di contro-narrazione alternativa alla monumentalità, mentre altri, come Ludovica Carbotta, si appropriano della città in quanto contesto con cui interagire nel tempo presente. Altri ancora, come Angelo Castucci o Alessandro Quaranta, esplorano i concetti di margine, periferia o interstizio per sviluppare un discorso politicamente o socialmente impegnato.

AP: Un altro punto cruciale per *Sotto la Strada, la Spiaggia* è stata la ricerca di gesti responsabili, minimali, che possano anche mettere in discussione la produzione dell'arte, utilizzando una quantità minima di materiale per affrontare il mondo oggettivo e i suoi problemi, ma anche la struttura della mostra, attraverso modalità sia auto- che etero-riflessive. In questo gruppo possiamo include le opere di Helena Hladilova, che interrompe la continuità della mostra evidenziando le fessure presenti negli spazi e introducendo elementi naturali dall'esterno; Maria Pecchioli, che mutua gesti dall'ambito mistico per applicarli alla politica; Mirko Smerdel, che nei suoi poster combina il linguaggio visivo della pubblicità con un potente slogan anarchico trovato scritto sui muri; Valentina Vetturi, che turba la percezione degli spettatori con le istruzioni segrete fornite da un boia. In questa mostra, la perturbazione è una linea artistica di fondo che aiuta a individuare una serie di problemi che dovrebbero essere un po' più considerati. Forse non è così potente e non è in grado di cambiare la realtà ma, e qui cito Boris Groys, "Il presente è un momento del tempo in cui decidiamo di ridimensionare le nostre attese sul futuro... per varcare la soglia del qui e ora".

MF: Trovo che questa citazione di Groys si riferisca al bisogno di confrontarsi con la realtà (qualunque essa sia) senza lasciarsi accecare dalle aspettative. In questo modo credo che il presente, il qui e ora, possa davvero costituire un importante fattore di cambiamento – e il mutamento implica un futuro. Fin dall'inizio, considerato che la mostra si svolge in Italia, abbiamo parlato molto dell'idea di contemporaneo in Giorgio Agamben, esposta nel saggio *Che cos'è il contemporaneo?* (2009). L'autore fornisce diverse spiegazioni di ciò che è contemporaneo; una di queste coinvolge la sua visione di Nietzsche, e lo porta alla conclusione che "È davvero contemporaneo chi non coincide perfettamente col suo tempo, né si adegua alla sue pretese". Nico Vascellari, nel suo *Lago Morto*,

esprime chiaramente un rifiuto ad adeguarsi a pretese di ordine; in modo simile, l'opera di Giulio Delvè sovverte le fantasie popolari, e Beatrice Marchi decostruisce un'icona di enorme potere simbolico. Agamben definisce anche l'individuo contemporaneo come "... colui che non si lascia accecare dalla luce del secolo ed è in grado di percepire il buio del suo tempo come qualcosa che lo riguarda e non cessa di interpellarlo". Le opere di Danilo Correale si confrontano continuamente con l'eccesso di immagini e le idee di realtà indotte dai media, osservando le ombre prodotte dalle mille luci dello spettacolo, mentre Tony Fiorentino attira letteralmente l'attenzione verso una luce e la sua oscurità, attualizzando con la sua azione, l'idea Romantica dell'artista come genio.

BA: Il tuo riferimento a Giorgio Agamben introduce una riflessione interessante. Nel saggio di cui parli, *Che cosa è il contemporaneo?*, l'autore descrive anche l'individuo contemporaneo come "colui che nel dividere e interpolare il tempo è in grado di trasformarlo e metterlo in relazione con gli altri tempi". In altri termini, questo individuo – o diciamo questo artista – sarebbe in grado di interiorizzare diverse dimensioni temporali, creando connessioni fra di esse. Ora, per me ci sono molti artisti italiani che oggi rappresentano una tale disposizione mentale, in quanto propongono letture critiche del presente mediate da una sorta di approccio "trans-storico", attualizzando vecchi canoni o elaborando opere intertestuali che prendono in esame la cultura occidentale, come il lavoro di Ancarani sulla rappresentazione dell'"eroe", o l'*ars combinatoria* di Leotta. Il titolo della nostra mostra rispecchia la medesima logica, riecheggiando uno dei più famosi slogan del Maggio 1968. Ideate durante la protesta, le parole "Sous les pavés, la plage" sintetizzano un momento nel tempo: gli eventi che l'hanno prodotto sono durati quasi due mesi. Analogamente, la mostra *Sotto la Strada, la Spiaggia* cerca di polarizzare le energie, concentrandosi sul "qui e ora" delle opere e sulle iniziative degli artisti italiani che – a uno sguardo esterno come il nostro – sono intensamente coinvolti nel contemporaneo.

Michele Fiedler: The title of our exhibition, *Underneath the Street, the Beach*, comes from a slogan written during the May 1968 protests in France. In its original version, "Sous les pavés, la plage" ["Under the Paving Stones, the Beach"] it implied a promise that after the upheavals, after using the weapons offered by the city itself —paving stones— after breaking the seemingly unbreakable, prospects for a better life could develop. It envisioned a paradisiacal relief, ample in its possibilities. We decided to use this poetic image for our show, but shifting to the word *street*, which connotes a well-established structure, an apparatus (in the case of a street: buildings, sidewalks, pedestrians, shops, statues, advertisements, tags, propaganda, etc.) that is parallel to the beach. Many of the pieces in the show deal with strategies like disruption and counter-narrative, creating new visions of everyday life, and making room for doubts about what is assumed as real or true, in order to create new conditions for visibility within the socio-political, cultural, and urban contexts of Italy.

Andrey Parshikov: *Underneath the Street, the Beach* is undoubtedly a powerful slogan which refers to a huge heritage that is still alive and, hopefully, even urgent in our collective memory. It was essential for me to highlight the romantic influence of the principles of Situationist intervention inside the cityscape, and to try to apply them to the exhibition display itself, and to art as a presence that exists in the objective reality, even as it actively plays with it or even reconstructs it from the inside out.

The breaking point for the exhibition for me is also the imaginative turnout through which we can change our gaze of what is going on, how it works, and which of its consequences could be crucial.

MF: This may seem like a lot, but it is not — I think. The pieces included show a coherency in their ability to exist and act within existing structures and while grasping to these structures, they also work outside of them. Another important aspect you mentioned, Andrey, is that we really wanted to include these disruptive factors into the exhibition format, display, and organization. We invited artists like Luca De Leva, Beatrice Marchi, Helena Hladilova, and Valentina Vetturi, whose pieces break with formal rules of the exhibition by carrying out unannounced performances and introducing foreign elements into the exhibition space. We also include in this catalogue a section about artist-run spaces, cultural activist movements, and initiatives that create new audiences, since they are dealing actively with creating new languages.

Benoit Antille: This is an important point to me. Over the last decade, many Italian critics and curators have been pointing out issues relating to the art system in this country, like the outdated education offered in art academies, how difficult it is for institutions to play their role within this system, the general lack of public funding, and even the lack of opportunities for younger generations of artists. A recent phenomenon, however, is starting to redefine the dynamics of the Italian art scene: a true flourishing of self-managed initiatives, among them the artist-run-spaces mentioned above, or workshops organized in response to these situations. This energy, this urge to do things, to make it happen all by yourself, has been very inspiring for me in designing *Underneath the Street, the Beach*.

AP: I was interested in a post-conceptual approach, which is not very common in Italy, as far as I could see, although it may be (unfortunately) one of the very few effective ways to develop a career in international institutions. Artists who are reflecting on the state of things, on spaces, or on socio-economic issues, working with different strategies – from interventions to subversive affirmations (Andrea Romano) and political minimalism (Francesco Arena) – make up the largest section of the exhibition. Here the message transcends the object, and ready-mades replace marble statues and paintings. Tradition is not forgotten, but the focus of research is on the present time. It is essential to highlight the red line that connects today's practices not only to new generations but also to past ones. This is a tested, powerful strategy that has been experimented with in Italy for many years now – that is why I am happy that the show includes works by Liliana Moro.

BA: Talking about artists' practices and inheritances, another question I have asked myself has to do with the exceptional presence of vestiges from the past in Italy, especially in the biggest cities – whose old towns sometimes look like open-air museums. I was wondering how would artists address this common heritage and memory? Does it have to be addressed? Could it become a burden? Our trips across Italy unveiled several critical attitudes about this legacy, as well as original ways of breaking free from it. Artists like Tomaso De Luca re-instate the individual as a kind of counter-narrative to monumentality, while others such as Ludovica Carbotta appropriate the city as a setting to interact with at the present tense. Others, like Angelo Castucci and Alessandro Quaranta, explore notions of margin, periphery or interstice to develop a politically or socially engaged discourse.

AP: For *Underneath the Street, the Beach* one more crucial point was the search for responsible, minimal gestures, which can also call into question the production of art, by using a modicum of material in dealing with the objective world and its issues, as well as with the exhibition display, in ways that are both externally and internally reflective. Here we can include the works of Helena

Hladilova, who disrupts the display by highlighting the cracks and bringing natural objects from outside; Maria Pecchioli, who takes gestures from the mystical sphere and applies them to politics; Mirko Smerdel who combines, in his posters, the visual language of advertisement with a powerful anarchist slogan he found written in the streets; Valentina Vetturi, who disturbs the perception of spectators with original insider instructions from an executioner. Disturbance is a valuable artistic line for me in this exhibition, it is used to point at problems that should be taken a little bit more care of. Maybe it is not that powerful and does not change reality, but, and I am quoting B. Groys, "The present is a moment in time when we decide to lower our expectations about the future... in order to walk through the narrow gate of the here-and-now".

MF: It seems to me Groys' quote speaks to a need of dealing with the present without being blinded by expectations. In this way I think the here-and-now can be an important agent of change - and change implies future. Since the beginning and considering that this show is taking place in Italy, we have talked about Giorgio Agamben's notions of the contemporary as described in his essay *What Is the Contemporary?* (2009). One of his analysis on the contemporary is a take on Nietzsche, in which he concludes: "Those who are truly contemporary, who truly belong to their time, are those who neither perfectly coincide with it nor adjust themselves to its demands". Nico Vascellari's *Lago Morto* clearly expresses this refusal to adjust to demands of order; similarly, Giulio Delvè's work subverts popular fantasies, and Beatrice Marchi deconstructs an icon of immense power. Agamben also describes contemporary individuals as "... those who do not allow themselves to be blinded by the lights of the century, and so manage to get a glimpse of the shadows in those lights, of their intimate obscurity". Danilo Correale's works constantly deal with the overflow of images and media-induced ideas of reality, he is looking into the shadows cast by the many lights of the spectacle, and Tony Fiorentino literally attracts our attention to a light and its darkness, while contemporizing with his action the Romantic idea of artist as genius.

BA: Your reference to Giorgio Agamben introduces an interesting reflection. In the essay you have mentioned, *What is the Contemporary?* he also describes the contemporary person as someone "who, dividing and interpolating time, is capable of transforming it and putting it in relation with other times". In other words, this person - let's say this artist - would be able to internalize various temporal levels and create connections between them. Now to me, a lot of Italian artists embody this state of mind, as they propose a critical reading of the present through a kind of "trans-historical" approach, rethinking old canons or developing inter-textual works that target Western culture, such as Yuri Ancarani's work on the representation of the hero, or Renato Leotta's *ars combinatoria*. The title of our show reflects the same logic, harking back to one of the most famous slogans of May 1968. Written on the occasion of protest, the words "Sous les pavés, la plage" condensed a moment in time, as these events went on for almost two months. Similarly, the exhibition *Underneath the Street, the Beach* seeks to polarize energies, focusing on the here-and-now of works and initiatives by Italian artists who – to an external gaze like ours – are strongly involved in the contemporary.

ARTISTI

YURI ANCARANI
FRANCESCO ARENA
LUDOVICA CARBOTTA
ANGELO CASTUCCI
DANILO CORREALE
LUCA DE LEVA
TOMASO DE LUCA
GIULIO DELVÈ
TONY FIORENTINO
HELENA HLADILOVA
RENATO LEOTTA
BEATRICE MARCHI
LILIANA MORO
MARIA PECCHIOLI
ALESSANDRO QUARANTA
ANDREA ROMANO
MIRKO SMERDEL
NICO VASCELLARI
VALENTINA VETTURI

ARTISTS

L'artista visivo Yuri Ancarani ha ottenuto riconoscimenti internazionali per la regia di brevi documentari, come *Il Capo* (2010), girato nelle cave di marmo di Monte Bettogli, a Carrara. Se in precedenza Ancarani aveva presentato un'immagine dicotomica dei destini umani di fronte a enormi, disumanizzati complessi industriali (come in *Vicino al cuore* 2003, *Andrea Doria* 2005, o *Baal* 2007), con *Il Capo* il rapporto dell'essere umano con i mezzi di produzione industriali sembra essere di simbiosi. Ancarani filma il lavoro del Capo, la figura che coordina il balletto di macchinari pesanti, come ad esempio la pala meccanica, che estraggono il marmo dalla montagna. Vulnerabile eppure onnipotente in questo scenario di blocchi di pietra e macchine, il Capo controlla i cavatori come un direttore d'orchestra, avvalendosi di un linguaggio molto preciso fatto di gesti e segni. Attraverso lo sguardo di Ancarani, il lavoro del Capo, sullo sfondo maestoso delle Alpi Apuane, acquista una dimensione mitica, trasformando l'operaio in un eroe della vita quotidiana. Il film di Ancarani, in effetti, affronta questioni legate al canone e alla monumentalità. Fin dai tempi dell'antica Roma, la zona di Carrara è nota come luogo di estrazione del marmo, destinato alla creazione di sculture e monumenti che incarnano ideali estetici o simboleggiano il potere politico. Invertendo il processo, Ancarani con la sua opera non celebra un'élite, ma risale alla fonte del sistema di produzione, comunicando la sua fascinazione per gli "aspetti di delicatezza" presenti nel linguaggio gestuale del Capo. Nel fare ciò, tuttavia, l'artista gioca con i canoni classici, come quello della scultura greca: se si osservano i primi piani dei dettagli anatomici, come le braccia, le mani, o il torso del Capo, il paragone appare ineludibile. Quanto all'inquadratura del viso scavato dal sole, non si può fare a meno di ricollegarlo alla tradizione della ritrattistica romana o, per citare un genere più popolare, ai primi piani degli occhi come cifra del genere spaghetti Western. Grazie al linguaggio filmico di Ancarani – caratterizzato da un meticoloso senso dell'inquadratura e uso attento della colonna sonora – *Il Capo* rivisita l'intera storia della rappresentazione dell' "eroe". — BA

YURI

Ravenna, 1972.
Vive e lavora a Milano.

Artist Yuri Ancarani rose to international recognition as the director of short movies such as *Il Capo* (2010), which was shot in the marble quarries at Monte Bettogli, Carrara. While Ancarani had previously given a dichotomous depiction of human destinies in the face of gigantic, dehumanized industrial complexes (such as in *Vicino al cuore* 2003, *Andrea Doria* 2005, or *Baal* 2007), with *Il Capo* the human being's relationship to the industrial means of production is apparently one of symbiosis. Ancarani filmed the work of il Capo [the chief], the figure who coordinates a ballet of heavy-duty machines, such as the mechanic shovel, that extract marble from the mountain. Vulnerable and yet all-powerful in this environment of colossal stone blocs and machines, the chief directs the quarrymen like an orchestra conductor, resorting to a precise language of gestures and signs. Through Ancarani's gaze, the labor of the capo against the majestic backdrop of the Apuane Alps, acquires a mythical dimension, transforming the worker into a hero. Ancarani's movie indeed touches on issues of canon and monumentality. Ever since Ancient Roman times, the Carrara area has been known to provide the marble destined to sculptures and monuments that embody esthetic ideals or political power. Reversing the process, Ancarani's work does not magnify an elite, but goes back to the source of the production system, conveying his fascination for "aspects of delicacy" in il Capo's gestural language. In this process, however, he plays with classical canons, like those of Greek sculpture, characterized by the idealization of the human body. Indeed, looking at the close-ups of anatomical details, such as the boss's arms, hands, or torso, the parallel seems unavoidable. As for the sequence of his face carved by the sun, one cannot help associating it with the tradition of the Roman portrait or, moving to a more popular genre, to the close-ups on eyes that are signatures of the spaghetti Western genre. Thanks to Ancarani's cinematic language – characterized by a meticulous sense of framing, and a careful use of soundtrack – *Il Capo* revisits the whole history of "hero" representation. — BA

ANCARANI

Ravenna, 1972.
Lives and works in Milan.

Il Capo, 2010
Immagine da video
Courtesy l'artista
e Zero Galleria, Milano

Il Capo, 2010
Video still
Courtesy of the artist
and Zero Gallery, Milan

Francesco Arena lavora per porre rimedio alla fragilità della memoria storica collettiva, utilizzando materiali tradizionali. Attraverso la scultura e l'installazione, Arena ha creato diversi ambienti in cui mette in risalto solo uno, o alcuni, piccoli dettagli che possono non interessare la cronaca giornalistica, ma che sono assolutamente necessari se si vuole ottenere una conoscenza emotiva o percettiva di ciò che è accaduto durante un momento tragico o controverso della storia. Più specificamente, Arena utilizza diversi tipi di misurazioni esatte dei dettagli che desidera portare all'attenzione degli spettatori, desunte da resoconti di eventi storici, in particolare dalla storia italiana degli anni Settanta: si tratta di misure di lunghezza, altezza, larghezza, profondità, quantità. Convertendo queste cifre esatte in oggetti fisici, Arena porta alla luce un conflitto paradossale, nel momento in cui introduce una dimensione rigorosamente oggettiva nella sfera della storia e, in particolare, della politica, solitamente caratterizzate da incertezza, dialettica e ambiguità. L'artista inizia di solito vivendo personalmente l'esperienza, per poi offrirne una traduzione al pubblico. Non c'è nulla di ermetico, minimalista o astratto/post-minimalista: dietro ogni opera di Arena vi sono percezioni fisiche reali e cifre, collegati al suo personale atteggiamento nei confronti delle figure storiche di cui tratta.

Per *Sotto la Strada, la Spiaggia* Arena presenta una nuova opera, dal titolo *Struttura Articolata*. L'opera è formata da fogli di carta A4, arrotolati e uniti in un modulo triangolare; i moduli a loro volta sono collegati l'uno all'altro. "Sulle oltre mille pagine di cui si compone la struttura, troviamo stampati volantini, opuscoli a circolazione limitata, dichiarazioni e risoluzioni, redatti dalle Brigate Rosse nel corso della loro storia nel tentativo di raccogliere una documentazione informativa sull'organizzazione" (F. Arena). Tutti i documenti sono stati trovati su internet e stampati su carta Clairefontaine. Ciascuno dei documenti selezionati è stato letto e poi arrotolato dall'artista. Nella cavità dei tubi di carta l'artista ha inserito dei sigari TOSCANO, la marca che fuma abitualmente. Il titolo dell'opera ribalta lo slogan dei brigatisti che compare spesso sui loro documenti: "Disarticolare le strutture dello stato". Qui Arena ci offre una fondamentale riflessione sugli splendori e le miserie dell'interpretazione della storia popolare oggi, sui successi e i fallimenti di ciò che si pensa sia un pensiero progressista rivoluzionario, e sull'oscuramento e la cancellazione di ciò che dovrebbe invece essere ricordato per evitare di ricadere nella stessa trappola. — AP

FRANCESCO

Torre Santa Susanna, Brindisi, 1978.
Vive e lavora a Cassano Delle Murge, Bari.

Francesco Arena is working towards fixing the fragility of the historical collective memory by using traditional materials. With the help of sculpture and installation, Arena often creates environments, in which he highlights only one or several little details that may be unimportant for news reporting, but are absolutely necessary if one wants to gain knowledge of what happened during a certain tragic or controversial moment in history from an emotional or perceptual point of view. To be more specific, Arena uses different kinds of exact measurements of the details he wants to highlight for spectators, taken from accounts of historical events, especially from the Italian history of the 1970s: length, height, weight, width, quantity. Transposing these exact figures into physical objects, Arena finds a paradoxical conflict, as he introduces rigorous objectivity into the sphere of history and especially politics, which is uncertain, dialectical, and ambiguous. The artist usually starts by exploring the experience on his own, and then offers a translation of it to the public. It is nothing hermetic, minimal, or abstract post-minimal. Behind all of Francesco Arena's works there are real body perceptions and figures related to his personal attitude towards the historical figures he deals with.

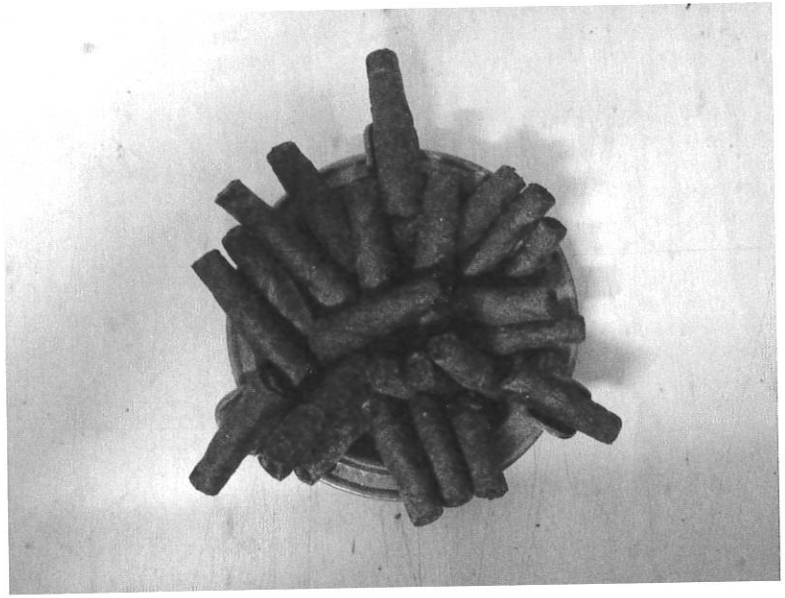
For *Underneath the Street, the Beach* Arena presents a new work, entitled *Struttura Articolata* [Articulated Structure]. It consists of A4 paper sheets, all of which are rolled up and joined together in a triangular module, and every module is joined to each other. "On the over thousand pages that make up the structure are printed leaflets, circulated pamphlets, declarations, resolutions drawn up by the Red Brigades throughout their history to build a collective knowledge base of their organization". (F. Arena) All the documents were found on the internet and printed on Clairefontaine paper. Each one of the selected documents was read and rolled up by the artist. In the hollows of the paper tubes the artist inserted some TOSCANO cigars, the brand he usually smokes, which is produced by an Italian factory. The title of the work reverses the Red Brigades slogan that very often appears in their documents: "Disarticolare le strutture dello stato/ Disarticulate the structures of the state". Here the author makes a crucial statement about the misery and splendor of the interpretation of popular history today, the successes and failures of progressive thought, and the blurring and erasing of what people should remember in order not to fall again into the same trap. — AP

ARENA

Torre Santa Susanna, Brindisi, 1978.
Lives and works in Cassano delle Murge, Bari.

Posacenere dell'artista durante la realizzazione dell'opera
Courtesy l'artista e Monitor, Roma

Artist's ashtray during the making of
Courtesy the artist and Monitor, Rome



Struttura Articolata, 2012
Dettaglio
Courtesy l'artista e Monitor, Roma

Struttura Articolata, 2012
Detail
Courtesy of the artist and Monitor, Rome

Le città sono entità organiche composte da diversi strati. In Italia, in particolare, edifici moderni quali aeroporti, autostrade, centri commerciali o architetture suburbane – che l'antropologo francese Marc Augé definisce "non-luoghi" de-umanizzati nella sua *Antropologia della surmodernità* – convivono con una quantità ineguagliabile di vestigia del passato. Per qualcuno questa prestigiosa eredità potrebbe essere ingombrante: non certo per l'artista Ludovica Carbotta. Al contrario, con ogni probabilità ha contribuito a definire la sua concezione di città come ricettacolo di esperienze individuali, impronta di presenze successive ed effimere. Attraverso gesti performativi che si materializzano in video, fotografie o disegni, Carbotta attira l'attenzione su tracce che solitamente passano inosservate, e che testimoniano le molteplici interazioni fra la città e i suoi abitanti. Mettendo in discussione la nozione di identità in relazione all'ambiente urbano, l'artista cerca di ricongiungersi, sul piano sensoriale e mentale, con il complesso corpo della città, considerato come rappresentazione delle identità sociali e culturali di una data società.

Il viaggio è andato a meraviglia, esercizio uno documenta un'azione della durata di due ore, in cui l'artista è rimasta appoggiata a un lampione sul bordo della strada principale. Fisicamente arduo, questo "esercizio di immobilità", come lo definisce Carbotta, può essere ricondotto alla tradizione delle performance intraprese per mettere alla prova i limiti del corpo e della mente: in questo caso, si è trattato di un tentativo di cancellare letteralmente l'identità, fondendosi con un elemento dell'ambiente urbano. Ma la presenza immobile ed eterogenea dell'artista sulla strada potrebbe non passare inosservata. Al contrario, Carbotta ottiene un elevato livello di attenzione poiché interrompe il normale corso della vita quotidiana. Se da un lato quest'opera può essere vista come un atto di resistenza agli aspetti alienanti del vivere urbano, dall'altro prende anche in esame le modalità contemporanee dell'essere spettatori, caratterizzate dall'uso di diversi tipi di schermo atti a evitare un confronto diretto. In un primo momento, infatti, gli automobilisti registrano la presenza della "scultura vivente" solo attraverso i vetri della propria vettura. Quanto all'opera finale, si tratta di un video della durata di due ore, intenzionalmente svuotato di ogni contenuto soggettivo o indicazione temporale: solo uno zoom sull'intrusa, girato ad angolo alto, come se si trattasse di una presenza anomala sulla strada rilevata da un sistema di videosorveglianza. In entrambi i casi, gli spettatori osservano la scena a distanza (fisica ma anche emotiva), lontani dal momento intimo del ricordo. — BA

LUDOVICA

Torino, 1982.
Vive e lavora fra Torino e Londra.

Cities are organic entities made up of multiple layers. In Italy in particular, modern buildings such as airports, highways, malls, or suburban architecture – which French anthropologist Marc Augé refers to as dehumanized "non-places" in his *Anthropology of Supermodernity* – coexist with an unsurpassable amount of vestiges of the past. This prestigious inheritance may well be overwhelming for some, but not for artist Ludovica Carbotta. On the contrary, it probably contributed to define her empathic conception of the city as a receptacle of individual experiences, an imprint of successive ephemeral presences. Through performative gestures that materialize into videos, photographs, sculptures or drawings, Carbotta calls attention to unnoticed tracks, which testify to the multiple interactions between the city and its inhabitants. Questioning the notion of identity in relation to the urban environment, she seeks to reconnect, sensibly and mentally, with the complex body of the city, seen as the representation of the social and cultural characteristics of a given society.

Il viaggio è andato a meraviglia, esercizio uno documents a two-hour action, during which the artist leaned against a lamppost on the side of a main road. Physically testing, this "exercise in immobility," as she describes it, can be ascribed to the lineage of performances undertaken to test the limits of the body and mind: in this case, an attempt to literally erase identity by merging with an element of the urban environment. But the artist's still, heterogeneous presence on the road might not go unnoticed. On the contrary, she actually obtains a high level of attention because she is disrupting the course of daily life. While, on the one hand, this work can be seen as an act of resistance against the alienating aspects of urban life, on the other hand it also addresses contemporary modalities of spectatorship, which make use of different kinds of screens to avoid direct confrontation. The people who drive by first become aware of this "living sculpture" through their car glasses. As for the final work, it is a two hour long video that was deliberately emptied of any subjective content or temporal coordinate, only a zoom-in on the intruder, shot in high-angle, as if it were some anomaly on the street recorded by a video surveillance system. In both cases, spectators watch the scene from a (physical but also emotional) distance, far from the intimate moment of recollection. — BA

CARBOTTA

Turin, 1982.
Lives and works between Turin and London.

Il viaggio è andato a meraviglia, esercizio uno, 2010
Immagini da video
Courtesy l'artista
Prodotto con il sostegno di E/static, Torino

Il viaggio è andato a meraviglia, esercizio uno, 2010
Video stills
Courtesy of the artist
Produced with the support of E/static, Turin

Angelo Castucci nasce a Torino, in un periodo in cui la meccanizzazione e la robotizzazione stavano progressivamente sostituendo gli operai come suo padre nella catena di produzione dello stabilimento Fiat. Castucci confronta le esperienze individuali come la sua con la Storia, rilevando punti di tensione fra le due narrazioni. Il suo sguardo critico sulla società svela i meccanismi che sottendono alla nostra memoria e al nostro immaginario collettivo, come ad esempio la logica della dominazione e del controllo. In questo senso, poche città assommano in sé tanta Storia, miti e simboli come Roma. Ma, proprio come un teatro barocco, lo spettacolo offerto dalla città Eterna nasconde le sue macchinerie, che Castucci smantella attraverso un complesso corpus di opere realizzate in diverse fasi.

Back To Rome decostruisce, uno dopo l'altro, i diversi mezzi utilizzati nel corso del tempo per costruire un'immagine idealizzata della città, a cominciare dalla carta geografica, strumento di potere per eccellenza. L'artista ha ritagliato con cura tutti i monumenti presenti su una cartina turistica, componendo una sorta di anti-itinerario, che ha esplorato nell'arco di 10 mesi, documentando il suo pellegrinaggio con una serie di fotografie. Il risultato, ovviamente, diverge dalle solite rappresentazioni idilliache di Roma, offrendo una lista di "vedute" che richiamano l'attenzione sui margini della città, sulle aree industriali o sulla vita in periferia. Per la fase successiva del lavoro, Castucci si è appropriato delle strategie dell'industria turistica e delle feste nazionali. Ha creato così le sue cartoline, i suoi souvenir, e una specie di peep show, presentando "punti di interesse" dei paesaggi urbani, ripresi da aree di sosta lungo il *Grande Raccordo Anulare*. L'installazione fa riferimento al famoso *Intervallo Rai* che veniva regolarmente mandato in onda sulla televisione pubblica italiana, ed è completa di cuffie che ne riproducono la popolare colonna sonora. All'epoca il breve interludio televisivo presentava una serie di paesaggi idealizzati e di monumenti da tutte le regioni d'Italia. La fase finale di questo lavoro assume la forma di alcune performance realizzate da finti turisti. Due coppie hanno seguito i sentieri evidenziati da Castucci e ovviamente, come spesso accade, hanno poi invitato gli amici a guardare le foto e i filmati del loro viaggio. Organizzato in occasione di una mostra tenutasi a Napoli alla Galleria Primo Piano (2010), l'evento ha costituito l'ultimo capitolo del viaggio di Castucci, svelandone la realtà dietro il mito. — BA

ANGELO

Torino, 1980.
Vive e lavora a Milano.

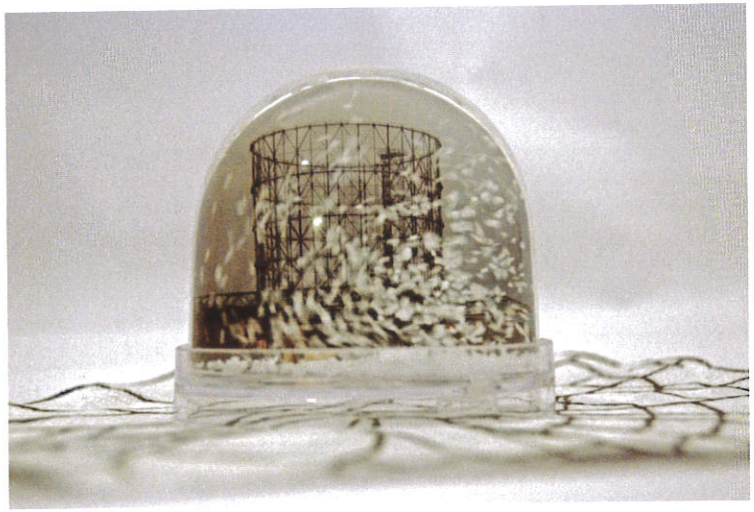
Angelo Castucci was born in Torino, at a time when mechanization and robotization were progressively replacing workers like his father in the production system of the Fiat factory. Castucci contrasts individual experiences like his own with History, revealing points of tension between these two narratives. His socially critical gaze discloses the mechanisms at the heart of our collective memory or imagination, such as the logic of dominance and control. In this respect, few cities have condensed as much History, myths, and symbols as Rome. But like a baroque theater, the spectacle provided by the Eternal city has its own hidden machinery, which Castucci dismantles through a complex body of work produced in several stages.

Back To Rome deconstructs, one after the other, the various means that have been implemented in the construction of an idealized image of the city, starting with the map, the instrument of power *par excellence*. The artist carefully cut out all the monuments on a touristic map, creating a kind of anti-itinerary that he explored during 10 months, documenting his pilgrimage with photographs. The result of course differs from Rome's idyllic representations, offering an index of "vedute" that call attention to the city margins, industrial areas, or suburban life. For the next stage of the work, Castucci appropriated the strategies of the tourism industry and of national celebrations. He created his own postcards, souvenirs and a kind of peepshow, presenting "highlights" of urban landscapes taken from rest areas around the *Grande Raccordo Anulare* [the freeway ring around the city of Rome]. This installation refers to the famous *Intervallo Rai* that used to be regularly broadcast on Italian television, and is fitted with headphones that play its most popular soundtrack. This short TV interlude presented idealized landscapes and monuments from all over Italy. The final stage took the form of performances played by fake tourists. Two couples followed the paths highlighted by Castucci and of course, as usual, they then invited friends to take a look at photographs and films of their trip. Organized for an exhibition held in Naples at Galleria Primo Piano (2010), the event was the last chapter of Castucci's journey, unveiling the reality behind the myth. — BA

CASTUCCI

Turin, 1980.
Lives and works in Milano.

Back To Rome, 2010
Dettagli dell'installazione
Courtesy l'artista



Back To Rome, 2010
Installation details
Courtesy of the artist

Concentrandosi sulla saturazione di immagini nei media, le opere di Danilo Correale affrontano i problemi pratici che queste immagini creano in rapporto alle singole idee di realtà, successo e socialità. L'artista esplora il modo in cui il *mediascape* (il linguaggio delle immagini prodotto dall'universo dei media elettronici, secondo Arjun Appadurai) è giunto a creare un'estetica della vita sempre più fittizia, che potremmo definire anche *iperreale* (che, cioè, comporta la sparizione della realtà fisica attraverso la reiterata rappresentazione di se stessa sui media, restituendocela completamente finta, secondo la definizione di Jean Baudrillard). *Untitled (The Future in Their Hands| The Visible Hand)* raffigura sei braccia destre, appartenenti ad altrettanti presidenti di commissione della Camera dei Rappresentanti degli USA, con i palmi nudi alzati nell'atto di prestare giuramento, durante uno dei processi più famosi degli ultimi anni riguardante l'attuale crisi economica. Questa dis-incarnazione rende gli uomini anonimi e involgarisce la loro promessa di dire la verità, concentrandosi sul gesto violento della mano alzata e aperta. Sul lato sinistro di ciascun ritratto è riportata l'interpretazione dei tratti della personalità e dell'evoluzione della vita degli uomini assenti, fornita da una famosa chiromante indiana a cui l'artista ha sottoposto le immagini. Come per l'identità degli uomini, Correale non rivela i dettagli del processo, il che complica ulteriormente l'enigma generato dalla focalizzazione fissa sulla mano e dal misticismo speculativo della chiromanzia. "Uno dei processi più famosi degli ultimi anni", come annuncia l'artista, sembra propaganda sensazionalistica. L'intento dell'artista qui è porre l'accento sulla dimensione surreale, che è vista come uno dei tratti distintivi del nostro tempo. In effetti, solo in Italia, ogni anno l'industria degli indovini genera un fatturato pari a 6 miliardi di euro. L'ambiguità che pervade tutta l'opera non propone soluzioni, non suscita attese, né addita alcun individuo come colpevole. Più divertente che rivelatrice, allenta la tensione introducendo un momento comico che sarà probabilmente accettato, persino apprezzato, dal pubblico. Ciononostante, persino il più scettico non può fare a meno di leggere i responsi dell'indovina, in cerca di possibili indizi. — MF

DANILO

Napoli, 1982.
Vive e lavora tra Londra e Napoli.

Focused on the saturation of images created by mass media, Danilo Correale's works deal with the practical problems these images bring to individual ideas of reality, success, and sociability. He explores how the *mediascape* (the language of images produced by the world of electronic media, according to Arjun Appadurai) has come to create an increasingly fictional life aesthetic, which could also be described as *hyperreal* (involving the disappearance of physical reality by the repeated representation of itself through media, rendering it completely fake, as defined by Jean Baudrillard). *Untitled (The Future in Their Hands| The Visible Hand)* is a portrayal of six right arms belonging board chairmen of the U.S. House of Representatives, their bare palms lifted in oath during one of the most famous trials in recent years, regarding the current economic crisis. This disembodiment renders the men anonymous and vulgarizes their pledge to tell the truth by focusing on the violent gesture of the risen and open hand. To the left side of each portrait is the interpretation of the absent men's personality traits and life development provided by a famous Indian palm reader, to whom the artist submitted the images. As with the men's identity, Correale does not disclose the details of the trial, which further complicates the enigma produced by the steady focus on the hand and the speculative mysticism of the fortune telling. "One of the most famous trials in recent years", as the artist announces, sounds like spectacular propaganda. His purpose here is to emphasize the surreal, which he views as a defining feature of our times. Indeed, in Italy alone, about 6 billion euros a year are generated by the fortune-telling industry. The ambiguity of the entire piece suggests no solutions, raises no expectations, nor doest it point the finger at anyone. More entertaining than telling, it eases the tension by introducing a comic relief that is actually likely to be accepted, and even valued, by audiences. Still, even a skeptic cannot help to read the "telling" fortunes, lurking for clues. — MF

CORREALE

Naples, 1982.
Lives and works between London and Naples.

Untitled (The Future in Their Hands | The Visible Hand), 2011
Dettaglio
Courtesy l'artista e Raucci/Santamaria Gallery, Napoli

Untitled (The Future in Their Hands| The Visible Hand), 2011
Detail
Courtesy of the artist and Raucci/Santamaria Gallery, Naples

This person's Headline is his most outstanding feature. It shows tremendous concentration and a superior memory. It also shows clarity of thinking, a balanced mind, and brain power. Such people usually do very well in academics and go on to build a successful career by the very virtue of their brain power.

The second aspect which stands out in this hand is the man's compassion and love for humanity. He is likely to be a person who feels for the underdog. He has a great love and passion in his personality. He has a positive outlook on life and there is a trace of idealism too, especially when it comes to his beliefs.

There is evidence of entrepreneurial quality of a very high level, mainly due to his ability to get brilliant ideas. However, this man is likely to perform better as a professional rather than as a businessman because while he has a keen brain and a strong ability to ideate, his actual risk-taking ability is limited. Sure, he has a risk-taking ability which is above average but it is not as brilliant as other aspects of his personality. He could become overconfident because of his other talents, but if he relies on this aspect of his personality too much he could make mistakes. It is his superior management and people skills and brilliant mind that he should rely on. He gets along well with people, and one of the reasons is because he genuinely likes them. His expressive abilities are a great asset.

Love for good food, and either this person is overweight today or was once overweight, perhaps as a child. He also has a well developed sex drive. As he has excellent will power he is able to control his physical needs. His hand does not show a love for status symbols and he is capable of leading a simple lifestyle. He would prefer understatement in his lifestyle.
There is an element of stinginess in his personality.

Despite his brain power, his hand does show arrogance or ego.

There are periods in his life which are not as good as some other periods in his life (as he would perceive it). The late twenties are something of a struggle but 30 onwards his career is strong. Again, 35 onwards for a few years there is uncertainty and struggle. Age 40/42 things are good for him but again around 50 or so there is some serious obstacle in his career. He seems protected from this however. His career goes on fairly well after that. There seems to be another obstacle in his late fifties.

After is clear that the lines are not as dark as they were before and this means that he may not be satisfied with the way his career is going in the late fifties or his expectations may not be met. A cutting bar on the sun line in the late fifties, possibly at the age he is now shows some loss of reputation.

It will be a serious setback as otherwise the lines would have been darker.

Combinazione di performance, messa in scena e uso di oggetti teatrali, le opere di Luca De Leva assumono spesso la forma di situazioni. Le sue orchestrazioni richiedono la partecipazione di altre persone, al fine di evocare i sentimenti più disparati attraverso bizzarre interazioni e scambi basati sull'empatia. A volte l'artista si avvale di performer come 'complici' per condurre l'azione, in altre occasioni è lui l'attore/incantatore, altre volte ancora utilizza alcuni oggetti/dispositivi come 'incitamento'. Ad esempio, *EarthWorm+Love*, 2010 consisteva in una struttura che diffondeva feromoni umani all'interno di uno spazio espositivo, allo scopo di far salire la tensione erotica fra i visitatori. All'inaugurazione della sua personale dal titolo *ThySelf*, 2012 De Leva ha chiesto alle guide di usare lo sguardo in modo intimo e civettuolo nel rivolgersi all'ignaro pubblico. *What I Could Be 1*, 2011 metteva in scena l'artista stesso nell'atto di creare la pièce di un'altra artista, Sara Sam – la sua prima performance in assoluto. L'artista è scomparsa quasi subito (ammesso che sia mai esistita), lasciando a De Leva il compito di rispondere a tutte le domande su di lei e sulla sua pièce. La tensione che viene a crearsi nelle sue opere attiva la mostra, coinvolgendo il pubblico in un gioco di fattualità che, in ultima analisi, ha consentito a ogni persona di vivere un'esperienza individuale.

Per *Catering Blotto* il punto di riferimento di De Leva è il film *Blotto*, dove protagonista è il duo comico Stan Laurel/Oliver Hardy. Uscito durante il periodo del proibizionismo americano, il film mostra i personaggi principali mentre cercano di ubriacarsi, ma vengono imbrogliati dalla moglie di Laurel. Durante il proibizionismo, fra gli anni 1919 e 1933, il governo degli Stati Uniti mise fuori legge la produzione e il consumo di alcolici, una misura che ebbe come effetto la proliferazione di produttori clandestini, del mercato sommerso, e di un'economia in mano alla mafia. Ispirandosi a questo sistema di scambio clandestino e commercio segreto, De Leva ha inventato una sua bevanda alcolica con ingredienti segreti, scelti nel giardino di un amico. Ha quindi chiesto al team di curatori che hanno lavorato a questa mostra di offrire la bevanda la sera dell'inaugurazione nella forma di uno 'shot' alle persone con cui verranno in contatto. Le bevande si sposteranno insieme ai diversi membri del team su un carrello, quasi come uno spaccio clandestino mobile, e saranno distribuite senza rivelarne gli ingredienti, stabilendo così un rapporto di empatia, e anche di fiducia, con il pubblico. — MF

LUCA

Milano, 1986.
Vive e lavora a Milano.

A mixture of performance, staging, and use of props, Luca De Leva's works often take the form of situations. His orchestrations require others to take part in the action in order to evoke disparate feelings through bizarre interactions and empathic exchanges. Sometimes he employs performers (accomplices) to carry out the piece, other times he is the actor (charmer) and other times he uses objects (devices) as instigators. For example, *EarthWorm+Love*, 2010 consisted of a human pheromone-releasing structure in an exhibition space aimed at increasing the sexual tension among attendees. In the opening of his solo show *ThySelf*, 2012 he hired guides to use their eyes in an intimate flirtatious fashion with the unaware audience. *What I Could Be 1*, 2011 consisted of him creating the piece of another artist, Sara Sam –her first art piece ever. If she did exist, she disappeared from the show after a short while, leaving it to him to answer all questions regarding both her and the piece. The tensions created in his pieces activate the exhibition by engaging the audience in a play of factualities, which ultimately allow for each person to have an individual experience.

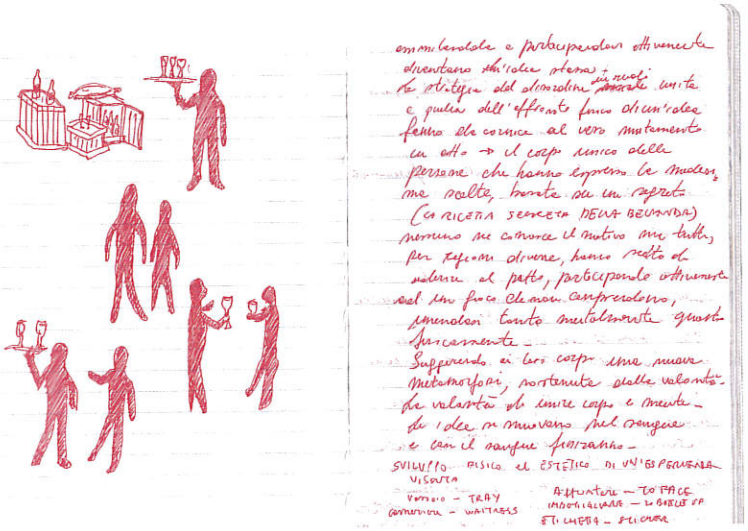
For *Catering Blotto* De Leva takes as a reference the film *Blotto*, which features the comic duo Stan Laurel and Oliver Hardy. Released during the age of American prohibition, the film shows the main characters as they try to get drunk, but are tricked by Laurel's wife. During the prohibition, which lasted from 1919 to 1933, US government illegalized alcohol production and consumption, inciting a multitude of illegal manufacturers, underground businesses, and a mafia-ruled economy. Drawing from this system of clandestine exchange and hush-hush commerce, De Leva mixed his own alcoholic drink with secret ingredients from a friend's garden. He then asked the curatorial team working in this exhibition to offer the drinks on the opening night in the form of a shot to people they come in contact with. The drinks will move with different members of the team in a cart, much like a moving Speakeasy, and will be handed out without disclosing the ingredients, establishing a relationship of empathy and trust with a selected audience. — MF

DE LEVA

Milan, 1986.
Lives and works in Milan.

Schizzi per *Catering Blotto*, 2012
Courtesy l'artista

Sketches for *Catering Blotto*, 2012
Courtesy the artist



Catering Blotto, 2012
Documentazione delle bevande segrete offerte in mostra
Courtesy l'artista e Galleria Room, Milano

Catering Blotto, 2012
Documentation of secret drinks offered in the exhibition
Courtesy the artist and Galleria Room, Milan

Il principale ambito problematico affrontato da Tomaso De Luca è l'immagine del patrimonio visivo della città e della sua venerata storia, così come possono essere visti oggi attraverso il prisma di uno sguardo post-psicanalitico. Sorta di primordiale revisionismo del paesaggio storico, il lavoro di De Luca propone uno sguardo nuovo, un approccio più approfondito alle realtà che abbiamo conosciuto attraverso i manuali d'arte scolastici, le guide turistiche o gli articoli delle riviste. Un ulteriore filtro visivo, che precisa la focalizzazione delle opere di De Luca, è il "guardare attraverso la lente" delle minoranze sessuali, indagando alcune questioni di genere nell'ambito della cultura classica.

Il progetto *100 Heads of the Hunter* è dedicato alla decadenza e alla sparizione della forma monumentale, che oggi non viene più utilizzata e sta scomparendo dalla memoria collettiva. Il protagonista del progetto è la statua del *Cacciatore* (di Michele Tiliacos, 1936, oggi nei pressi di Villa Madama a Roma), riscoperta dopo 70 anni. Non potendo vedere l'originale, collocato ai piedi della collina romana di Monte Mario, poiché la testa della statua era completamente nascosta dalla vegetazione, l'artista ha iniziato a disegnare l'immagine ricopiandola da un giornale. Dopo averla disegnata cento volte, De Luca è arrivato alla sua personale immagine della testa del *Cacciatore*: in questo modo non la perderà più, né l'erba distruggerà più l'ideale classico del volto maschile.

Nel progetto *The Sleepers*, l'artista propone l'idea di un incontro visivo fra due statue 'dormienti': ancora il *Cacciatore* e *Il Bigio* (di Arturo Dazzi, 1932, che originariamente si trovava in Piazza della Vittoria a Brescia). De Luca ha realizzato alcuni disegni di enormi dimensioni che riproducono le sculture, e li ha montati su legno, ottenendo oggetti simili a scudi, che ha poi collocato ciascuno davanti al suo modello reale. Le statue 'dormienti', poiché entrambe ora giacciono in posizione orizzontale (*Il Bigio* in un magazzino comunale di Brescia, il *Cacciatore* nei pressi di Villa Madama), hanno visto mutare completamente il proprio significato: dall'originaria struttura verticale, razionalista, sono passati alla condizione fragile, prostrata di eroi del passato, ancora glorificati ma in modo meno retorico e più umano. Sfruttando il fattore umano per attribuire nuovi significati, De Luca propone una metafora romantica, un incontro fra due uomini, non più eroi, che dopo la guerra potrebbero essere diventati una coppia. Nessuno ha più bisogno di loro, ora che il loro dovere è compiuto, cosicché i due sono liberi di godere l'uno dell'altro in "libertà, pace e piacere". Ripensando la storia degli stili e mutando la struttura originaria attraverso il suo gesto, De Luca modella una nuova forma di relazione, non solo fra due opere d'arte, ma fra gli spettatori e il patrimonio culturale. — AP

TOMASO

Verona, 1988.
Vive e lavora a Roma.

The main issue addressed by Tomaso De Luca is the city's visual heritage and its glorified past, as they can be seen today through the prism of a post-psychoanalytical gaze. A sort of primordial revisionism of the historical landscape, it suggests to adopt a fresh look and to take a more in-depth approach to things we know from school books, tourist guides, or articles. A further visual filter that sharpens the focus of De Luca's works is "looking through the lens" of sexual minorities, researching gender issues in the field of classical culture and building queer spaces in which you can hide, even while being surrounded by fascist totalitarian structures created to allow absolute surveillance.

His collection of drawings, *100 Heads of the Hunter*, deals with the decay and disappearance of the monument form, which is no longer used and is disappearing from our collective memory. The main character in this project is the statue of the *Cacciatore* (by Michele Tiliacos, 1936, now near Villa Madama in Rome), which was rediscovered after 70 years. The artist was unable to see the original, located at the foot of the Monte Mario hill in Rome, since the head of the statue was completely hidden by vegetation. He instead started to draw the image from a newspaper. After drawing the head a hundred times, De Luca built his own private image of the Hunter's head in order to never lose it again, and to prevent the grass from destroying the ideal classical masculine face.

In *The Sleepers* the artist proposes the idea of a visual encounter between two "sleeping" statues lying now in storages: again the *Cacciatore* and *Il Bigio* (by Arturo Dazzi, 1932, which originally stood in Piazza della Vittoria in Brescia). De Luca made huge drawings of each sculpture and mounted them on wood, so that the resulting objects resembled shields. He then introduced the standing drawings to the sleeping sculptures by carrying them to the place where its potential partner is lying. The "sleeping" statues changed their meanings completely: from the original vertical, rationalist structure to the weak prostrate heroes of the past, still appreciated but in a less absolute, and now more human form. Using this human factor to attribute new meanings, De Luca introduces a romantic metaphor, an encounter between two men, who are no longer heroes, and have become a couple after war time. Nobody needs them any more, they have already done their duty, and so they are free to enjoy each other'scompany in "leisure, peace, and pleasure". Rethinking the history of styles and changing the original structures through his gesture, De Luca shapes a new relationship, not only between two works of art, but between spectators and heritage.
— AP

DE LUCA

Verona, 1988.
Lives and works in Rome.

The Sleepers, 2010
Fotografia dalla serie
Courtesy l'artista e Monitor, Roma

The Sleepers, 2010
Photography from the series
Courtesy of the artist and Monitor, Rome

Lavorando con installazioni, ready-made e fotografia, Giulio Delvè decontestualizza immagini, oggetti, consuetudini e situazioni della vita quotidiana, estraniandoli dal loro ambiente naturale, paradossalmente enfatizzando in modo ulteriore il loro significato già intenso. Un agglomerato di lucchetti e catene, visto da lontano, può far pensare a un atto di vandalismo o a un furto, ma guardando più attentamente l'opera di Delvè *And if a double-decker bus crashes into us* ci si accorge che i lucchetti recano incisi voti d'amore: sono 'lucchetti dell'amore'. Il fenomeno dei lucchetti dell'amore, che risale a prima della seconda Guerra mondiale, è un atto con il quale gli amanti suggellano la loro reciproca devozione collocando lucchetti in luoghi pubblici e gettando via la chiave. In Europa ha conosciuto un'enorme popolarità grazie al romanzo di Federico Moccia *Ho voglia di te* (2006), in cui una coppia mette al sicuro il suo amore attaccando un lucchetto a un lampione di Ponte Milvio, a Roma. Ben presto un'ondata di amanti, provvisti di lucchetti e catene, ha invaso i ponti di diverse città del mondo, causando seri pericoli e problemi estetici al patrimonio architettonico. Non diversamente dalla folla di maghetti che si accalcava fuori dalle librerie ogni volta che usciva un libro della saga Harry Potter, questo rituale è un'assurda reazione a catena indotta dall'immaginazione. Delvè rimuove i lucchetti da un punto panoramico di Napoli, un atto che non si configura né come vandalismo né come appoggio alle autorità: è piuttosto la rottura di un simbolo che era stato collocato lì con fede cieca nel suo presunto potere di tenere insieme le persone. Potrebbe liberare gli amanti o farli allontanare, oppure potrebbe non fare nulla, visto che i lucchetti erano probabilmente privi di alcun potere in primo luogo. Il titolo dell'opera deriva da un brano degli Smiths, che contiene le famose parole: "And if a double-decker bus crashes into us, to die by your side is such a heavenly way to die, and if a ten-ton truck kills the both of us, to die by your side, well the pleasure—the privilege is mine". [E se un autobus a due piani si schianta contro di noi, morire al tuo fianco è un modo così divino di morire, e se un camion di dieci tonnellate ci uccide entrambi, morire al tuo fianco... il piacere, il privilegio è mio]. È una forma di devozione adolescenziale e romantica, fatale se condotta all'eccesso. Tutte queste fantasie, speranze, superstizioni e attese diventano inerti nella scultura di Delvè, che solleva anche la questione del potere che la cultura popolare ha di indurre mutamenti di costume, al punto da arrivare a esprimere sè stessa all'interno del paesaggio urbano attraverso azioni collettive. — MF

GIULIO

Napoli, 1984.
Vive e lavora fra Napoli e Berlino.

Working with installations, ready-mades, and photography, Giulio Delvè de-contextualizes images, objects, habits, and situations of everyday life by alienating them from their natural environment. This, in turn, paradoxically emphasizes their charged significance. A cluster of locks and chains, seen from a distance, may suggest vandalism and theft, but if you look closer at Delvè's *And if a double-decker bus crashes into us* you'll notice that the locks bear love inscriptions: they are "love padlocks". The love padlock phenomenon, which dates back prior to World War II, is an act whereby lovers seal their devotion to each other by placing locks in public places and throwing away the key. In Europe, it was made hugely popular by Federico Moccia's 2006 novel *I Want You*, in which a couple secures their love by attaching a lock to a lamppost on Ponte Milvio, in Rome. Soon, a flood of lovers with their chains and locks crowded bridges in different parts of the world, causing serious danger as well as aesthetic problems to structures of architectural heritage. Not unlike the crowd of wizards that surrounded bookshops when Harry Potter books were released, this ritual is an absurd, fantasy-induced chain reaction. Delvè's act of removing the locks from a panoramic view point in Naples is neither delinquent nor supportive of the authorities; it is the destruction of a symbol that was placed there with blind religious faith in its ability to make people stick together. His action may set lovers free, pull them apart, or it may just do nothing, because the locks were probably ineffective in the first place. The title of this piece comes from a song by the Smiths, which famously utters: "And if a double-decker bus crashes into us, to die by your side is such a heavenly way to die, and if a ten-ton truck kills the both of us, to die by your side, well the pleasure—the privilege is mine". It's a teen-like romantic devotion, fatal in its excess. All these fantasies, hopes, superstitions, and expectations are turned inert in Delvè's sculpture, which also brings up the subject of the power of popular culture in changing customs, to the point of expressing itself collectively in the urban landscape. — MF

DELVÈ

Naples, 1984.
Lives and works between Naples and Berlin.

And if a double-decker bus crashes into us, 2008
Courtesy dell'artista e Supportico Lopez, Berlino

And if a double-decker bus crashes into us, 2008
Courtesy of the artist and Supportico Lopez, Berlin

And if a double-decker bus crashes into us, 2008
Dettaglio e veduta dell'allestimento
Courtesy dell'artista e Supportico Lopez, Berlino

And if a double-decker bus crashes into us, 2008
Detail and installation view
Courtesy of the artist and Supportico Lopez, Berlin

Il sempre più frequente uso delle piattaforme internet di social networking, del commercio online, di forme di intrattenimento illimitate e non filtrate da giudizi critici, etc., ha introdotto una serie di mutamenti sintomatici nella vita urbana, insieme a una diminuzione delle interazioni fisiche. Si trascorrono ore di attività in ambienti chiusi, immersi nella realtà virtuale. In questo scenario, Tony Fiorentino appare come uno strano, giovane vagabondo, che utilizza l'ambiente *cittadino* e ciascuna giornata come una tela per le sue opere. Nell'azione *Follows Unknown Blind Man*, 2011 invece di approfittare delle comodità dello stalking online, Fiorentino adotta il metodo rudimentale di seguire a piedi un ignaro uomo non-vedente, a lui sconosciuto, per 2 ore e 27 minuti, in modo da conoscere ogni dettaglio della sua vita quotidiana. Un altro esempio rappresentativo è *Kontact*, 2010 che si è svolto ad Amsterdam, una città nota per l'abbondanza di ciclisti. Fiorentino ha ripetutamente agganciato la sua bici a quella di un'altra persona, dapprima come una sorta di scherzo urbano, per vedere le reazioni delle vittime, e in seguito sempre più come esperimento sociale che gli ha consentito di conoscere nuove persone attraverso una situazione inscenata, ma non virtuale.

Presente in mostra, anche *Cleaning a Lamp for Street Lighting* fa affidamento su un'azione *muta*. Ispirato a *I Fari* di Charles Baudelaire, in cui il poeta decostruisce gli stili di alcuni famosi artisti nei suoi versi, per poi terminare con una lode del loro brillare come fari luminosi, Fiorentino sceglie un lampione cittadino da pulire, in modo che emetta una luce più forte degli altri. Unendo la natura poetica della sua ispirazione con un approccio attivo molto più vicino al movimento Situazionista, *Cleaning a Lamp...* attualizza l'idea Romantica dell'artista come genio, trasponendo il gesto artistico in un'azione immanente. Invece che considerare gli artisti come illuminatori della nostra immaginazione, qui Fiorentino modifica fisicamente un luogo familiare togliendo la sporcizia frutto di negligenza, che impediva una buona visibilità. Analogamente, *Removed Some Bricks From the Street is a Sign of Revolution* si svolge per strada, questa volta in Grecia. Fiorentino, all'epoca studente ad Atene, prese parte alla rivolta del 2008-2009, scoppiata in seguito all'uccisione di un adolescente da parte della polizia. Durante gli scontri fra cittadini e autorità, che hanno suscitato un'ondata di proteste e solidarietà in tutto il mondo, i manifestanti hanno utilizzato tutto ciò che avevano a disposizione, bottiglie, uova, pietre, e i sampietrini che compongono la pavimentazione stradale. Gli stessi oggetti di cui è composta la città sono utilizzati per distruggerla. L'artista ha replicato l'immagine delle strade spaccate, creando una sorta di momento *Madeleine* di proustiana memoria che mostra le infinite possibilità offerte dalla città. — MF

TONY

Barletta, 1987.
Vive e lavora a Londra.

The increasing use of Internet's social networking platforms, online-businesses, unlimited and judgment-free entertainment, etc., has introduced symptomatic changes in urban life and a decrease in physical social interaction. Hours of activity are spent behind closed doors, immersed in the virtual realm. In this scenario Tony Fiorentino seems to be an odd, young drifter. He uses the *citadine* environment and every day as a canvas. In his action *Follows Unknown Blind Man*, 2011 instead of taking advantage of the comforts of on-line stalking, he rudimentarily followed an unaware blind man, whom he did not know, for 2 hours and 27 minutes, to experience the details of his life. Another good example is *Kontact*, 2010 which took place in Amsterdam, a city known for its abundance of cyclists: he repeatedly tied his bike to another, first as a kind of urban prank to watch the reactions of the victims, but then increasingly as a social experiment that enabled him to meet people through a staged, but non-virtual situation.

Shown in this exhibition, *Cleaning a Lamp for Street Lighting* also relies on a silent action. Inspired by Charles Baudelaire's *The Beacons*, in which the poet deconstructs the styles of famous visual artists through his lyrical verses, only to conclude with a praise of their brilliance as beacons of light, Fiorentino chose one city lamppost to clean, so that it would emit a stronger light than the others. Combining the poetic nature of its inspiration with an active approach much closer to artistic strands the Situationist movement, *Cleaning a Lamp...* contemporizes the Romantic idea of artist as genius by bringing the artistic gesture to a worldly action. Instead of seeing artists as illuminators of imagination, here the artist is physically changing a quotidian place by wiping off the neglected dirt that impedes good visibility. Similarly, *Removed Some Bricks From the Street is a Sign of Revolution* takes place in the streets, in this case of Greece. Fiorentino, a student in Athens at the time, took part in the 2008-9 riots that broke out after the police killed a teenage boy. During the clashes between citizens and authorities, which gave rise to a wave of solidarity protests all over the world, protesters used everything within their reach as throwing weapons: bottles, eggs, stones, and the bricks which composed the street. The same objects that make up the city are used to destroy it. The artist replicated the image of the torn streets, creating a sort of immediate Proust *Madeleine* moment for citizens that shows the all-granting aptitudes of the city. — MF

FIORENTINO

Barletta, 1987.
Lives and works in London.

Removed Some Bricks From the Street is a Sign of Revolution, 2009
Courtesy l'artista

Removed Some Bricks From the Street is a Sign of Revolution, 2009
Courtesy of the artist

Cleaning a Lamp for Street Lighting (infinite action), 2012
Immagine da video
Courtesy l'artista

Cleaning a Lamp for Street Lighting (infinite action), 2012
Video still
Courtesy of the artist

Helena Hladilova è nata e si è formata nella Repubblica Ceca, trasferendosi successivamente in Italia insieme a Namsal Siedlecki, con cui ha fondato GUM studio, uno spazio gestito da artisti, con sede prima a Carrara e oggi a Torino. La sua collaborazione con numerosi giovani artisti e la partecipazione a programmi di scambio e comunicazione ha consentito a Helena di elaborare un metodo particolare, che fonde intervento artistico e una parte di critica istituzionale. Il suo approccio è profondamente influenzato dal concettualismo romantico est-europeo, unito a pratiche occidentali post-minimaliste. L'artista lavora spesso sul contesto della mostra, cercando di essere al tempo stesso persona coinvolta e critico esterno, doppia figura di partecipante attivo e critico distaccato. Gran parte delle opere di Helena sono site-specific, ed esplorano particolari situazioni, condizioni, o la struttura stessa dell'esposizione.

Per *Sotto la Strada, la Spiaggia*, Hladilova ha ideato un intervento poetico direttamente nel contesto espositivo, all'interno degli spazi della Fondazione. Piantando erba nelle piccole crepe presenti sul pavimento, l'artista compie un gesto simbolico e ben definito, ricordandoci che, dopo la tradizione concettuale, in cui l'oggetto in quanto tale sparisce (come per esempio negli Art and Language), l'arte contemporanea non si occupa più semplicemente di sistemare e collocare gli oggetti nello spazio, ma diviene anche campo di riflessione su se stessa e sulle modalità di rappresentazione dell'Altro e del sé, una sorta di 'osservatorio' sull'Altro. In quest'opera l'erba, elemento naturale all'interno di uno spazio artificiale e sterile, attraversa e rompe il cemento – non solo in omaggio all'idea di fondo della mostra, o come simbolo visivo della rottura e liberazione dello spazio, ma anche come invasore, come l'Altro che rappresenta un potenziale pericolo per la mostra stessa e per l'edificio della Fondazione. Qui Hladilova solleva la questione di un potenziale cambiamento nella struttura espositiva tradizionale, che si è sviluppata in ambito occidentale ed è rimasta inalterata per troppo tempo, ignorando completamente le esigenze contemporanee. L'opera esprime la crescente ansia di rompere con le obsolete norme moderniste, ormai codificate e ribadite dalla tradizione minimalista, ma rivela anche l'incapacità di progettare un metodo radicalmente differente, realmente progressista, di presentare l'arte al pubblico, specialmente nel contesto museale odierno. Per quanto minimale e semplice, il gesto dell'artista risulta tanto più rischioso ed emblematico in quanto mette a nudo la fragilità dei principi espositivi tradizionali, favorendo una riflessione su come sia possibile cambiare in meglio la situazione. — AP

HELENA

Kroměříž, Repubblica Ceca, 1983.
Vive e lavora a Torino.

Helena Hladilova was born and educated in the Czech Republic, and later moved to Italy with Namsal Siedlecki, with whom she established an artist-run space in Carrara, called GUM studio. Today GUM studio is based in Turin. Having worked with many young artists and participated in exchange and communication projects, Hladilova has developed quite an unusual method, which blends interventional and, partly, institutional critique. Her approach is greatly influenced by Romantic Eastern European conceptualism mixed with Western post-minimal practices. She often works on the context of an exhibition, trying to be at the same an insider and an external critic, a double figure of active participant and distant spectator. Most of Helena's works are site-specific, exploring particular contexts and conditions, and the exhibition display itself.

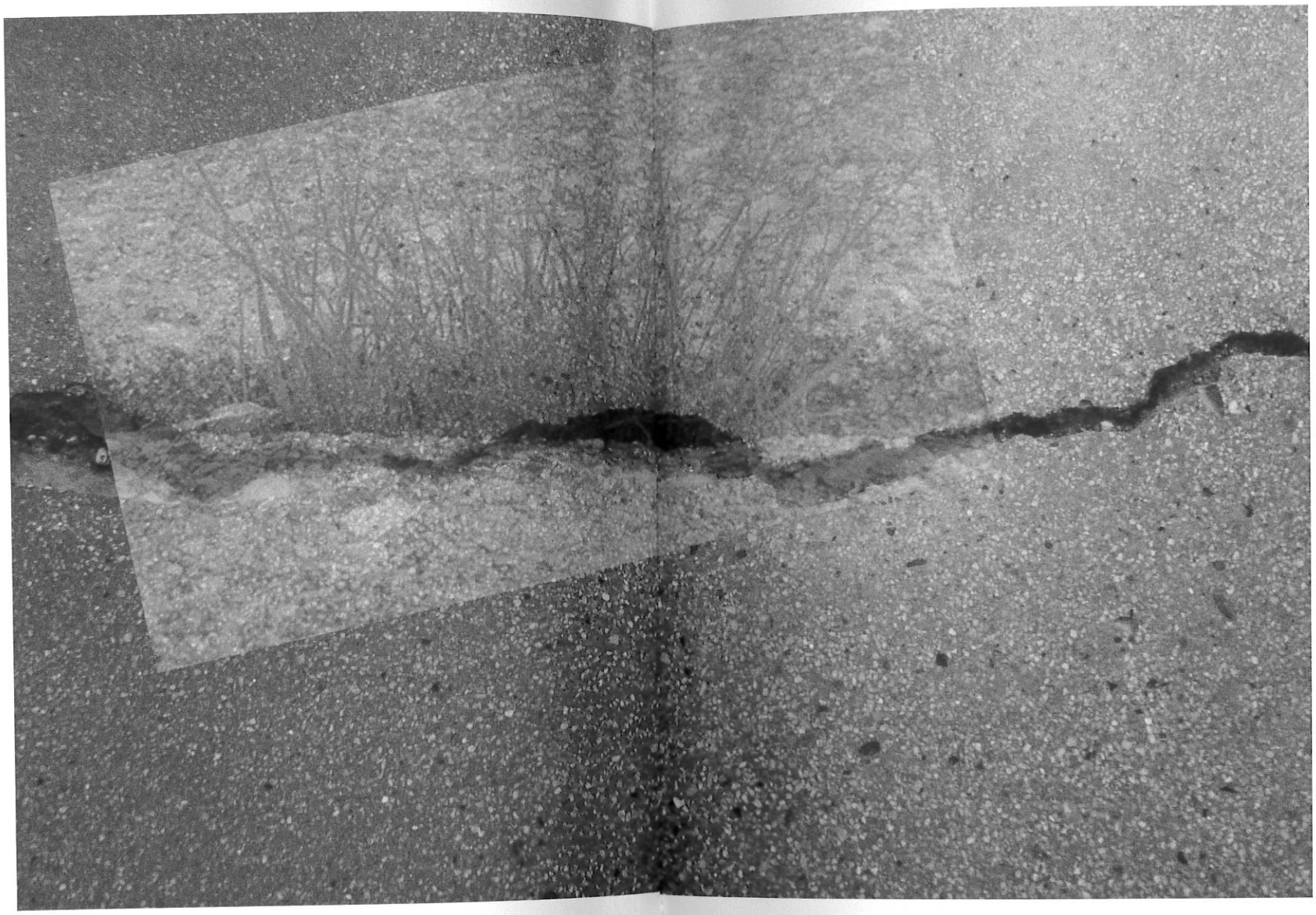
For the exhibition *Underneath the Street, the Beach*, Hladilova has created a poetic intervention in the exhibition display, inside the Foundation itself. Planting grass in the small cracks of the floor is a symbolical, and definite gesture which reminds us that after the conceptualist tradition, where the object as such disappears (Art and Language), contemporary art no longer deals only with arranging and placing objects in space, but is also a field of self-reflection on the representation of the Other and of oneself, a 'monitor' of the Other, as it were. In this work the grass, a natural element inside an artificial, sterile space, cracks concrete - not only as a homage to the idea of the exhibition, or as a visual symbol of the disruption and liberation of space, but also as the invader, the Other, a potentially destructive element for the exposition itself, and for the Foundation premises as well. Here, Hladilova brings up the question of a potential change in the classical exhibition display, which developed in the Western world and has remained the same for too long, completely ignoring the needs of today's culture. This work expresses a growing sense of urgency to break the age-old, established rules of modernism, reinforced by the minimalist tradition, but it also reveals the inability to create a radically different, progressive method of presenting art to the public, especially in today's museums. Although the gesture of the artist is minimal and simple, it is nonetheless all the more dangerous and emblematic, since it exposes the fragility of the traditional display principles, encouraging us to think about how the situation could be changed in a positive way. — AP

HLADILOVA

Kroměříž, Czech Republic, 1983.
Lives and works in Turin.

Selfmade, 2012
Montaggio digitale
Courtesy l'artista

Selfmade, 2012
Digital montage
Courtesy of the artist



Definito dallo storico canadese Bruno Roy "cultura dell'equivoco", l'immaginario medievale era caratterizzato dalla polisemia del suo linguaggio. Pratiche simboliche, ambiguità comiche o giochi di parole sono alcune delle forme retoriche che hanno informato questo pensiero fluido. Facendo un uso simile delle costruzioni intertestuali, l'opera concettuale di Renato Leotta può ben dirsi erede di questa tradizione. La sua prassi è associativa alla maniera dell'antica *ars combinatoria*, e si concentra sulla creazione di installazioni, che combinano oggetti di uso quotidiano scelti per il loro valore emblematico, materiale video, o elementi iconici desunti da un particolare contesto (ad esempio un'area geografica specifica), ridotti ad astrazioni visive. Il dialogo di questi significanti con lo spazio espositivo si volge a costruzioni culturali come l'esotismo o la storia, giocando con la loro struttura semantica.

Con due monete da 100 Lire incollate alla parete in punti diversi della superficie, e la foto di una macchina parcheggiata contro un muro di mattoni, l'intervento in mostra non potrebbe essere più minimale. Ma la combinazione degli elementi nasconde un infinito numero di possibili interpretazioni: se il tramonto riflesso sui finestrini dell'automobile evoca il *topos* del paesaggio, dalla pittura di genere fino alle rappresentazioni stereotipate dei film Hollywoodiani, il riflesso in sé è un'allusione al tema dello specchio nella storia dell'arte. In effetti, a partire dal XV secolo, lo specchio diventa una modalità ricorrente con cui i pittori introducono meta-discorsi all'interno della composizione (ad esempio il discorso autoriflessivo sulla pittura, o sul tema della *vanitas*...). Quanto alle due monete, esposte ad altezze diverse, simboleggiano ovviamente l'idea di valore monetario, ma ci parlano anche di un'altra unità di misura, legata ai diversi modi di appendere le cornici o i dipinti: condividendo le rispettive esperienze, Leotta e l'artista Mauro Vignando sono infatti giunti alla conclusione che l'altezza standard nordamericana è di circa 10 centimetri superiore a quella europea. Nella prassi associativa di Leotta, i canoni e le norme della pittura occidentale si sovrappongono ad aspetti della storia italiana moderna. La leggendaria Fiat Tipo, ritratta nella foto e prodotta a Torino durante il periodo d'oro della casa automobilistica, così come la Lira, utilizzata prima dell'adozione dell'Euro, ci parlano di una questione come quella della delocalizzazione all'interno di un mondo globalizzato e di una crisi finanziaria. Il paesaggio crepuscolare che si riflette sui finestrini dell'auto si fa metaforica evocazione della decadenza economica. Quanto alle due monete, esprimono una critica all'istituzione museale, in quanto demistificano la prassi espositiva rivelando che si tratta di una costruzione culturale come tante altre. Raccogliendo le luci d'ambiente sulla loro superficie riflettente, le monete creano un altro "specchio di illusioni" costituendo, insieme alla fotografia, un *memento mori* per la cultura occidentale. — BA

RENATO

Torino, 1982.
Vive e lavora a Torino e ad Acireale, Catania.

Described by Canadian historian Bruno Roy as a "culture of the equivocal", medieval imaginary was characterized by a polysemic language. Symbolical practices, comical ambiguities, or word play are some of the rhetorical forms that shaped this fluid thinking. Making a similar use of intertextual constructions, Renato Leotta's conceptual work can claim to follow this inheritance. His practice is associative in a way that recalls the hermetic tradition of *ars combinatoria*. It focuses on the creation of installations, which combine everyday objects chosen for their emblematic value, video footage or iconic elements of a given context (such as a specific geographical area) reduced to visual abstractions. The dialog of these signifiers within the exhibition space addresses cultural constructions such as exoticism or history, by playing with their codes.

Comprised of two 100 Lira coins glued to the wall in different spots of the space and a photograph of a car parked against a brick wall, the exhibited work could hardly be more radical in its simplicity. But the combination of these elements hides an infinite number of possible interpretations. While the sunset reflected in the car windows evokes the *topos* of the landscape, from genre painting to clichéd representations of Hollywood movies, the reflection in itself is a reference to the theme of the mirror in art history. Indeed, starting from the 15th century the mirror became a recurrent way in which painters introduced meta-discourses in their composition (such as a self-reflexive meditation on painting or the theme of the *vanitas*...). As for the two coins, which are displayed at different heights, they of course embody the notion of monetary value, but they also speak for another unit of measure: the standard ways of hanging frames or paintings. Sharing their respective experiences, Leotta and artist Mauro Vignando indeed came to conclusion that the North American standard appears to be about 10 centimeters higher than the European one. In Leotta's associative practice, canons and rules of Western painting overlap with aspects of Italian modern history. The legendary Fiat Tipo portrayed in the photograph, produced in Torino during the golden age of the brand, and the Lira currency used before the adoption of the Euro, address issues of delocalization within a globalized world and financial crisis. The crepuscular landscape reflected on the car thus becomes a metaphorical evocation of economic collapse. As for the two coins, they convey institutional critique, dismantling the exhibition practice as just another cultural construct. Collecting the lights of the space on their reflective surface, they build another "mirror of illusions" that, together with the photograph, constitute a *memento mori* for Western culture. — BA

LEOTTA

Turin, 1982.
Lives and works in Turin and Acireale, Catania.

Belvedere, 2011
Courtesy l'artista

Belvedere, 2011
Courtesy of the artist

Untitled, 2012
Dettaglio
Courtesy l'artista

Untitled, 2012
Detail
Courtesy of the artist

Nelle sue opere Beatrice Marchi si muove fra raffinati interventi e vere e proprie *mises-en-scène*, che affrontano spesso i temi della femminilità e della memoria. Sempre più frequentemente, gli artisti che lavorano con la performance adottano un approccio registico, non dissimile dalla regia teatrale o filmica. Per quanto la pratica di Marchi non si limiti alla performance, quando l'artista si cimenta in progetti performativi, le sue opere si collocano in questo filone.

È il caso di *Storie di Opera, Medley* (variazione su una performance realizzata in collaborazione con Cécile Genovese nel 2010, e intitolata *Poi loro, cantava le romanze*), in cui l'artista impiega tre cantanti che, per due volte durante la mostra, iniziano una performance canora della durata di tre minuti. Grande appassionato d'opera, il nonno di Marchi conobbe per la prima volta la ricca tradizione lirica da adolescente in Veneto, frequentando alcuni bar in cui i giovani studenti del Conservatorio di Venezia intrattenevano lui e i suoi amici cantando famose arie e romanze d'opera. Proprio come gli studenti al bar, quando racconta alla famiglia queste sue esperienze, il nonno interrompe spesso la narrazione per cantare a cappella, comunicando così tutto il suo fervore alla famiglia. Marchi continua la tradizione del nonno nel diffondere questa forma d'arte colta fuori dai teatri, per mezzo di una perfomance che oppone l'eleganza degli studenti alle note imprecise del nonno. Entrambe le forme espressive, quella educata e quella spontanea, svolgono la funzione di divulgazione orale, di efficace diffusione, migrando dal Veneto degli anni Quaranta alla Milano di oggi, dove l'artista vive.

N°5 è un'astrazione del profumo più famoso della storia. Con un prezzo di €180 ogni 100 ml, lo Chanel N°5 è fra i profumi più costosi del mondo – ciononostante, ogni trenta secondi se ne vende un flacone. La sua lunga storia inizia in Francia nel 1919, quando il profumiere Ernest Baux lo crea per la stilista Coco Chanel. Col tempo è divenuto un'icona simbolo di eleganza, potere e piacere. Marchi decostruisce quest'oggetto del desiderio, riducendolo alla sua forma più essenziale: le piante utilizzate per produrre la fragranza. Tutte sono ben note e celebrate per le loro virtù aromatiche, ma la fama leggendaria del N°5 le mette in ombra, proclamando la supremazia del prodotto fabbricato sull'essenza. Un kit di bellezza casalingo, coltivato: anche se non equivale alla mitica fragranza, un giardino di N°5 esercita ugualmente un grande fascino. — MF

BEATRICE

Gallarate, Varese, 1986.
Vive e lavora a Milano.

Beatrice Marchi's work ranges from subtle interventions to whole *mise-en-scènes* that often deal with femininity and memory. Increasingly, artists that work with performance do so in a directorial way, not too different from the movie or theater director. Although Marchi's practice is not limited to performance, when she does work with performances, they exist in this realm.

Such is the case of *Storie di Opera, Medley* (a variation on a performance done in collaboration with Cecile Genovese in 2010, called *Poi loro, cantava le romanze*), where the artist employs three singers, who burst into song for three minutes twice during the exhibition. A passionate opera enthusiast, Marchi's grandfather first encountered the rich tradition of opera as a teenager in Veneto, hanging around in bars where young students from the Venice Conservatory entertained him and his friends singing famous opera numbers. Just like the students at the bar, his stories often include *a capella* performances to transmit his fervor to his family. Marchi continues this off-stage propagation of opera, such a high-brow artistic expression, in a performance that clashes the elegance of the trained students with her grandfather's broken notes. These two forms of expression, the educated and the naïve, are oral disseminators, effective propagators that have indeed traveled from 1940s Veneto to present-day Milan, where the artist lives.

N°5 is an abstraction of the most famous perfume in history. Priced at $234 (€180) per 100 ml, Chanel N°5 is among the most expensive perfumes in the world—still, every thirty seconds a bottle of it is sold. Its long history starts in 1919 in France, when perfumer Ernest Baux created the fragrance for couturier Coco Chanel. In time it became an icon redolent of elegance, power, and pleasure. Marchi deconstructs this coveted object by reducing it to its most essential form: the plants that constitute its fragrance. All these plants are well known and praised for their aromatic qualities, but the mythical fame of N°5 overshadows them, proclaiming the dominance of the manufactured product over the essence. A home-kit of beauty, gown in crops: even if it is not the same as the fragrance, a garden of N°5 also has a powerful allure. — MF

MARCHI

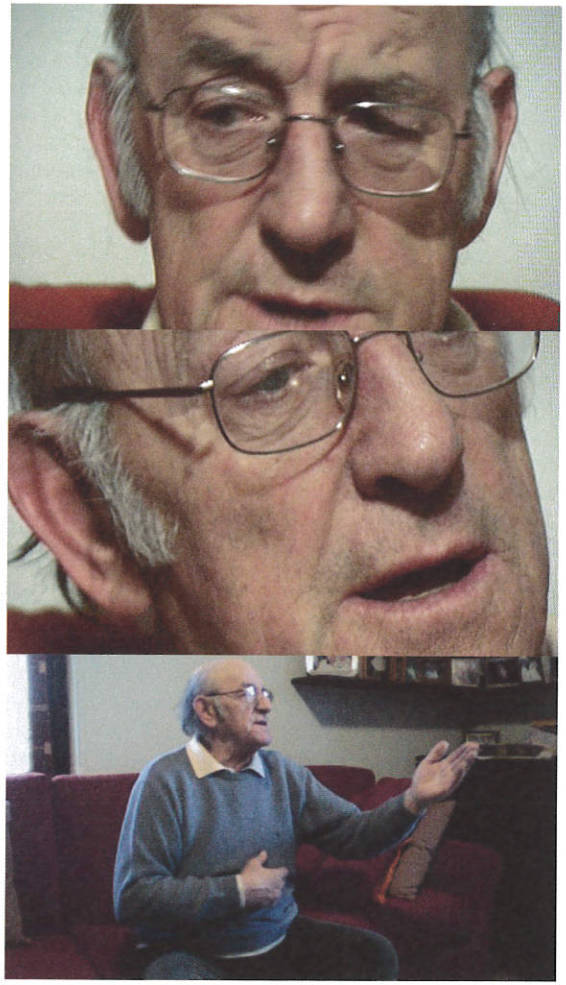
Gallarate, Varese, 1986.
Lives and works in Milan.

N°5, 2012
Montaggio digitale
Courtesy l'artista

N°5, 2012
Digital montage
Courtesy of the artist

Storie di Opera, Medley, 2012
Immagini del nonno
dell'artista
Courtesy l'artista

Storie di Opera, Medley, 2012
Images of the artist's
grandfather
Courtesy of the artist



Fra le artiste italiane contemporanee più rinomate, Liliana Moro riveste una speciale importanza per *Sotto la Strada, la Spiaggia*, non solo perché la sua opera contribuisce a evidenziare il filo rosso che percorre la storia dell'arte contemporanea fino alle attuali voci emergenti, rivelando connessioni con l'opera delle ultime generazioni, ma anche perché, fin dagli esordi, i suoi lavori hanno saputo cambiare le opinioni del pubblico a proposito di diversi argomenti di interesse generale, in modo insolito, fantasioso e altamente problematico. Filtrando la realtà visiva oggettuale attraverso le impressioni dell'infanzia, Moro costruisce catene associative assolutamente personali, che conducono gli spettatori attraverso il labirinto della loro memoria, per approdare ai dubbi attuali sulla logica che sottende all'ordine delle cose nel mondo visibile, includendo aspetti casuali, sociali, politici e profondamente introspettivi. Per questo le sue opere cercano sempre di colmare il divario fra l'arte e il suo pubblico, trasformandolo da semplice insieme di spettatori a protagonista attivo. Come sempre accade nelle pratiche post-concettuali, l'opera inizia ad avere effetto solo quando si produce una tensione fra l'opera stessa e lo spettatore.

Le nuove opere di Moro, *Article 1 (UDHR 1948)* e *Home*, creano un'immagine assurda, semi-surreale dell'oggetto quotidiano come struttura ideale immaginata, e persino potenzialmente realizzabile. Entrambi gli oggetti sembrano incarnare un percorso personale attraverso possibili modi per cambiare lo stato di cose attuale. I trolley dorati evocano controverse immagini di povertà, una condizione che l'artista ridisegna in modo tale da renderla chic e collegarla alla cultura ufficiale. La musica di Bach al posto delle solite canzoni pop crea un collegamento fra il mondo dei mendicanti, che chiedono soldi per mangiare nelle stazioni dei metrò, al mondo delle persone che spendono quei soldi in istruzione e intrattenimento culturale. La perfetta lampada sferica tenta metaforicamente di sviluppare un oggetto dal design ingegnoso, utilizzando la produzione creativa pensata anche per un sostrato sociale povero. Qui il problema del potere, del sistema monetario, della distribuzione del capitale non è descritto letteralmente, come nel caso dell'arte politica e socialmente impegnata, ma attraverso un approccio poetico, personale e fantasioso, che è il tratto caratterizzante di quasi tutte le opere di Moro. Questo approccio è, probabilmente, anche più efficace nell'instaurare il necessario dialogo con gli spettatori, che possono vivere l'opera attraverso i loro pensieri, la loro storia personale e lo stato d'animo del momento, sviluppando una risposta emotiva che perdurerà nella loro memoria più a lungo dell'immagine di un diagramma analitico o di un volantino di propaganda. — AP

LILIANA

Milano, 1961.
Vive e lavora a Milano.

One of the most renowned Italian contemporary artists, Liliana Moro has a special importance for *Underneath the Street, the Beach* not only because her work helps highlight the red line that runs through the history of contemporary art up to the most recent emerging voices, revealing connections with the work of the youngest generations, but also because since the very beginning her works have changed people's views on several general topics in a way that is unusual, imaginative, and highly problematic. Filtering objective visual reality through childhood impressions, Moro builds highly personal chains of associations that take spectators on a journey through the labyrinth of their own memory, where the points of arrival are present doubts about the logic that underlies the order of things in the visible world today, including casual, social, political, and deeply introspective personal aspects. That is why her works always try to bridge the gap between art and its viewers, turning them into active participants, not just spectators. As is always the case with post-conceptual practices, the piece begins to work only when tension arises between the work and the spectator.

Moro's new works *Article 1 (UDHR 1948)* and *Home* create an absurd, semi-surreal image of the everyday object as an ideal, imagined, and probably even possible structure. Both objects seem to embody a personal journey into possible ways of changing the present state of things. The golden trolley cases evoke controversial images of poverty, a condition the artist 'redesigns' in such a way as to make it fashionable and associate it with official culture. Bach's music, instead of the usual pop-songs, connects the world of subway station beggars, who ask for money to eat, to the world of the people who spend this money for their education and cultural entertainment. The perfect lamp ball metaphorically represents a high-end design object, placed on the same poor social background. Here the problem of power, of the monetary system, and of the distribution of capital is not described literally, as in the case of political and activist art, but with a poetic, personal, imaginative approach, which is a defining feature of almost all works by Moro. This approach is probably more effective too in building a much needed dialogue with spectators who can experience the work through their own thoughts, backgrounds, and present state of mind, developing an emotional response that will remain in their memory for a longer time than analytical diagrams or propaganda leaflets. — AP

MORO

Milan, 1961.
Lives and works in Milan.

Articolo 1 (UDHR 1948), 2011
Collezione Nicoletta Fiorucci

Articolo 1 (UDHR 1948), 2011
Collection Nicoletta Fiorucci

Home, 2011
Courtesy l'artista

Home, 2011
Courtesy of the artist

Maria Pecchioli appartiene a una nuova generazione di artisti Milanesi, fra cui anche Mirko Smerdel, che indagano questioni sociali. Fa parte dei collettivi Radical Intention e Frau Frisör Fosca. La sua prassi prende in esame gli ambiti della critica istituzionale, urbanistica e sociale. Gran parte dei suoi lavori è un commento satirico a situazioni che lei stessa ha esplorato, e tutti sono legati a un contesto. La sua arte è solitamente molto scomoda, anche per lo spettatore, che spesso è coinvolto nell'opera o nell'istituzione messa in discussione dall'artista. Pecchioli crea situazioni di *edutainment*, utilizzando narrazioni spettacolari, interattive, o anche solo satiriche, per illustrare le sue idee, basate sullo studio sociale di problemi specifici in particolari contesti.

Per il progetto *Sotto la Strada, la Spiaggia*, Pecchioli presenta la sua recente opera *Versus Player*, prodotta in collaborazione con Alessandro Kraus (a.k.a Tasker), ed esposta in precedenza in occasione della mostra *Milano Radicale*, Liceo Artistico Caravaggio, Milano 2012. L'opera consiste in un giradischi modificato degli anni Settanta, ancora apprezzato da molti DJ professionisti, in grado di riprodurre dischi di vinile all'incontrario – in questo caso l'artista ha scelto un disco di Claudio Baglioni. Si richiede quindi che lo spettatore partecipi alla creazione del pezzo, scegliendo se ascoltare la versione originale oppure se riprodurre la canzone al contrario. Baglioni è considerato l'artista più apolitico e più romantico del periodo più politicizzato della storia italiana, gli anni Settanta. Riproducendo la canzone al contrario, l'artista cerca di rovesciare anche il significato del testo e, in questo modo, spera di trovare almeno qualche traccia di un messaggio politico. C'è una teoria piuttosto isterica ma divertente, che risale agli anni Sessanta, secondo cui, ascoltando al contrario alcune delle prime canzoni rock, ad esempio quelle dei Beatles, vi si può trovare un messaggio nascosto, per lo più satanista (così si dice), o comunque molto cupo, contrario a quello che si sente quando lo si suona nel modo normale. I visitatori, quindi, non devono restare passivi davanti all'opera, ma scegliere se cercare un messaggio democratico nelle canzoni pop romantiche a loro familiari, oppure lasciare che lo spettacolo continui come sempre. — AP

MARIA

Firenze, 1977.
Vive e lavora a Milano.

Maria Pecchioli comes from a new generation of socially-oriented Milan artists, which also includes for example Mirko Smerdel. She is a member of the Radical Intention and Frau Frisör Fosca collectives. Her practice focuses on the critical field: institutional, urbanistic or social. Most of her works are detailed satirical commentaries on situations she explored, and all of them are context-based. Her art is usually very uncomfortable, also for the viewer, who is often involved in the work or in the institution that gets questioned by the piece. Pecchioli creates edutainment situations, using spectacular, interactive, or just satirical narratives to explain her ideas, based on the sociological study of a specific problem in a given context.

For the exhibition *Underneath the Street, the Beach*, Pecchioli presents her recent work *Versus Player* produced in collaboration with Alessandro Kraus (a.k.a Tasker), and previously exhibited at the show *Milano Radicale* Liceo Artistico Caravaggio, Milano 2012. The work consists in a modified turntable from the 1970s, still appreciated by many professional DJs, which can play vinyl records backwards – in this case, the artist chose a record by Claudio Baglioni. The device requires that spectators participate in creating the piece, by choosing whether they want to listen to the original version, or play the song backwards. Baglioni is regarded as the most a-political, most romantic artist of the most overtly politicized period in Italian history, the 1970s. By playing his songs backwards, the artist tries to reverse the meaning of the lyrics, and in this way hopes to find at least some traces of a political message. There is a rather hysterical, but funny theory from the 1960s, that if you listen to some early rock songs, such as the Beatles', backwards, you can find hidden messages, often allegedly Satanist or at least very dark, the contrary of what you hear when you play it the regular way. So visitors should not remain passive when faced with this work, but should choose, depending on whether they are ready to find a democratic message in the romantic pop songs they are familiar with, or just want the show to go on as usual. — AP

PECCHIOLI

Florence, 1977.
Lives and works in Milan.

Versus Player, 2012
Veduta dell'allestimento, *Milano Radicale*
Liceo Artistico Caravaggio, Milano
Courtesy l'artista

Versus Player, 2012
Installation view, *Milano Radicale*,
Liceo Artistico Caravaggio, Milan
Courtesy the artist

Nel 2011, quando scoppia la protesta contro il presidente Hosni Mubarak, Alessandro Quaranta si trova al Cairo, nell'ambito di un programma di residenza della *Townhouse Gallery*. Durante il suo soggiorno realizza, sulla piazza Tahrir, le riprese per *The Handy Holes Watchers Parade*. Il video non mostra la protesta in sé, come ci si potrebbe aspettare, bensì alcune persone della folla che stanno filmando la scena con i telefoni cellulari, da semplici spettatori. L'opera è rappresentativa del lavoro critico di Quaranta sulle condizioni dell'essere spettatore, e sulla propria posizione come artista. Utilizzando il video in modo performativo, Quaranta esplora attivamente le dinamiche che entrambe le realtà comportano, nel retroscena come davanti allo schermo.

Kames Te Pijas Kafa? fa da contraltare a un'altra opera che affronta il concetto di ospitalità, realizzata nel 2000 durante una residenza a Copenaghen. Avendo egli stesso, in quell'occasione, vissuto la condizione di straniero, ha voluto occuparsi dello stesso problema in Italia, con un approccio più critico. Quaranta ha quindi scelto una popolazione solitamente stigmatizzata dalla società: per tre mesi, ha cercato di essere accettato in una comunità Rom che vive stabilmente nel Parco dell'Arrivore, a Torino, fin dagli anni Ottanta. Attraverso le immagini della preparazione di un caffè che l'artista è stato invitato a condividere con i membri della famiglia, *Kames Te Pijas Kafa?* segna il momento della sua integrazione nella comunità. Ma Quaranta riesce a creare due livelli di esperienza nella stessa opera. Il video è filmato raso terra, in modo da tenere a distanza gli spettatori, che restano periferici rispetto al gesto di ospitalità ripreso dal video. Quello che agli spettatori è dato vedere sono le condizioni di vita nel campo - il terreno cosparso di rifiuti destinati al riciclo, parti di baracche, la difficoltà di svolgere anche le più semplici faccende domestiche, ma anche la forte solidarietà che unisce i membri della comunità: ogni singola azione, come pulire le tazze, trovare un accendino o dello zucchero, avviene in diversi luoghi e richiede l'aiuto dei vicini. Assistendo alla conversazione fra Quaranta e una donna, gli spettatori vengono anche informati sugli aspetti giuridici della vita della comunità, per cui il campo può essere sgomberato dalle autorità o ricollocato in altro luogo. All'interno dello spazio espositivo, *Kames Te Pijas Kafa?* assume la forma di un'installazione, che riproduce il tinello in cui è stato servito il caffè. Anche in questo caso Quaranta gioca con la condizione dell'essere spettatore, nella misura in cui questo simulacro pone l'accento sul confine invalicabile fra il suo personale incontro con i Rom e l'esperienza dello spettatore. — BA

ALESSANDRO

Torino, 1975.
Vive e lavora a Torino.

In 2011, when protests erupted against president Hosni Mubarak, Alessandro Quaranta was in Cairo, attending *Townhouse Gallery*'s residency programme. During his stay, he shot his video *The Handy Holes Watchers Parade*, on Tahrir Square. The video doesn't show the protest itself, as could be expected, but people of the crowd filming the scene with mobile phones as mere spectators. This work is emblematic of Quaranta's questioning on the conditions of spectatorship, and of his position as an artist. Using video in a performative way, he actively addresses the mechanisms that are involved in the two realities, both behind the scenes and in front of the screen.

Kames Te Pijas Kafa? is the counterpart to a work on the notion of hospitality produced in 2000, during a residency in Copenhagen. Having found himself in the condition of foreigner on that occasion, he chose to address the same issue in Italy, in a more critical way. He therefore selected a population that is usually stigmatized by society. For three months, Quaranta tried to be accepted in a Roma community that settled in Parco dell'Arrivore, Torino, during the 1980s. Showing the preparation of a coffee that he has been invited to share with members of a family, *Kames Te Pijas Kafa?* marks the moment of his integration within the community. But Quaranta manages to create two levels of experience in the same work. He shot his video skimming the ground, thereby keeping viewers at a distance, peripheral to the act of hospitality being filmed. What spectators are allowed to see are the living conditions in the camp: the ground littered with waste destined to be recycled, parts of the barracks, the difficulty of doing even the simplest household chores, but also the strong solidarity among community members: every single action, like cleaning the cups, finding a lighter or some sugar, happens in different places and requires the help of neighbors. Following the conversation between Quaranta and a woman, spectators also learn about the legal aspects of the life of this community, which provide that the camp may be removed or relocated somewhere else. Within the exhibition space, *Kames Te Pijas Kafa?* takes the form of an installation that reproduces the living room where the coffee was served. Here again, Quaranta plays with the conditions of spectatorship, as this *simulacrum* emphasizes the un-crossable dividing line between his encounter with the Roma and the experience of the viewer. — BA

QUARANTA

Turin, 1975.
Lives and works in Turin.

Kames Te Pijas Kafa?, 2003
Immagini da video
Courtesy l'artista

Kames Te Pijas Kafa?, 2003
Video stills
Courtesy of the artist

La prassi post-concettuale di Andrea Romano è un tentativo di analizzare le aspettative del pubblico sull'arte e sulle mostre. Gran parte dei suoi lavori non può neppure essere definita site-specific, ma piuttosto arte-in-contesto, e nello spazio espositivo si possono osservare solo le tracce dell'evento reale che si è svolto altrove. Spesso Romano propone situazioni costruite a persone che potrebbero già essere coinvolte nello specifico contesto su cui si basano queste situazioni; oppure, al contrario, interrompe il normale corso degli eventi con un happening contestuale, coinvolgendo persone che non sono avvezze a questo tipo di situazione, per far emergere una modalità completamente diversa di percepire ciò che sta accadendo, e le conseguenze che potrebbero derivarne, considerate dal nuovo punto di vista. I suoi eroi vivono in questo mondo puramente fisico, ma agiscono usando l'immaginazione, cercando di trasformare ordini e algoritmi che sembrano ovvi. Tutto questo induce a pensare che non dovremmo sempre essere così sicuri di ciò che vediamo o persino di ciò che accade intorno a noi: è necessario potenziare la nostra consapevolezza di che cosa sia la cosiddetta vita quotidiana.

Per la mostra *Sotto la Strada, la Spiaggia*, Romano presenta un'opera realizzata nel 2009 a Belgrado in occasione dell'esposizione *Real Presence 09*. L'opera comprende un'azione performativa non-spettacolare, che si svolge all'interno di una situazione reale, per indagare il ruolo del contesto nella costruzione di un campo della rappresentazione, di un paesaggio psicologico in cui le persone vivono la situazione creata dall'artista direttamente nelle loro vite quotidiane. L'opera coinvolge anche i livelli di realtà e possibilità, visibilità e previsione, suspense e rappresentazione. Per *Untitled (Spotter)*, Romano ha formulato la seguente descrizione: "Durante tutto il periodo di apertura della mostra *Real Presence*, sarà possibile incontrare tre bambini, in vari punti di Belgrado, a diversi orari della giornata. Essi seguiranno i vostri movimenti, faranno domande e vi presenteranno altre persone". Che cosa poi sia realmente accaduto, questo nessuno può saperlo – né il pubblico, né l'artista, ma l'opera ha messo gli spettatori in una condizione di attesa per qualcosa che poteva succedere, la proposta di una possibilità, anche se probabilmente la loro attesa non ha dato frutti. Uno dei pochi modi per fruire l'opera è stabilire un dialogo con l'artista, in questo caso per elaborarla ulteriormente. Le opere di Romano sono spesso rappresentate solo in parte, o in versione molto ridotta, nello spazio espositivo, come nella tradizione della più recente prassi concettuale, in cui solo le persone coinvolte nell'azione sono a conoscenza di ciò che è successo, oppure il contenuto dell'azione è ermetico e inaccessibile. La differenza principale sta nell'interesse che spinge Romano a esplorare il fenomeno della rappresentazione nell'arte contemporanea, giocando con la realtà non per illustrare un'idea soggettiva, ma per mostrare come questa "realtà" potrebbe essere rappresentata. Il resto è solo testo, ma "la verità era là fuori". — AP

ANDREA

Milano, 1984.
Vive e lavora a Milano.

The post-conceptualist practices of Andrea Romano are an attempt at analyzing the public's expectations about art and exhibitions. Most of his works are produced not even site-specifically but as art-in-context, and in the exhibition space one can only see traces of the real event, which has taken place somewhere else. He often proposes contrived situations to people who could already be involved in the specific context these situations are based on or, on the contrary, he disrupts the usual state of things through a contextual happening, involving people who are not used to the situation, in order to show a completely different way of perceiving what is going on, and what the consequences of it could be from this new point of view. His heroes exist in this eminently physical world, but act in an imaginative way, trying to transform orders and algorithms that seem obvious. This makes us think that we should not always be so confident about what we see or even what is happening around us: we need to heighten our awareness of what our supposed everyday life is.

For *Underneath the Street, the Beach*, Romano presents a work he created in 2009 in Belgrade, for the exhibition *Real Presence 09*. This work includes a non-spectacular, performative action that takes place in a real situation, and explores the role of context in constructing a field of representation, a psychological landscape where people participate in the situation created by the artist in their everyday life. This work also functions at the levels of reality and possibility, visibility and foresight, suspense and representation. For *Untitled (Spotter)* Romano wrote the label "Throughout the *Real Presence 09* exhibition, it will be possible to meet three children, in several points of Belgrade, at different times of the day. They will follow all your movements, asking questions and introducing other people". What really happened no one knows for sure – neither the public nor the artist, but this work made spectators wait for something that could happen, the suggestion of a possibility, and they probably never saw what they expected. One of the very few ways to experience the work is to communicate with the artist, in this case to further develop the piece. The works of Romano are often represented partially in the exhibition space, or in a significantly reduced version, as in the late conceptualist practices, where only the people involved in the action had knowledge of what had happened, or the content of the action was utterly hermetic. The main difference is Romano's interest in exploring the phenomenon of representation in contemporary art, playing with reality not to illustrate a subjective idea, but to show how this "reality" could be represented. The rest is just text, but "the truth was out there". — AP

ROMANO

Milan, 1984.
Lives and works in Milan.

Untitled 2009
Testo per *Real Presence 09*,
House of Legacy, MKM Magacin. Belgrado, Serbia
Courtesy l'artista

Za vreme trajanja radionice, moguce je upoznati troje dece, na razlicitim mestima u Beogradu, u razlicitim trenucima u toku dana. Oni ce pratiti sva kretanja, postavljajuci neka pitanja I ukljucujuci druge osobe.

Untitled 2009
Text done for *Real Presence 09*,
House of Legacy, MKM Magacin. Belgrade, Serbia
Courtesy of the artist

For the workshop and its whole duration, it is possible to meet three children, in several points of Belgrade, at different time of the day. They will follow all the movements, making some questions and introducing other persons.

Mirko Smerdel lavora sugli archivi come potenziali paesaggi della memoria, individuale o collettiva. Con materiali di recupero costruisce narrazioni in grado di influenzare il nostro presente, in modo rischioso e complesso. Racconta storie e utilizza segni di resistenza che si incastrano troppo perfettamente per diventare realtà in questo preciso momento, ma che probabilmente sono manuali di istruzioni per il futuro, o primi schizzi preparatori di meccanismi potenziali. Il punto di partenza della sua opera è la costruzione di nuovi ipotetici rapporti fra persone, segni, parole, strutture, sistemi. Con questi nuovi potenziali significati emergono nuove narrazioni e visioni della vita quotidiana che inducono gli spettatori a guardare e a pensare in direzione contraria quando, ad esempio, cause e conseguenze si trasformano le une nelle altre, e alcuni fatti diventano paradossalmente chiari.

Nell'opera *I Vostri Grattacieli*, Smerdel dice la sua sul potere del processo di trasformazione di un quartiere popolare in uno residenziale nel mondo contemporaneo, e sulle sue conseguenze estreme in società che sono incapaci di offrire benessere a tutti. Non si tratta, tuttavia, di un agit-prop, come si potrebbe credere a prima vista, ma piuttosto di un commento sul tetro scenario della città futura, completamente dominata da questo recente sviluppo. L'elemento storico in quest'opera è il luogo in cui l'artista ha trovato lo slogan che ha poi riprodotto sui manifesti. Si tratta del quartiere Isola, una zona di Milano legata al mondo dell'arte contemporanea. In generale, il quartiere Isola può essere considerato un barometro dell'isterica proliferazione urbana come tentativo di risposta alle esigenze del mercato globale, un fenomeno che si osserva in quasi tutte le grandi città del mondo. Di fatto però le industrie creative sono sempre strettamente legate al processo di 'residenzializzazione', e il quartiere Isola oggi è sede fra l'altro di teatri, gallerie, negozi di design e di un centro per l'arte. Mirko Smerdel ha trovato questo graffito "I Vostri Grattacieli Sono Macerie Prima Ancora Di Essere Costruiti/Your Skyscrapers Will Be Rubble Before They Are Even Built" nel 2008, poco prima della demolizione della "Stecca degli Artigiani", una costruzione in legno accanto all'Isola Art Center. Sembra il grido di guerriglia di un gruppo di manifestanti creativi in protesta contro le demolizioni e l'urbanizzazione recente, ma ci rammenta anche che spesso ciò che sembrava positivo ieri può diventare un incubo oggi. Utilizzando la controversa forma della pubblicità stradale, l'artista riecheggia la prima avanguardia russa, in particolare le finestre della ROSTA, ma traspone la pubblicità nel contesto artistico, sollevando la questione dell'atteggiamento autocritico dell'arte contemporanea, della responsabilità e del potenziale pericolo rappresentato dalle industrie creative di oggi, che potrebbero costituire una minaccia nel futuro. — AP

MIRKO

Prato, 1978.
Vive e lavora a Milano.

Mirko Smerdel works with archives as potential landscapes of memory, individual or collective. With found materials, he builds narratives that can affect our present, in a dangerous and complex way. He tells stories and shows signs of resistance, which are arranged too perfectly to become true in this very moment. Instead they are probably instruction manuals for the future, or just early drafts of potential mechanisms. The starting point for his work is the building of new, hypothetical relationships among people, signs, words, structures, and systems. With these new, potential meanings, different narratives and statements on everyday life emerge, making spectators look and think in the opposite way, when, for example, causes and consequences switch places, and some things become paradoxically clear.

In his work *I Vostri Grattacieli*, Smerdel makes a statement about the power of the gentrification processes in today's world, more extreme in societies that can't guarantee welfare to its citizens. This work, however, is not agitprop, as one could believe at first sight, but rather a commentary on the gloomy scenario of the future city, totally conquered by recent development. The historical element in this work is the place where the artist found the slogan he reproduces on the posters. It is Isola, an area in Milan that is associated with the contemporary art scene. In general, the Isola district was the barometer of the hysterical urban development that tried to meet the demands of the global market, a phenomenon that can be observed in almost every big city of the world. Still, the creative industries are always closely connected to the gentrification process, and the Isola district is now home to theaters, galleries, design shops and an art center. Smerdel found this graffiti "I vostri grattacieli sono macerie prima ancora di essere costruiti/Your skyscrapers will be rubble before they are even built" in 2008, shortly after the demolition of Stecca degli Artigiani, a wooden construction near the Isola Art Center. It sounds like the guerilla cry of creative protesters against demolitions and recent urban developments, but it also reminds us that often, what seemed positive yesterday may become a nightmare today. Using the controversial form of the street commercial, the artist harks back to the early Russian avant-garde, to the ROSTA Windows, but transposes advertising into the art context, raising questions about the self-critical attitude of contemporary art, and about the responsibility and potential danger of creative industries today, which could threaten our future. — AP

SMERDEL

Prato, 1978.
Lives and works in Milan.

Dalla serie *I Vostri Grattacieli*, 2010
Courtesy l'artista

From the series *I Vostri Grattacieli*, 2010
Courtesy of the artist

L'artista Nico Vascellari è membro attivo della scena musicale hardcore, punk e noise fin dagli anni Novanta. Con il suo gruppo precedente, i *With Love*, si è esibito in contesti sia museali sia più strettamente musicali. È quindi naturale che la sua pratica unisca spesso alla natura intrinsecamente performativa dell'evento musicale, e alla libertà morale degli approcci punk, una ricerca concettuale tipica dell'arte, approdando a una prassi ibrida. Nel 2005 forma il gruppo musicale autobiografico/performativo *Nico and The Vascellaris* insieme al padre, alla madre e alla sorella: fondendo un gruppo innato come la famiglia con una band musicale, che si riunisce per interessi comuni, l'artista fa di ciò che è dato e di ciò che si sceglie una cosa sola.

In *Lago Morto* Vascellari continua nella sua esplorazione dell'identità dualistica band-performance (quindi non solo della 'performing band'). Essenzialmente, *Lago Morto* è un gruppo hardcore di Vittorio Veneto, ma è anche un complesso progetto performativo. Come suggerisce il curatore Diedrich Diedrichsen, l'artista ha 'scolpito' *Lago Morto* proprio come uno scultore modella la sua materia, o come l'industria musicale dà forma ai futuri idoli per inserirli in una specifica nicchia di mercato, con l'ulteriore obiettivo del profitto economico. Ma Vascellari, nel suo modellare, porta alla luce l'estetica e il sound antagonista e insubordinato dell'hardcore: al contrario dei ricchissimi magnati del pop, impiega le strategie del fai-da-te sviluppate negli anni 1970 dalla scena punk, come le pubblicazioni autoprodotte e la distribuzione autonoma dei dischi, gli eventi auto-organizzati e la gestione indipendente dell'estetica delle band. Alla base del fai-da-te c'è un approccio anti-consumistico che rifiuta i sistemi pre-costituiti, e alle band offre anche il vantaggio di un controllo totale su musica, look e azioni, consentendo loro di sottrarsi a esigenze commerciali. Il progetto *Lago Morto* funziona solo a Vittorio Veneto e con la sua gente, poiché il pubblico e la città sono parte essenziale della scultura. Una serie di sedici concerti si è svolta in piccole sedi non musicali sparse per la città (fra cui pizzerie, osterie, un negozio video e una lavanderia). Si è trattato di performance intense, estreme e brevi, di circa venti minuti, a volte anche più corte perché interrotte dall'arrivo della polizia. L'artista ha persino ricevuto una telefonata personale dal sindaco della città. Queste sedici brevi, spontanee interferenze hanno avuto un effetto straordinariamente positivo sugli affari degli esercizi che le hanno ospitate, moltiplicando temporaneamente le vendite medie, e dimostrando così che con l'auto-organizzazione si può sviluppare una microeconomia grazie al potere di un 'idolo' temporaneo e dei suoi spettatori che operano al di fuori di un sistema dominante. — MF

NICO

Vittorio Veneto, Belluno, 1976.
Vive e Lavora a Vittorio Veneto.

Artist Nico Vascellari has been an active participant of the hardcore punk and noise music scene since the 1990s. His former band, *With Love*, performed in both museum settings and music venues. It seems natural that his practice sometimes blends the intrinsically performative nature of the music show and the moral freedom of punk with the conceptual inquiries of art, thus creating a hybrid practice. In 2005, he formed the autobiographical performance/band *Nico and The Vascellaris* with his father, mother and sister, combining an innate group, the family, with one that comes together through similar interests, the band, making the given and the chosen a single entity. In *Lago Morto* the artist further explores the dualistic identity of the band-performance (as opposed to the performing band). Essentially, *Lago Morto* is a hardcore group from Vittorio Veneto, but it is also a complex performance project. As curator Diedrich Diedrichsen suggests, the artist "sculpted" *Lago Morto* just like a sculptor models his/her medium, and the music industry shapes soon-to-be idols to fit a specific market niche, with the further goal of economic success. But Vascellari's shaping seeks to bring forth the antagonistic, unruly sound and aesthetic of hardcore. Unlike pop moguls, he employed the do-it-yourself (DIY) strategies developed in the 1970s by the punk scene, which include self-publishing and distribution of records, self-organized events, and close management of the band's aesthetics. DIY is driven by an anti-consumerist approach that rejects established systems. It also gives the band total control over their music, look, and actions, so that they do not have to submit to commercial demands. *Lago Morto* would work only in and with Vittorio Veneto, since the audience and the town are an essential part of the sculpture. Sixteen concerts took place in small, non-musical venues across the town (pizzerias, osterias, a video store, and a laundry shop among others). They were intense, loud, and short—about twenty minutes each, sometimes cut shorter by the arrival of the police. The artist even received a personal phone call from the Mayor. Still these sixteen quick, spontaneous interferences momentarily boosted the economy of their hosting venues, multiplying their average sales, and thereby showing that self-organization can create a micro-economy through the power of a temporary idol and audiences working outside of an hegemonic system. — MF

VASCELLARI

Vittorio Veneto, Belluno, 1976.
Lives and works in Vittorio Veneto.

Lago Morto (Detail of the work), 2009
Fotografie realizzate da membri
del pubblico
Courtesy l'artista e Fondazione Remotti

Lago Morto (Detail of the work), 2009
Photographies taken by members
of the public
Courtesy of the artist and Fondazione Remotti

Lago Morto (Promo), 2009
Courtesy l'artista e Fondazione Remotti
Foto: Eva Bonato

Lago Morto (Promo), 2009
Courtesy of the artist and Fondazione Remotti
Photo: Eva Bonato

Sovrapponendo performance e scrittura, Valentina Vetturi si confronta attivamente con limitazioni di vario tipo – fisiche, sociali, culturali. Le sue opere utilizzano spesso il concetto di tempo, creando condizioni immersive di produzione e di fruizione. Per *The Commuter*, 2010 ad esempio, Vetturi ha trascorso un'intera settimana lavorativa di otto ore al giorno dentro un tram che collega il sobborgo di Tor Pignattara a Roma Termini. In questo caso, la performance consisteva nel registrare, con una macchina da scrivere Olivetti del 1978, tutto ciò che accadeva intorno a lei e dentro di lei durante questi interminabili, e in qualche modo alienanti, viaggi di andata e ritorno. In molte delle sue performance, Vetturi assume il ruolo di intrusa, allo scopo di creare tensioni produttive all'interno di un dato contesto. La sua presenza interrompe i rituali della vita quotidiana, superando la soglia della privacy o dell'abitudine, e costringendo gli spettatori a fare i conti con la propria situazione.

Con *La Funzione*, un momento buio della Storia irrompe nella realtà. L'azione, ripetuta molte volte, consiste nello scegliere una persona del pubblico e avvicinarsi a lui/lei con la chiara intenzione di stabilire un contatto. La persona quindi riceve un biglietto e sente pronunciare dall'artista la seguente frase: "*Il segreto è tenere la testa in modo da colpire con precisione: la morte sopraggiunge immediatamente e il condannato non soffre*". Su un lato del biglietto figurano il nome e la funzione di Fernand Meyssonier, l'autore della citazione: si tratta di uno degli ultimi boia del governo francese. L'altro lato del biglietto reca il titolo, la data e il luogo in cui si è tenuta la performance. Attivo fra il 1947 e il 1961 nell'Algeria francese, Meyssonier ghigliottinò 200 persone. Si considerava un normale funzionario della Repubblica che svolgeva il suo 'lavoro' in cambio di vantaggi materiali. Meyssonier non aveva rimorsi, ma non era neppure un mostro: era infatti pienamente integrato nella società e non aveva uno status particolare in conseguenza del suo orribile compito. Come suggerito dalla doppia identità del biglietto, il boia potrebbe essere uno qualsiasi degli spettatori. Circolando nell'intimità del rapporto uno-a-uno, questo messaggio si diffonde in modo 'contagioso', inoculando nelle coscienze degli individui la fondamentale questione della responsabilità individuale e del senso di colpa, quando ci si cala nel ruolo di carnefice.

*La performance si è svolta durante la serata di inaugurazione della mostra alla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo. — BA

VALENTINA

Reggio Calabria, 1979.
Vive e lavora tra Bari e Roma.

Through an overlap of performative practice and writing, Valentina Vetturi actively confronts limitations of various kinds - physical, social or cultural. Her works often bring into play the notion of time, creating immersive conditions of production or spectatorship. For *The Commuter*, 2010 for instance, she spent during seven days the regular eight working hours inside a streetcar that links Tor Pignattara, a suburb of Rome, to the Roma Termini train station. In this case, the performance consisted in registering, with a 1978 Olivetti typewriter, what was happening around her and in her mind during these endless and somehow alienating round trips. In many of her performances, Vetturi plays the role of an intruder in order to generate productive tensions within a given setting. Her presence disrupts the rituals of everyday life, crossing the threshold of privacy or habit, and forcing spectators to come to terms with their own condition.

With *La Funzione* [The Service], a dark period of History breaks into reality. The action, repeated many times, consists in picking someone from the audience and approaching him/her with a clear intention to establish a contact. The person then receives a card and hears this sentence from the artist's mouth "*The secret is to hold the head so you can hit precisely, death comes instantly and the convict doesn't suffer*". One side of the card mentions the name and function of Fernand Meyssonier, author of the quote. He was one of the French government's last executioners. As for the other side of the card, it bears the title, date and place where the performance was held. Active between 1947 and 1961 in French Algeria, Meyssonier executed 200 people by guillotine. He regarded himself as a normal employee of the Republic, doing his job for material advantages. Meyssonier had no remorse, but was not a monster. He was fully integrated into society. As suggested by the double identity of the card, the executioner indeed could be anyone in the audience. Circulating in the intimacy of a one-to-one relationship, this message spreads 'contagiously', inoculating into each and every conscience the essential question of individual responsibility and guilt, when putting oneself in the role of the executioner.

*This performance took place during the opening night at the Fondazione Sandretto Re Rebaudengo. — BA

VETTURI

Reggio Calabria, 1979.
Lives and works between Bari and Roma.

La Funzione, 2009
Dettagli
Biglietto da visita stampato
su carta vergata
in occasione di "100di50",
NABA e MiArt, Milano, 2009
Courtesy l'artista

La Funzione, 2009
Details
Visit card printed on light paper
for "100di50",
NABA and MiArt, Milan, 2009
Courtesy of the artist

SPAZI

GUM STUDIO
CRIPTA 747
BOCS

FRAU FRISÖR FOSCA

TEATRO VALLE
LAVORATORI DELL'ARTE

XING

SPACES

DIVERSI MODI DI RAPPORTARSI CON UN SAMPIETRINO

GUM STUDIO, CRIPTA 747, BOCS

VARIOUS WAYS OF DEALING WITH A PAVING STONE

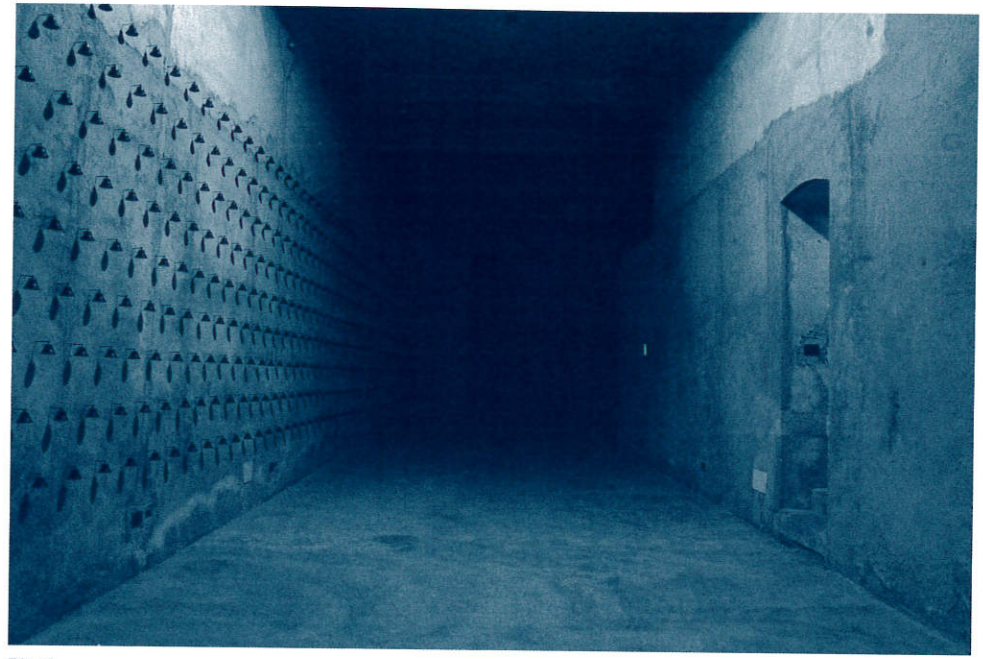


Fig.1

Negli ultimi anni l'Italia ha conosciuto un boom di iniziative autogestite, fra cui un notevole numero di spazi gestiti da artisti. Nel 2011 questo fenomeno è stato oggetto di una particolare attenzione da parte delle istituzioni, quando Francesco Manacorda, precedente direttore di *Artissima*, la fiera d'arte di Torino, ha invitato gli artisti Christian Frosi, Renato Leotta e Diego Perrone a curare *Artissima Lido*, una panoramica sugli spazi italiani e sulle iniziative create e gestite da artisti.

Avendo sviluppato un rapporto stretto con i seguenti artisti e curatori, abbiamo chiesto loro di condividere qualche riflessione sull'esperienza degli spazi gestiti da artisti: si tratta di Helena Hladilova e di Namsal Siedlecki di GUM studio (Torino);(1) Giuseppe Lana di BOCS (Catania);(2) e di Elisa Troiano, Alexandro Tripodi e Renato Leotta di Cripta 747 (Torino).(3) Di seguito pubblichiamo alcuni estratti dalla conversazione, disponibile in versione integrale per la consultazione online.(4)

Benoit Antille: In quale contesto avete lanciato il vostro spazio espositivo e con quali aspettative?

Alex Tripodi: CRIPTA747 è nata quasi per caso, durante una discussione post happy-hour fra me, Elisa e Renato nella piazza di fronte al Conservatorio.
Il giorno dopo eravamo un'associazione, e in capo a una settimana avevamo uno spazio. Non avevamo particolari aspettative a parte "iniziare a fare".

Elisa Troiano: Lo spazio è nato quasi per caso, possiamo dire come una distrazione, di sicuro è stato un sentimento inconscio che ci ha guidato. A guardarlo adesso credo che la principale aspettativa sia stata quella di indipendenza, non dei nomi (o delle persone), ma dei progetti e dei lavori.

Helena Hladilova + Namsal Siedlecki (GUM): Gum studio nasce a Carrara, città legata da sempre alla lavorazione del marmo. Tuttavia, un luogo così strettamente associato a questo

Fig. 2

materiale e al potere della sua tradizione artistica, era incapace di parlare un linguaggio che ritenevamo necessario. La nostra sfida è stata quella di riuscire a portare una contemporaneità assente, innescando dinamiche di interazione capaci di generare nuove prospettive di ricerca e accrescimento. Dopo tre anni trascorsi a Carrara sentivamo il bisogno di cambiare la nostra situazione. Pensavamo fosse giunto il momento di evolverci in qualcosa di nuovo, oppure lasciar perdere. Abbiamo abbandonato una realtà locale in cerca di un contesto [Torino] che fosse in grado di accogliere la nostra proposta e di offrirci nuovi incentivi.

Giuseppe Lana: Il BOCS nasce dall'esigenza di creare sul territorio un punto di riferimento, uno spazio per l'arte che coinvolga tutti, addetti ai lavori e non. La finalità è quella di contribuire alla crescita artistica e culturale del luogo che viviamo. Il BOCS è un "piccolo spazio" per l'arte contemporanea che funziona in un contesto più ampio, ambisce a essere matrice di nuove trasformazioni, e che può aiutare a modificare la percezione esterna nei confronti del nostro territorio.

BA: *Artissima Lido* è stato il momento ideale per rivedere ciò che è stato raggiunto e definire le linee guida per il futuro. Dopo la Fiera è emerso qualcosa di concreto e durevole, ad esempio l'elaborazione di un discorso critico sulle iniziative autogestite, o la creazione di una vera e propria rete?

GL: *Artissima Lido* è stato un appuntamento interessante, che ha dato visibilità ad alcune realtà indipendenti italiane. Non penso che l'intento del progetto fosse quello di far cambiare qualcosa, o che ne avesse il potere.

GUM: *Artissima Lido* è stata un'occasione straordinaria per incontrare tutti coloro che svolgono un lavoro analogo al nostro, in modo più ampio di come già accadde in Sicilia nell'estate del 2010, in occasione di *Riunione di famiglia*. (5) In un certo senso *Lido* è stata come la fine di una prima fase, un 'debutto in società' che ci spinge a crescere.

ET: Per me *Artissima Lido* è stata allo stesso momento inizio e fine. Gli spazi-progetto in Italia sono sempre esistiti, sempre sommersi, sempre laboriosi. Da 5 anni a questa parte sono diventati "milioni", hanno assunto svariate forme e strutture. Sono stati investiti da un'ondata mediatica, che continua a porre a noi le stesse domande. Su tutti i giornali viaggiano report e approfondimenti, ma nessuna tesi, nessuna conclusione. Vedo *Artissima Lido* come il picco di questo coinvolgimento, adesso i tempi stanno mutando, siamo in un momento di cambiamento.

AT: *Artissima Lido* poteva essere un'opportunità per chiudere il cerchio sul ruolo degli spazi gestiti da artisti nel processo della produzione artistica, sulla loro posizione all'interno del sistema dell'arte italiano (ammesso che in Italia esista un sistema dell'arte) e poteva essere una buona opportunità per collegare questi spazi alle istituzioni. Nulla del genere si è verificato. È stata una delle tante interviste, uno dei tanti dibattiti, focus group, eventi, una delle tante analisi... ma a Francesco Manacorda va comunque tutta la mia stima per aver davvero cercato di fare qualcosa di positivo.

BA: In che modo pensate che i vostri spazi autogestiti possano svilupparsi in futuro?

ET: Lo spazio al momento c'è, domani sicuramente cambierà forma, sicuramente chiuderà, dopodomani riaprirà. Siamo sempre alla ricerca di sostegni finanziari, cosicché il nostro lavoro possa crescere ed evolversi in maniera naturale.

GL: Non so cosa diventerà BOCS nei prossimi anni; non so neanche se riusciremo a stare in piedi, viste le difficoltà economiche di gestione e produzione. Principalmente la nostra più grande risorsa è la voglia di fare, e soprattutto di fare bene! Mettiamo in

campo la nostra professionalità e molto impegno senza alcun lucro, anzi spesso rimettendoci di tasca nostra. Crediamo sia importante collaborare con le istituzioni (il Comune, la Provincia e la Regione), ma la cosa importante è rimanere leali a noi stessi e sostenere ciò in cui crediamo. BOCS iniziò completamente indipendente in ogni suo aspetto, in completa libertà.

BA: State realizzando progetti con lo scopo di creare collegamenti al di fuori dell'Italia?

GUM: Eravamo interessati a capire come altre realtà simili funzionassero fuori dall'Italia. Nell'estate del 2011 abbiamo intrapreso un viaggio con l'obiettivo di mappare le gallerie indipendenti gestite da artisti nella Repubblica Ceca, individuando 17 realtà sparse su tutto il territorio nazionale, attive nei più inaspettati contesti: un cimitero, un benzinaio, una pozzanghera. Ci siamo resi conto che, dove vi è carenza di spazi istituzionali, gli artisti decidono di reagire appropriandosi dello spazio con la stessa facilità con cui potrebbero appropriarsi di un'immagine o di un oggetto. Abbiamo constatato che gli artist-run-spaces in queste due nazioni sono completamente differenti, ma che in entrambi i casi c'è stato un incredibile aumento del loro numero negli ultimi anni.

GL: Mettere in piedi collaborazioni con l'estero diventa faticoso per motivi economici. Abbiamo collaborato con Uqbar di Berlino e con Meno Parkas, Kaunas, Lituania. Conosciamo bene alcune realtà italiane e abbiamo lavorato in sintonia, e spero che tutto questo possa continuare anche nel futuro.

BA: *Sotto la Strada, la Spiaggia*, questo il titolo della nostra mostra... Qualche commento?

GL: Ho sempre creduto che attraverso un corretto confronto possano nascere nuove idee, che a loro volta possono capovolgere preconcetti radicati. La rivoluzione è in ognuno di noi. Riunendo insieme le nostre teste, le iniziative sorpasseranno tutte le retoriche. «La vie est ailleurs» dicevano.

AT: Il problema è che nel momento in cui si vede la spiaggia, ci si ferma lì a prendere il sole e intanto il sampietrino resta dentro la borsa.

(1) GUM studio nasce nel novembre del 2008 a Carrara come spazio indipendente, gestito da artisti per gli artisti. Dall'autunno 2011 si sposta a Torino. www.gumstudiomostre.blogspot.it

(2) Attivi dal 2008, Cripta è un esperimento di gestione ibrida, a metà tra un'istituzione per l'arte e uno squat. È anche sede di progetti di musica sperimentale. www.cripta747.blogspot.it

(3) Attivo dal 2008, BOCS, box of contemporary space, è uno spazio esterno al circuito espositivo tradizionale. È il primo spazio gestito da artisti a Catania ufficialmente costituito. Un contenitore "crudo" e versatile, all'interno del quale le produzioni artistiche interagiscono a 360°. www.bebocs.it

(4) www.sottolastradalaspiaggia.tumblr.com

(5) Nel periodo 17 luglio / 10 agosto 2010, a Catania, lo spazio BOCS ospita un raduno in forma di micro-festival, una *Riunione di famiglia* delle testimonianze e delle esperienze dei molti che animano le neonate realtà no-profit italiane.

Fig.3

In the past few years Italy witnessed a boom of self-managed initiatives, including a considerable number of artist-run-spaces. In 2011 this phenomenon got institutional attention as Francesco Manacorda, previous director of the Turin based art fair *Artissima*, invited artists Christian Frosi, Renato Leotta and Diego Perrone to curate *Artissima Lido*, an overview of Italian spaces and initiatives founded and run by artists.

Having developed a close relationship with the following artists and curators, we asked them to share some thoughts about their experience in artists-run-spaces: Helena Hladilova and Namsal Siedlecki from GUM studio (Turin);(1) Giuseppe Lana, from BOCS (Catania);(2) Elisa Troiano, Alexandro Tripodi, and Renato Leotta from CRIPTA 747 (Turin).(3) We are publishing extracts of a conversation, which can be read in its entirety online.(4)

Benoit Antille: In what context did you launch your own exhibition space, and what were your expectations?

Alex Tripodi: CRIPTA 747 was created by accident during a post happy-hour discussion among Elisa, Renato, and me in the square opposite the Conservatory. The day after we were an association, and a week later we had a space. There were no specific expectations other than start doing things.

Elisa Troiano: The space was born almost by accident, we can say as a distraction, for sure unconscious feelings led us to it. Looking back at the beginning, I think the main expectation had to do with the independence, not of names (or people), but of projects and works.

Helena Hladilova + Namsal Siedlecki (GUM): Gum studio was born in Carrara, a city that today is still synonymous with marble works. However, the place that has been so closely

associated with this material and to the power of its artistic tradition, was incapable of engaging in a dialogue we felt was necessary. By introducing a contemporary dimension in this context, we can create a dynamic interaction, which in turn can offer new prospects for research and innovation. After spending three years in Carrara we felt the need to change. We thought the moment had come to evolve into something new, or else quit. We left a local reality looking for a setting [Torino] that could be receptive to our proposal and could give us new incentives.

Giuseppe Lana: BOCS was created as a point of reference, an art space that is open to everyone, whether they come from an artistic background or not. The goal is to contribute to the artistic and cultural growth of the place where we live. BOCS is a "small space" for contemporary art that works within a larger framework, trying to create a matrix for new transformations, which can help change the way our territory is perceived from the outside.

BA: *Artissima Lido* was the ideal moment to look back to what has been achieved and define guidelines for the future. Did anything concrete and potentially long-lasting – such as the elaboration of a critical discourse on self-managed projects, or the creation of a real network – take shape after the fair?

GL: *Artissima Lido* was an interesting platform that gave visibility to some contemporary independent Italian project spaces. I don't think that the purpose of the project was necessarily to change anything, or that it could do so in the first place.

GUM: It was an extraordinary opportunity for us to meet with all the people who do a similar job, this time more extensively than we did in Sicily in the summer of 2010, with *Riunione di famiglia* [Family gathering].(5) In a way, *Lido* was like the end of the first stage, a "social debut" that has encouraged us to grow.

ET: To me, *Artissima Lido* was both a beginning and an end. Project spaces in Italy have been always working and plodding on. In the last 5 years "millions" have opened, taking different forms and structures. They have been hit by a wave of media coverage that keeps asking the same questions over and over. On all newspapers you can read reports and detailed articles, but no theories are formulated, and no conclusions are drawn. I think of *Artissima Lido* as the peak of this involvement, now we are in a turning time, a moment of change.

AT: It could be an opportunity to close the circle around the role that artist-run spaces have in the process of artistic production, and their positioning within the Italian art system—assuming that there is such a thing as an art system in Italy. It could be a good way to try and connect these spaces with the institutions. Nothing of the sort happened. It was just another interview, another debate, another focus group, another event, another analysis... Honor to Mr. Manacorda, who really tried to do something positive.

BA: How do you think your artist-run-space can grow in the future?

ET: Right now the space is there. Tomorrow, it will change shape, close down, and re-open the day after tomorrow. We are always seeking financial support – so that our work can grow and evolve in a natural way.

GL: I don't know how BOCS will evolve in the years to come. I also don't know whether we can stay afloat financially, as far as management and production are concerned. Our greatest resource is the desire to do things, and to do them well! We throw ourselves whole-heartedly into each project with top professional expertise and total commitment, without any particular expectation. Actually, we often put our own money on the table. We still believe it is important to work with institutions (the Town Council, the Province, and the Region), but the important thing is to remain true to yourself and to support what you believe in. BOCS began completely independent in every aspect, in total freedom.

BA: Are you creating projects that aim at establishing connections outside of Italy?

GUM: We were interested in how similar situations are working outside of Italy. So in the summer of 2011 we decided to go on a trip with the aim of mapping the scene of young independent galleries in the Czech Republic. We chose 17 spaces scattered across the country; we chose them for their unusual location and unexpected settings: an abandoned oil station, a cemetery, a puddle. We realized that where there is a lack of institutional space for the contemporary arts, artists react to this void by taking possession of a space, with the same ease with which they would appropriate an image or an object. What is really interesting is that although artist-run spaces are completely different in the two countries, they have been growing at a similar pace in recent years.

GL: Creating partnerships with foreign countries can turn out to be difficult for financial reasons. We have worked with Uqbar in Berlin and Meno Parkas, Kaunas, in Lithuania. We are familiar with and have worked well with some Italian project spaces, and I hope to collaborate with them again in the future.

BA: *Underneath the Street, the Beach* is the title of our exhibition... Any reaction?

GL: I have always believed that open dialogue can only lead to new ideas, which can literally overturn preconceived notions. The revolution is inside each one of us, and by putting our heads together our initiatives will surpass all rhetoric. "La vie est ailleurs" as they say.

AT: The problem is that the moment you see the beach, you stop there to sunbathe, and the "sampietrino" (the Italian word for paving stone) remains in your bag.

(1) GUM studio was opened in November 2008 in Carrara as an independent gallery space managed by artists, for artists. In autumn 2011 it moved to Turin. www.gumstudiomostre.blogspot.it

(2) Active since 2008, BOCS is a new space outside of the traditional exhibition circuits. The first artist-run space in Catania to have been officially established, it is a "raw" and versatile hub for all-round interactions between art productions. www.bebocs.it

(3) Active since 2008, Cripta 747 is an experiment in hybrid management, halfway between an art institution and a squat. It is also a venue for experimental music. www.cripta747.blogspot.it

(4) www.sottolastradalaspiaggia.tumblr.com

(5) From July 17th to August 10th 2010, in Catania, the BOCS space hosted a gathering in the form of a micro-festival, a *Riunione di fammiglia* [family gathering] that featured interventions and experiences from the many people who are actively contributing to newly-born Italian non profit entities.

INTERROMPENDO LO STATO ORDINARIO DELLE COSE

FRAU FRISÖR FOSCA

DISRUPTING THE ORDINARY STATE OF THINGS

In occasione del nostro viaggio a Firenze, abbiamo incontrato Caterina Poggesi (artista e curatrice) e Maria Caterina Frani (artista e attrice), rispettivamente presidente e condirettrice dell'associazione culturale FOSCA, che si definisce: "un insieme di collaborazioni e vissuti, in continua mutazione fra soggetti, linguaggi, territori e ambiti disciplinari; un progetto di creazione, produzione e promozione artistica di spettacoli, laboratori, eventi, momenti di studio, mostre, pubblicazioni, trasmissioni radiofoniche". (1) Nel 2010, l'associazione lancia Frau Frisör Fosca nei locali che avevano ospitato un famoso barbiere, in Piazza Giorgini, che è oggi fulcro delle attività di FOSCA ed epicentro di interazioni dinamiche con la sfera pubblica nel quartiere di Rifredi. (2) Era nostra intenzione mettere in evidenza il lavoro dell'associazione. Abbiamo chiesto a Caterina, Maria Caterina e all'artista Maria Pecchioli (vice presidente dell'associazione) a proposito delle loro interazioni e il loro impegno con il pubblico.

Benoit Antille: Una delle vostre dichiarazioni d'intenti riguarda la ridefinizione del ruolo dell'artista nella società. Potreste spiegarmi in che modo, secondo voi, l'artista dovrebbe agire all'interno del contesto sociale?

FOSCA: Più che immaginare o ripensare il ruolo dell'artista nella società ci piace pensare a quali siano le responsabilità di ogni individuo e ci interessa trovare modalità in cui riteniamo di poterci impegnare anche come artisti. Crediamo in particolare che grazie all'interruzione del ritmo ordinario delle cose gli artisti possano determinare un margine di "straordinario", utile alle persone, le quali si pongono in relazione e in ascolto; così è possibile crescere in modo comune in esperienze e riflessioni. Cerchiamo di creare quindi queste micro-fratture dell'ordinario o di inserirci in situazioni già per natura mutevoli che ci consentono di stravolgere almeno in parte, almeno per un momento, le nostre comuni abitudini.

Fig.4

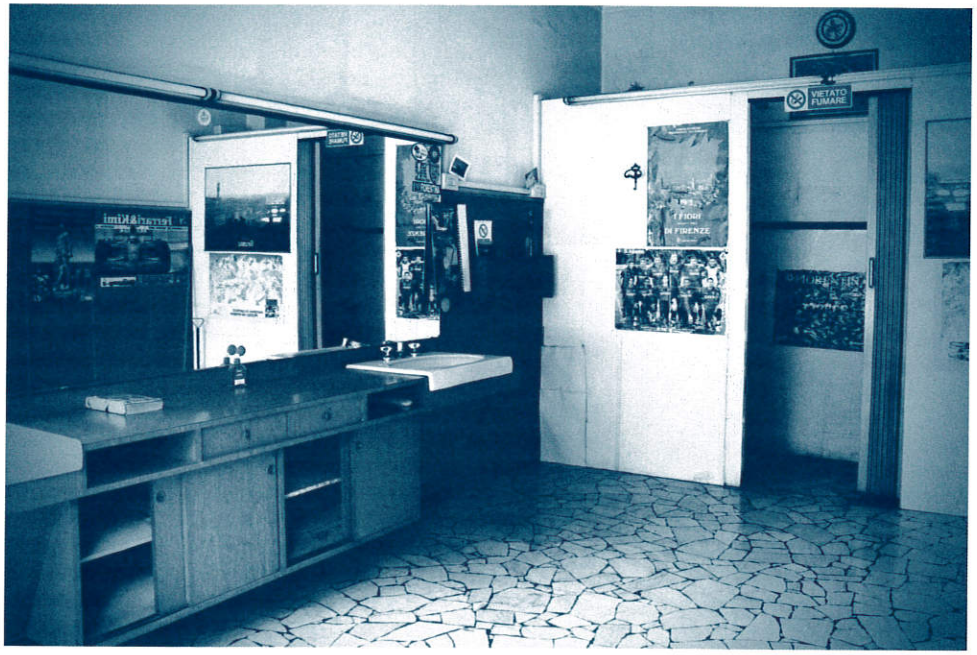


Fig.5

BA: Oltre agli eventi organizzate anche workshop e laboratori. Potreste parlarci del vostro programma culturale?

FOSCA: La tipologia dei partecipanti ai nostri programmi educativi è molto vasta, ed essi si collocano sia tra i professionisti che tra i neofiti, e abbracciano una vastissima fascia di età che va dai piccolissimi agli anziani. Alla base dei nostri percorsi di formazione, sia workshop che laboratori, c'è la convinzione dell'importanza di indagare nelle arti contemporanee, mantenendo un'alta qualità artistica e di ricerca. Allo stesso tempo, dedichiamo l'attenzione a una metodologia che renda accessibile tale complessità di contenuti ai diversi interlocutori, senza semplificazioni o riduzioni.

BA: Ho letto che a volte realizzate progetti in cui gli artisti si mescolano ai dilettanti. Potreste spiegarmi che tipo di dinamica nasce in questi casi?

FOSCA: Sia si tratti di performance che di workshop, è interessante osservare come l'interazione tra i professionisti e gli *amateurs* diventi una risorsa fondamentale per la creazione di azioni inedite, se si considera a volte l'arte contemporanea troppo irrigidita in forme e cliché precostituiti, a rischio di raggiungere solo gli addetti ai lavori. Il nostro intento è teso ad avviare, infatti, movimenti di energie, di idee attraverso relazioni fra interlocutori non consueti. Spesso l'interazione con persone che si avvicinano per la prima volta a una performance o a una creazione artistica in conseguenza di una curiosità o di un sincero desiderio di sperimentazione, permette di confrontarsi in modo molto più diretto con l'imprevisto in uno stato d'animo pronto alla costruzione sinergica. Per esempio, in occasione dell'evento *Muddy Moody Fight*, abbiamo costruito e messo a disposizione delle persone un ring dove lottare; noi stessi diventavamo pubblico, attivo, ma completamente al servizio dei lottatori che potevano approfittare del ring in completa autonomia. Abbiamo in quel caso provato non tanto a invertire i ruoli, ma a cancellarli del tutto, ponendo tutte le persone partecipanti sullo stesso piano, al fine di uscire dall'idea di performatività per entrare nel campo dell'esperienza.

BA: Quando avete lanciato Frau Frisör Fosca, avete scritto che la vostra fonte di ispirazione è stata la socialità prodotta da questo genere di barbiere, che era divenuto un luogo di incontro intimo per gli abitanti di Rifredi. Potete descriverci il tipo di attività che organizzate nel quartiere?

FOSCA: Le attività che proponiamo all'interno dello spazio Frau Frisör Fosca, hanno la caratteristica, anche per le dimensioni stesse dell'ambiente, di una grande intimità e, sebbene tocchino spesso tematiche complesse - come ad esempio nelle *lectures* sul cinema durante l'appuntamento *GrindHouse* - il loro formato presuppone sempre un'atmosfera che invita al dialogo, in cui la frontalità della fruizione è continuamente ridiscussa. Ne è un esempio l'intervento in cui è stato coinvolto lo storico barbiere che risiedeva lì prima di noi, il quale ha riproposto quattro tagli di capelli alla sua clientela abituale, narrando storie del quartiere davanti a una piccola platea di astanti. Lo spazio ha ospitato il concerto *unplugged* di Marco Parente e il festival *Transito*, performance in vetrina di teatro contemporaneo e danza, visibili dall'esterno da una platea appositamente ritagliata tra i parcheggi delle macchine. Organizziamo periodicamente letture partecipate in ricordo di intellettuali quali ad esempio Pasolini o Jung. Altra iniziativa periodica è quella delle merende letterarie per i bambini, nei giardini della piazza antistante.

BA: Chi sono gli spettatori del quartiere e che genere di interazioni avete con loro?

FOSCA: Il pubblico è composto sia da persone abituate a frequentare il mondo dell'arte contemporanea, sia da altre totalmente avulse, che lo incontrano forse per la prima volta, grazie a uno spazio che si fa portatore di cultura. La comunità condivide questo spazio fisico e culturale, senza l'enfasi dei grandi numeri, ma nel tempo della relazione. I rapporti con il quartiere sono buoni e vivaci, sia con gli abitanti - di cui ricordiamo alcuni insospettabili affezionati anche over 80!- sia con i commercianti, a volte essi stessi partner di alcune nostre iniziative.

BA: Parlando di Rifredi, ci avevate detto che si tratta di un quartiere popolare di Firenze tradizionalmente abitato da italiani. Oggi la popolazione del quartiere inizia a farsi più eterogenea, e gli abitanti provengono da varie comunità. Avete accennato all'intenzione di realizzare eventi che coinvolgano queste comunità. Potete farmi qualche esempio?

FOSCA: Nel caso specifico del fattore multietnico, sempre più evidente, abbiamo in cantiere, ad esempio, di creare alcuni momenti in cui il nostro spazio viene offerto ogni volta a una comunità diversa. Questa ne farà, per una giornata intera, il proprio luogo di risonanza e condivisione, dove agire liberamente e in maniera autonoma, in una dimensione al limite tra il performativo e il conviviale, mettendo in luce tratti linguistici, musicali, narrativi, biografici, etc. Il progetto ha il nome evocativo di *Babylon Jukebox* e abbiamo per esso individuato, come interlocutori possibili, la comunità senegalese, cingalese, marocchina, albanese, etc.

(1) FOSCA collabora con : Claudia Querci, Nancy Kaczmarek, Martino Ferro, Théatre des Sens, Codice Ivan, Gogmagog, Kinkaleri, Paola Maritati, Cesare Torricelli, Laura Dondoli, Federica Di Giovanni, Alice Morelli, Giulia Reali, Emma Innocenti, Valentina Tarantino, Luisa Zuffo, Giulia Comper, Maria di Sant'Elena, Claudio Tosi, Matteo Bennici, Saverio Damiani, Davide Woods, Gianni Giacomelli, Katiuscia Favilli, Bianca Papafava.

(2) FRAU FRISOR FOSCA, Piazza G. Giorgini 8r, 50134 Firenze: www.fosca.eu

During our trip to Firenze, we met Caterina Poggesi (artist and curator) and Maria Caterina Frani (artist and actress), respectively president and co-director of the FOSCA Cultural Association, which describes itself as "a series of collaborations and experiences that are constantly evolving across subjects, languages, territories and disciplinary fields; a project for the creation, production and art promotion of shows, workshops, events, study sessions, exhibitions, publications, and radio broadcasts". (1) In 2010, the association launched Frau Frisör Fosca in a well-known barbershop in Piazza Giorgini. (2) The place is now a hub for FOSCA's local activities in the neighborhood of Rifredi, the focus of a dynamic interaction with the public sphere. We questioned Caterina, Maria Caterina and artist Maria Pecchioli (vice president of the association) on the nature of these interactions and their engagement with the audience.

BA: Fosca's statements express, among other things, a desire to rethink the role of the artist in society. Could you explain how you think artists should engage with society?

FOSCA: Rather than imagining or rethinking the artist's role in society, we like to think about the possible responsibilities of each individual, and we are interested in finding ways for us to get involved even as artists. More specifically, we believe that it is through the disruption of the ordinary state of things that artists can create the margin of "extraordinariness" that is helpful for people who can relate to them and listen to them, making it possible to grow together through experience and reflection. We try to create these micro-fractures in ordinary life or to step into situations that are already intrinsically changeable, which allows us to subvert—at least partially, at least for a moment—our everyday habits.

BA: You not only organize events but also workshops and laboratories. Can you tell me something about your educational program?

FOSCA: Participants in our educational programs belong to a wide range of categories; they are both professionals and newcomers spanning all age groups, from small kids to elderly people. What lies at the root of our educational paths, both in workshops and laboratories, is our belief in the importance of looking into contemporary art while retaining a high quality in art and research. At the same time, we cultivate a methodology that makes such complex contents accessible for different interlocutors without simplifying or reducing.

BA: I've read that you sometimes create projects in which artists collaborate with amateurs. Can you explain the kind of dynamics that results from this interaction?

FOSCA: Whether in performances or in workshops, it is interesting to notice how the interaction between professionals and *amateurs* can become a key resource for the creation of unique actions. Starting from the assumption that contemporary art sometimes tends to stiffen into predetermined forms and clichés, and that it is increasingly at risk of reaching only an expert, specialized public our aim is to release new energies and produce new ideas as a result of the relationship between interlocutors who do not normally interact with each other. Establishing a relationship with people who are approaching performance or art creation for the first time, out of curiosity or with a genuine desire to experiment, often allows to deal with unpredictability and to get into a state of mind that is more conducive to synergy. For example, in the event of *Muddy Moody Fight* we gave people access to a ring where they could fight, and we turned into spectators. But we were active spectators, and put ourselves entirely at the service of the fighters, who could take advantage of the ring in a completely autonomous way. On that occasion we tried not so much to reverse roles as to eliminate them altogether, putting all the participants on the same level, and abandoning the idea of performance to enter the field of experience.

Fig.6

Fig.7

Fig.8

BA: When you launched Frau Frisör Fosca, you wrote that you had been inspired by the atmosphere of sociability that arises in this kind of barber shop, which had come to be an intimate meeting place for the inhabitants of the Rifredi neighborhood. Can you describe the kind of activities you organize in Rifredi?

FOSCA: The activities we offer within the Frau Frisör Fosca space are characterized by a feeling of intimacy, which has to do with the reduced size of the space. Although these activities often address complex issues - as in the case of the lectures on cinema as part of the *GrindHouse* event - their format always strives to create an ambience that encourages dialogue, where the frontal lecture experience is constantly called into question. An example of this was the event with the barber who had occupied the space before us for so many years. As well as proposing 4 different haircuts to his customer base, he narrated anecdotes from the neighborhood in front of a small audience. The space also hosted an unplugged music performance by Marco Parente, as well as the *Transito festival* featuring showcase performances of contemporary theater and dance, which were visible from outside, in a parterre that had been especially created among the cars in the parking lot. We periodically organize participative readings as a tribute to intellectuals such as Pasolini or Jung. Another periodical initiative is the *Literary snack for kids*, which takes place in the gardens of the piazza in front of us.

BA: Who is your audience and what kind of interactions do you have with it?

FOSCA: The public includes both people who are already into contemporary art, and others who are completely unfamiliar with it and may be approaching it for the first time thanks to a space that provides cultural opportunities. The community shares this space, although not in big numbers - what counts is the time they spend relating to it. Our relationship with the neighborhood is good and dynamic, both with the inhabitants themselves (we'd like to mention here an unpredictable group of 80-plus-year-old enthusiasts!) and with the business owners, who occasionally partner with us for some of our initiatives.

BA: When we were speaking about Rifredi, you told me that it used to be a popular neighborhood of Florence with a predominantly Italian population. Now the neighborhood is beginning to grow more diverse, and is home to people of different communities. You told me that you were going to create a series of events to involve these communities. Can you give me some examples?

FOSCA: As a response to the multi-ethnic phenomenon, which is increasingly evident, we are planning to create events where our space can be used each time by a different community. For a whole day, it will turn into a place for visibility and sharing, where they can operate freely and independently, focusing on linguistic, musical, narrative, biographical, or other subjects. The project bears the evocative name *Babylon Jukebox*, and we have already identified potential interlocutors in Senegalese, Sinhalese, Moroccan, Albanian, and other communities.

(1) FOSCA collabora con : Claudia Querci, Nancy Kaczmarek, Martino Ferro, Théatre des Sens, Codice Ivan, Gogmagog, Kinkaleri, Paola Maritati, Cesare Torricelli, Laura Dondoli, Federica Di Giovanni, Alice Morelli, Giulia Reali, Emma Innocenti, Valentina Tarantino, Luisa Zuffo, Giulia Comper, Maria di Sant'Elena, Claudio Tosi, Matteo Bennici, Saverio Damiani, Davide Woods, Gianni Giacomelli, Katiuscia Favilli, Bianca Papafava.

(2) FRAU FRISOR FOSCA, Piazza G. Giorgini 8r, 50134 Firenze: www.fosca.eu

BENE COMUNE IN PROGRESS

TEATRO VALLE, LAVORATORI DELL'ARTE

COMMON GOOD IN PROGRESS

Ci sono incontri impossibili da dimenticare. Per me quest'esperienza impagabile è arrivata in Italia, quando ho conosciuto i membri dei movimenti sociali "Teatro Valle Occupato" e "Lavoratori dell'Arte". Questi movimenti mi hanno convinto che si può fare molto di più di quello si pensa, e che il futuro, soprattutto nel campo del lavoro culturale e del concetto di proprietà, è ancora in piena costruzione: è quindi tempo di agire oggi per renderlo migliore, o domani sarà troppo tardi.

I due gruppi hanno obiettivi diversi, ma anche molto in comune. Il Teatro Valle Occupato è un brillante esempio di come le persone possono davvero prendersi cura della cultura, (anche se la loro azione è limitata a un luogo specifico), e degli influssi che quest'azione può esercitare sulla cultura in generale. Gli attori che fanno capo a questo movimento, oggi trasformatosi in un'enorme onda internazionale, stanno lavorano all'elaborazione di principi ispirati al Bene Comune. Sono riusciti a proporre un modo assolutamente nuovo di considerare la proprietà culturale e la distribuzione, mostrando come un luogo fisico, ad esempio un teatro, può divenire un bene di proprietà comune, gestito da tutti coloro che desiderano parteciparvi, e non dallo stato, o da entità private. Queste idee sono emerse dopo il precedente creato dal dibattito sul sistema idrico italiano, nel 2011, quando l'acqua è stata rivendicata come 'bene comune' in seguito a una clamorosa e schiacciante vittoria referendaria. Nei giorni che seguirono il referendum, iniziò l'occupazione del Teatro Valle. Il giorno in cui verrà inaugurata la mostra *Sotto la Strada, la Spiaggia* saranno passati 350 giorni da quando gli occupanti hanno iniziato a vivere dentro il teatro, tenendo assemblee e conferenze, organizzando un programma autogestito di spettacoli anche internazionali di teatro, danza, performance e musica, occupandosi della manutenzione del teatro e definendo nuovi principi di gestione della cultura per un futuro che, ci si augura, non sia troppo lontano. Il primo nucleo organizzativo contava dieci persone, che sono poi diventate una settantina; in seguito, oltre 23.700 persone hanno firmato una petizione a favore del Teatro Valle. Oggi appare ormai impossibile fare un conteggio preciso: un grande bacino internazionale di sostenitori, la partecipazione alla settima edizione della Biennale di Berlino, l'attenzione mediatica; tutto questo dimostra che il movimento del Teatro Valle funziona davvero, ed è un esempio da cui tutte le persone coinvolte nell'universo della cultura possono imparare qualcosa.

A sette mesi dall'inizio dell'occupazione, i "lavoratori delle arti e della conoscenza", come gli occupanti del Valle giustamente si definiscono, hanno istituito un comitato per la creazione della *Fondazione per il Teatro Valle Bene Comune*. Obiettivo del comitato è la raccolta di fondi per il mantenimento non solo del Teatro Valle, ma di tutte quelle istituzioni, chiamate a promuovere il principio del "bene comune", che desiderano e possono aderire. Ma soprattutto, se la campagna per la Fondazione otterrà i risultati attesi, gli attori del movimento potranno avere davvero l'opportunità di "denunciare lo stato di emergenza in cui versano la cultura e la politica italiana". Il crescente riconoscimento internazionale che la nuova istituzione sta ottenendo, i numerosi convegni a cui ha partecipato in tutto il mondo, e la sua partecipazione a importanti eventi culturali – tutto questo dà un'idea della portata della sua influenza. Molte cose sono cambiate dall'inizio del movimento, e oggi i principi del Bene Comune, che si fondano innanzitutto sull'articolo 43 della Costituzione Italiana, stanno conquistando le menti di un numero sempre crescente di persone ben al di là dei confini della loro 'madrepatria'.

Mentre il Teatro Valle Occupato iniziava a gestire il suo "teatro comune", nasceva un altro movimento culturale, quello dei "Lavoratori dell'Arte". La missione che si propone è più radicale e universale, come si deduce dalla

seguente dichiarazione: "Il Documento dei Lavoratori dell'Arte esprime la convinzione che sia necessario conquistare all'arte e alla cultura lo status di beni comuni e vuole rappresentare un punto di partenza per sviluppare pratiche e discussioni intorno alla necessità di costruire un nuovo welfare culturale". Inoltre i "Lavoratori dell'Arte" a differenza del Teatro Valle Occupato, si concentrano prevalentemente sul ruolo delle persone coinvolte nella produzione della cultura e della conoscenza. Hanno coniato il termine "operatore contemporaneo", che definiscono come un "artistacuratorecritico-designerdanzatoreautorepubblicocreativoguardiasalastudentericercatore-stagistascrittoreattoretecnicocopywritermaschera e molto altro ancora". Questa lunga lista di qualifiche suggerisce che il movimento è al lavoro per creare un campo di solidarietà fra le diverse professioni, e cerca di ridefinire le condizioni e i contesti della produzione e della distribuzione culturale.
I "Lavoratori dell'Arte" operano sia a livello teorico sia nella sfera dell'attivismo politico, e costruiscono quindi simultaneamente una base argomentativa e la sua incarnazione pratica. I "Lavoratori dell'Arte" non sono un collettivo, ma una piattaforma flessibile che opera in collaborazione con diversi soggetti e istituzioni, prendendo parte a manifestazioni politiche, mostre d'arte contemporanea, conferenze, lezioni e dibattiti. Rifiutano l'etichetta di sindacato, muovendosi in realtà come un organismo nomade, mirando sempre con precisione alle questioni più problematiche dell'odierno mondo del lavoro culturale, non solo per tutelarsi contro una 'vita precaria', ma anche per arrivare a far mettere chiaramente fuori legge queste condizioni di lavoro. Con lo sguardo fisso al futuro, si interrogano costantemente su come sia possibile realizzare la loro visione prima possibile.

L'ultima azione in cui i "Lavoratori dell'Arte" sono stati coinvolti è stata l'occupazione, iniziata il 5 Maggio 2012, di un grattacielo di 32 piani a Milano, la Torre Galfa, che è stata ribattezzata MACAO, e descritta come "un luogo in cui gli artisti e i cittadini possono riunirsi per inventare un nuovo sistema di regole per una gestione condivisa e partecipata che, in totale autonomia, ridefinisca tempi e priorità del proprio lavoro e sperimenti nuovi linguaggi comuni". L'evento ha suscitato una notevole eco mediatica, anche sulla stampa ufficiale, oltre che sui social network e sulle piattaforme di microblogging. La speranza è che il progetto vada in porto, e che gli occupanti abbiano l'energia e il sostegno necessari per costruire uno spazio culturale pubblico a Milano, evidentemente ancora assente, dimostrando così una volta di più che è possibile, oltre che necessario, promuovere idee e iniziative legate al principio del "Bene Comune".

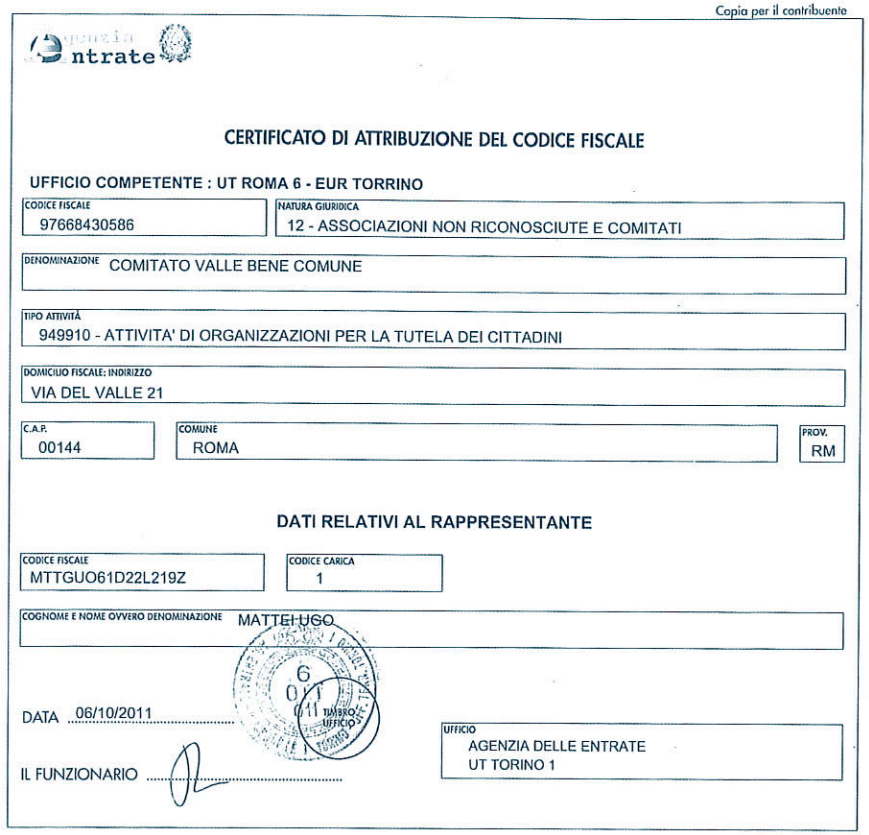
Oltre al Teatro Valle Occupato e ai Lavoratori dell'Arte, molti altri progetti si stanno aggregando a questa rete "per il Bene Comune": il Cinema Palazzo a Roma, Sale Docks a Venezia, il Teatro Coppola a Catania, L'Asilo della Creatività e della Conoscenza a Napoli, il Teatro Garibaldi Aperto a Palermo, sono solo alcuni di questi. Il movimento cresce e si allarga, mentre continua a diffondere nuovi principi di produzione e distribuzione culturale per il futuro, lavorando al fine di creare nuove condizioni di lavoro in ambito culturale e un nuovo rapporto fra cultura e società, un obiettivo che appare più vicino di quanto non si pensi considerato l'attuale stato di cose. — AP

(1) "Il ruolo dell'artista è quello di rendere la rivoluzione irresistibile!". Testo per "Campagna Fondazione Teatro Valle Bene Comune", 13.01.2012 www.teatrovalleoccupato.it/become-member-of-fondazione-teatro-valle-bene-comune

(2) "Art Workers Statement", 25.09.2011

(3) "Art Workers Statement", 25.09.2011

(4) Comunicato stampa MACAO 5 maggio Milano www.teatrovalleoccupato.it/press-release-macao_may-5th-milan



Copia per il contribuente

Agenzia Entrate

CERTIFICATO DI ATTRIBUZIONE DEL CODICE FISCALE

UFFICIO COMPETENTE : UT ROMA 6 - EUR TORRINO

CODICE FISCALE: 97668430586
NATURA GIURIDICA: 12 - ASSOCIAZIONI NON RICONOSCIUTE E COMITATI

DENOMINAZIONE: COMITATO VALLE BENE COMUNE

TIPO ATTIVITÀ: 949910 - ATTIVITA' DI ORGANIZZAZIONI PER LA TUTELA DEI CITTADINI

DOMICILIO FISCALE: INDIRIZZO: VIA DEL VALLE 21

C.A.P.: 00144
COMUNE: ROMA
PROV.: RM

DATI RELATIVI AL RAPPRESENTANTE

CODICE FISCALE: MTTGUO61D22L219Z
CODICE CARICA: 1

COGNOME E NOME OVVERO DENOMINAZIONE: MATTEI UGO

DATA 06/10/2011

IL FUNZIONARIO

UFFICIO: AGENZIA DELLE ENTRATE UT TORINO 1

Fig.9

Some encounters are unforgettable. For me, such an invaluable experience happened in Italy when I met the participants of the social movements Teatro Valle Occupato and Lavoratori dell'Arte [Art Workers]. These movements convinced me that much more of what we are used to think is possible, and that the future—especially in the fields of cultural labor and property—is still under construction. It is time to act to make it better, otherwise it will be too late.

The two groups have different goals, but a lot in common. Teatro Valle Occupato is the brilliant example of how the people can really take care of culture at least in a specific place, and the influence it could have on culture in general. The actors of this movement, which has now turned into a huge international wave, are developing principles inspired by the Bene Comune [Common Good]. They have succeeded in elaborating a completely new approach toward cultural property and distribution, showing how a physical place like a theatre can be a commonly owned good, run by all those who are willing to participate and not by the state nor by private business. These ideas emerged after the precedent with Italy's water system in 2011, when water was reaffirmed as a common good by an overwhelming referendum vote. In the next few days, the occupation of Teatro Valle began. When *Underneath the Street, the Beach* opens, it will have been 350 days since occupiers started living inside the theater, holding assemblies and lectures, and organizing a self-managed international programme of plays, dance, performances and music. They are taking care of the theater itself, and creating new principles for the management of culture in the future, one that is hopefully not too far ahead. The original organizing group included only ten people, then they became around 70, soon 23,700 people had signed a petition for Teatro Valle. Now they seem impossible to count: they have a lot of international supporters, they participated in the 7th Berlin Biennale, and have had media coverage. All of this proves that the Teatro Valle movement is really working, and it is an example from which all the people involved in culture can learn something.

Seven months after the start of the occupation, "workers in the fields of art and knowledge",(1) as the occupants of Valle rightly call themselves, established a committe to create the *Fondazione per il Teatro Valle Bene Comune* [Foundation for the Valle Theater as a Common Good]. The purpose of the committe is to raise funds for the maintenance not only of the theater, but of all the institutions whose mission is the promotion of the principle of "bene comune". More importantly, if the Foundation campaign turns out as well as it should, then the actors of this movement will have a real opportunity "to denounce a state of emergency of Italian culture and politics". The growing international recognition this institution is receiving, the many conference events it has been involved with worldwide, and its participation in major cultural events, give an idea of the scope of its influence. A lot of things have changed since the start of the movement, and today the principles of common good, resting primarily on the 43rd article of the Italian Constitution, are conquering minds far beyond the boundaries of their mother country.

At the same time as Teatro Valle Occupato started managing their own 'common theatre', another cultural movement called Lavoratori dell'Arte emerged. It has a more radical and universal mission, as can be inferred from the following statement: "The Lavoratori dell'Arte's Document expresses the belief that Art and Culture should obtain the status of common goods, and wants to be a starting point for developing practices and discussions around building a new cultural welfare".(2) I Lavoratori dell'Arte, unlike Teatro Valle Occupato, focuses on the precarious role of the people involved in the production of culture and knowledge. They coined the term 'contemporary operator', which they define as "an artistcurator-criticdesignerdancerauthorpubliccreatorhallattendantstudentsresearcher-internwriteractortechiniciancopywriterstuntman and much more".(3) This definition allows us to view the matter of their activity, which in its merger of titles creates a field of professional solidarity for redefining the conditions and contexts of cultural production and distribution. The activities of Lavoratori dell'Arte go into both the deeply theoretical and the activist domain, simultaneously creating a discursive basis and a practical embodiment. Lavoratori dell'Arte is not a group, but a flexible platform that works with different subjects and institutions, taking part in political demonstrations and contemporary art exhibitions, lectures, and debates. They disagree with the definition of union, they seem to work like a nomadic agency, hitting in precise hot points of contemporary problematic contexts not only to protect themselves from a precarious life, but to make conditions of cultural work visibly illegal, and to figure out what should come next and how it is possible to make it happen sooner. The last action Lavoratori dell'Arte was involved in was carried out on May 5th as they occupied a 32-floor skyscraper in Milan, the Torre Galfa, which they renamed MACAO. They have described it as "a place where artists and citizens can gather to create a new system of rules for a common and participatory management which, in an autonomous way, will redefine the time schedule and priorities of their work, and allow them to experiment with new common languages".(4) This event attracted a lot of media attention, including the official press, social networks and microblogging. Hopefully things will work out, and the occupants will have enough energy and support to build a public cultural space in Milan, which is apparently still lacking, thus proving once more that it is possible, and necessary, to promote common goods principles and initiatives.

Besides Teatro Valle Occupato and Lavoratori dell'Arte, many more projects are participating in this network for common goods: Cinema Palazzo in Rome, Sale Docks in Venice, Teatro Coppola in Catania, L'Asilo della Creatività e della Conoscenza in Naples [Shelter for Creativity and Knowledge], and Teatro Garibaldi Aperto in Palermo are just some of them. The movement is growing and expanding, and continues to bear witness to the future principles of cultural production and distribution, working for new conditions of cultural labor and new relationships between culture and society, which seem to be much closer than in the present state of things.

— AP

(1) "The role of the artist is to make revolution irresistible". Text for "Foundation Campaign Teatro Valle Bene Comune". 13.01.2012
www.teatrovalleoccupato.it/become-member-of-fondazione-teatro-valle-bene-comune

(2) "Art Workers Statement", 25.09.2011

(3) "Art Workers Statement", 25.09.2011

(4) Press release MACAO_May 5th Milan.
www.teatrovalleoccupato.it/press-release-macao_may-5th-milan

"FIN DALL'INIZIO, È STATO MOLTO SEMPLICE"

XING

"SINCE THE BEGINNING IT WAS VERY SIMPLE"

C'è un fascino speciale nelle cose mai provate. Oggi la gente si sta abituando a certe condizioni dell'essere spettatore, così l'emozione sta più nella comodità della loro ripetizione che nella percezione dell'evento. Mentre le forme culturali e le istituzioni consolidate lasciano spazio solo a ciò che ha già dimostrato avere successo (che si tratti di eventi popolari o colti), trovare un luogo dove vivere l'emozione delle cose mai provate non è facile. In parallelo alle offerte della cultura ufficiale, e in risposta alla loro mancanza di curiosità, nuovi spazi, dinamiche, forme e scene si sono sviluppati.

A questo proposito, il manifesto di Luigi Russolo "L'arte dei rumori" (1913) descrive superbamente la noia della musica classica rispetto ai nuovi rumori delle città industriali meccanizzate della sua epoca. L'intero manifesto (a parte l'onomatopeica glorificazione della guerra di Marinetti), sembra possa continuare a essere rilevante se solo alle variabili musica classica-rumore sostituiamo altre come pop e musica elettronica. Il manifesto è un'energica, colta, lucida e serena dichiarazione di cambiamento. Mi limiterò a citare il passaggio che segue:

> "L'orecchio di un uomo del settecento non avrebbe potuto sopportare l'intensità disarmonica di certi accordi prodotti dalle nostre orchestre (...). Il nostro orecchio invece se ne compiace, poiché fu già educato dalla vita moderna, così prodiga di rumori svariati. Ma il nostro orecchio non è soddisfatto semplicemente così, e reclama più ampie emozioni acustiche".

Chi inizia allora a creare nuove emozioni acustiche, e per chi? Si inizia per sé, appunto – per gli insoddisfatti – prima di tutto, poi viene il pubblico dei curiosi. Creare un nuovo pubblico è un traguardo non facile. Queste riflessioni mi portano a Xing, che ha sede a Bologna, e che da qualche tempo ha realizzato eventi rivolti a nuove fasce di pubblico. Xing è un network culturale diretto e coordinato da Silvia Fanti, Daniele Gasparinetti e Andrea Lissoni con sede nello spazio Raum. Attivi dal 2001 come Xing, erano prima ancora membri del progetto legato al Link. Fin da allora hanno organizzato eventi interdisciplinari dedicati alla cultura contemporanea, in una prospettiva nomadica, a Bologna e all'estero. All'inizio del 2012 il duo olandese Fucking Good Art ha pubblicato "Italian conversations – Art in the Age of Berlusconi", un'ampia raccolta di conversazioni con diversi operatori della cultura italiani. In questa pubblicazione, Fanti spiega: "Io sto facendo da vent'anni. Fin dall'inizio, è stato molto semplice. Eravamo motivati dal desiderio di una conoscenza diretta. Abbiamo invitato artisti che volevamo vedere. Noi stessi eravamo il pubblico potenziale".

Quest'anno ho avuto occasione di visitare Bologna durante il loro nuovo festival *Live Arts Week* e di entrare a far parte del loro pubblico allargato, per vedere ciò che loro volevano vedere, scoprendo che era anche ciò che io volevo vedere. *Live Arts Week*, ovvero sette giorni di eventi in sei diversi spazi nel centro storico di Bologna: ho avuto modo di visitare cinque di questi luoghi, ognuno più enigmatico del precedente, non solo per gli eventi che vi si svolgevano, ma perché il continuo cambio di sede portava con sé una sorta di pubblico migrante segreto, le cui facce iniziavano a diventare familiari man mano che ci si spostava da un luogo all'altro, creando così un senso di intimità. Questa attivazione del centro della città è intelligente anche perché la scelta di luoghi insoliti contribuisce a lasciarsi alle spalle ogni tipo di associazione ideologica con le istituzioni artistiche, le sale da concerto o i teatri. Come ha rilevato Fanti durante la conversazione che abbiamo avuto l'ultimo giorno del festival, gli spazi vengono usati ma sono lasciati vuoti. Xing non li riempie di oggetti d'arte, né ha in programma di

utilizzarli stabilmente, al contrario: gran parte delle opere è di tipo essenzialmente performativo, legato al suono o alla creazione di ambienti e, una volta terminato il festival, gli spazi tornano al loro aspetto precedente.

Come accennavo sopra, durante l'ultimo giorno del festival ho avuto una breve ma densa conversazione con Silvia Fanti e Daniele Gasparinetti il quale ha citato le idee di Platone sulla democrazia, espresse nel dialogo *De Republica*, ricordando in particolare il passo in cui il filosofo dichiara che l'unica bellezza della democrazia sta nei molti colori che possono svilupparsi al suo interno; Xing trae vantaggio proprio da questo lato positivo della democrazia. Lo si può dedurre anche dall'uso di molti luoghi diversi e dal programma interdisciplinare che lo contraddistingue. Ci siamo concentrati sul festival e sulle sue sedi, ciascuna delle quali racconta una storia diversa. Queste storie sono interessanti poiché mostrano come Xing usi i diversi colori a sua disposizione. Uno dei principali luoghi del festival è Palazzo Re Enzo, edificato nel 1245 e oggi utilizzato prevalentemente per cene e feste d'élite. Sette anni fa Xing ha raggiunto l'obiettivo di far aprire il palazzo al pubblico per un festival: oggi l'edificio ospita anche il roBOt digital festival, che ha una sua audience specifica. Questa sede presentava installazioni, ambienti, opere sonore e un concerto di musica elettronica con artisti locali e internazionali. A due passi da Palazzo Re Enzo c'è lo Spazio Carbonesi, un edificio privato i cui giovani proprietari sono cresciuti a stretto contatto con Xing nel corso degli anni, condividendone anche alcune idee. Durante il festival, Carbonesi apriva quotidianamente alle sei di pomeriggio ed era utilizzato per concerti e performance. Un'altra sede era il Museo della Storia di Bologna, un bizzarro museo iper-tecnologico e quasi disneyano che, fra l'altro, contiene un film d'animazione in 3D della durata di 15 minuti sulla storia di Bologna. Qui, in una piccola stanza, Xing ha presentato un progetto collettivo sperimentale ideato da un gruppo di giovani artisti italiani. Hotel Palace, che ha ospitato un'esibizione dell'artista performativo francese Yves-Nöel Genod, è appunto questo: un hotel. Fanti e Gasparinetti l'hanno definito un nuovo tipo di occupazione: dopo aver cercato invano una sede adatta, gli artisti hanno proposto di utilizzare la hall dell'albergo in cui soggiornava il performer. Così, con il permesso dell'hotel, Xing ha realizzato una delle azioni più ambigue e interessanti a cui abbia mai partecipato, superando addirittura la distinzione fra membri del pubblico e performer: la performance iniziava come un normale cocktail party per diventare una sorta di film decadente di Buñuel dove non si poteva distinguere la differenza tra performers e pubblico. L'ultimo luogo che ho visitato è stato lo spazio di un negozio che aveva chiuso l'attività pochi mesi prima, ed è ora chiamato 'Nowhere'. Qui il pianista Marino Formenti si esibiva ogni giorno, dalle 11 di mattina alle 10 di sera, eseguendo musiche di autori come Cage ed Eno. Le performance erano gratuite e aperte al pubblico, e lo spazio era dotato di un certo numero di materassi per i frequentatori che avessero desiderato trattenersi per molte ore, leggendo o stando comodamente distesi: un luogo in cui riposarsi nel cuore della città. La performance è stata anche trasmessa in streaming sul sito web del festival, l'estensione che permette a *Live Arts Week* di arrivare da 'Nowhere' [lett. nessun luogo] nelle case di un pubblico molto distante.

— MF

Per ulteriori immagini e informazioni:
www.sottolastradalaspiaggia.tumblr.com

Fig.10

There is a special allure in the previously unexperienced. As crowds grow accustomed to certain states of spectatorship, excitement becomes more about the comfort of repetition and less about perception. While the established cultural forms and institutions mostly allow for what has already proved successful (be it popular or high-brow entertainment), finding somewhere to experience this emotion proves difficult. Parallel to these cultural offers, and responding to a lack of curiosity, is where new spaces, dynamics, forms, and scenes are developed.

In this regard, Luigi Russolo's manifesto "The Art of Noises" (1913) superbly describes the boredom of classical music against the new sounds of the machine-filled industrial city of his times. The whole manifesto—except for Marinetti's onomatopoeic glorification of war— seems as if it could be relevant time after time if only the variants of classical and noise are substituted by others like pop and electronic. It is an energetic, educated, lucid, and unapologetic decree of change. I'll settle for quoting the following passage:

> "The ear of an eighteenth-century man could never have endured the discordant intensity of certain chords produced by our orchestras (...). To our ears, on the other hand, they sound pleasant, since our hearing has already been educated by modern life, so teeming with variegated noises. But our ears are not satisfied merely with this, and demand an abundance of acoustic emotions".

So who starts creating new acoustic emotions, and for whom? They do it for themselves, the unsatisfied, at least at first, then the curious audience comes. To create a new audience is not a small achievement. These reflections bring me to Xing, in Bologna, which has been activating new audiences for a while.

Xing is a cultural network directed and coordinated by Silvia Fanti, Daniele Gasparinetti, and Andrea Lissoni. They have been active as Xing (they were previously part of the Link project) since 2001, from their headquarters in Raum space. Since then, they have organized interdisciplinary events devoted to contemporary culture, with a nomadic approach, in Bologna and abroad. Early in 2012 the Dutch duo Fucking Good Art published "Italian conversations – Art in the age of Berlusconi," an extensive collection of conversations with different Italian cultural workers. In this publication, Fanti explains: "I've been doing this already for twenty years. Since the beginning it was very simple. We were moved by a desire of direct knowledge. We invited the artists that we would like to see. We, ourselves, were the potential audience".

This year I had the chance to visit Bologna during their new festival *Live Arts Week* and form part of their extended audience, to see what they wanted to see, which turned out to also be what I wanted to see. *Live Arts Week* was seven days of events that took place in six different spaces in the city center of Bologna. I had the chance to visit five of these places, and each one grew more enigmatic than the previous one, not only because of the events that took place inside them, but because the constant change of venues brought with it a kind of secret migrant audience, whose faces started to become familiar as we moved from one place to another, and this in turn created a feeling of intimacy. This activation of the center is clever also in that the uncommon settings leave behind any kind of established ideological associations with art institutions, concert halls, or theaters. It is important to point out, as Fanti emphasized during the conversation we had on the last day of the festival, that these spaces are being used, but they will be left empty. Xing does not fill them with art objects, nor are they planning to use them permanently - quite the opposite: the nature of most works is essentially performative, related to sound, other spaces are ambiences created by artists, and all will revert to their previous state after the festival is over.

As mentioned above, during the last day of the festival I had a short but substantial conversation with Silvia Fanti and Daniele Gasparinetti. Gasparinetti mentioned that, parting from Plato's ideas on democracy in *De Republica* [The Republic], specifically the passage where the philosopher states that the only beauty of democracy lies in the many 'colors' that can develop within it, Xing is taking advantage of this positive side of the democratic order. This in fact concurs with their use of multiple locations and their interdisciplinary program. We focused on the festival and its venues as each one of them has a different story. These stories are interesting in that they show how Xing uses the many colors available to them. One of the central venues of the festival is Palazzo Re Enzo, originally built in 1245, it is mostly used for elite dinners and parties. Seven years ago they achieved their goal of opening it to the public for a previous festival, and now the building also hosts the roBOt digital festival, which alone attracts another whole audience. This venue featured installations, ambiences, sound pieces, and a live electronic music performance with both local and international artists. Close to Palazzo Re Enzo is the Spazio Carbonesi, a private building whose young owners have grown in close contact with Xing over the years, and also share part of their ideology. Carbonesi opened every day at 6 pm and was used for concerts and performances. Another venue was the Museo della Storia di Bologna, a bizarre over-technological, Disney-like museum which, among other things, features an animated 3-D 15 min. film on the history of Bologna. Here, in a small room, Xing presented a collaborative

Fig.11

experimental project by a group of young Italian artists. Hotel Palace, which hosted a performance of French performance artist Yves-Nöel Genod, is exactly that, a Hotel. Fanti and Gasparinetti called it a new kind of squat: after a vain search for a suitable venue, the artist suggested using the lobby of the hotel where he was staying at. And so it was that, with the hotel's permission, they did one of the most ambiguous and interesting pieces I have ever *been part of* (as opposed to seen), one that really went beyond the distinction between members of the audience and performers growing from a normal cocktail party to a kind of decadent Buñuel movie where one could not distinguish performers from audience. The last place I visited is the space of a store that had gone out of business a few months earlier, they called it 'Nowhere'. Here, pianist Marino Formenti performed every day from 11 a.m. to 10 p.m., playing music by the likes of Cage and Eno. These performances were free and open to the public, and the space had a series of mattresses for the attendees that wanted to stay several hours, reading or lying down comfortably. A kind of place of rest in the heart of the city. The performance was also streamed live on the festival's webpage, an extension of the festival that comes from 'Nowhere' into far away audiences' homes.

— MF

For more pictures and information:
www.sottolastradalaspiaggia.tumblr.com

Elenco Immagini
List Of Images

GUM STUDIO, CRIPTA 747, BOCS

Fig.1
Francesco Balsamo, *Voce della durata*,
Mostra/Exhibition, BOCS,
15.10-12.11, 2011

Fig.2
Vasil Artamonov, Alexey Klyuykov,
La Bandiera di argilla,
Mostra/Exhibition, Cripta 747
25.09-31.10, 2009

Fig.3
Riunione di famiglia,
17.07-10.08, 2010,
Aci Trezza, Catania

FOSCA

Fig.4
Frau Frisör Fosca, Firenze, 2010
Photo: Claudia Querci

Fig.5
Frau Frisör Fosca, Firenze, 2010
Photo: Claudia Querci

Fig.6
Da Giancarlo, performance 2010,
Frau Frisör Fosca, Firenze
Photo: Maria Pecchioli

Fig.7
Transito Festival, 2010,
performances by Maria Caterina
Frani, Ambra Senatore,
Bianca Papafava,
Frau Frisör Fosca, Firenze, 2010
Photo: Claudia Querci

Fig.8
Federico Bacci, *Grindhouse*
Frau Frisör Fosca, 2011
Photo: Maria Pecchioli

TEATRO VALLE

Fig.9
Certificato del Comitato Valle Bene
Comune /Certificate of the Committee
Valle Bene Comune
Teatro Valle Occupato

XING

Fig.10
Marino Formenti, Nowhere
Piano-performance, prima italiana/
italian première
produzione/production
Xing/Live Arts Week
Musiche di/Music by John Cage,
Louis Couperin, Morton Feldman,
Erik Satie, Brian Eno

Fig.11
Yves-Nöel Genod, Hotel Palace
Performance, prima italiana/
italian première
produzione/production
Xing/Live Arts Week
ideazione, direzione/concept,
direction Yves-Noël Genod
con/with Jonathan Capdevielle,
Marlène Saldana, Thomas Scimeca,
Katy Moran & guests

Elenco opere in mostra
Exhibition checklist

Yuri Ancarani
Il Capo, 2010
35mm film, colore / Colour
15 min.
Courtesy: l'artista / the artist e / and Zero Galleria, Milano

Francesco Arena
Struttura articolata, 2012
Carta stampata, sigari / Printed paper, cigars
190x120x120 cm
Courtesy: l'artista / the artist e / and Monitor, Roma

Ludovica Carbotta
*Il viaggio è andato a meraviglia, esercizioun*o, 2010
Video, colore / Colour
120 min.
Courtesy: l'artista / the artist
Prodotto con il sostegno di / Produced with the support of E/static, Torino

Angelo Castucci
Back To Rome, 2010
Fotografia, video, performance e scultura / Photography, video, performance, and sculpture
Dimensioni variabili / Variable dimensions
Courtesy: l'artista / the artist

Danilo Correale
Untitled (The Future in Their Hands/ The Visible Hand), 2011
Stampa cromogenica su carta, opera in 6 parti / C Print on paper, 6 pieces
95x125cm ciascuna / each,
220x425cm in totale / total
Courtesy: l'artista / the artist e / and Raucci/ Santamaria Gallery, Napoli

Luca De Leva
Catering Blotto, 2012
Scultura, bevande e performance / Sculpture, beverages, and performance
Dimensioni variabili / Variable dimensions
Courtesy: l'artista / the artist

Tomaso De Luca
100 Heads of the Hunter, 2010
Disegni su carta / Drawings on paper
Dimensioni variabili / Variable dimensions
Courtesy: l'artista / the artist e / and Monitor, Roma

The Sleepers, 2010
Stampa lambda, 6 parti / Lambda prints, 6 pieces
70 x 100 cm ciascuna / each
Courtesy: l'artista / the artist e /and Monitor, Roma

Tony Fiorentino
Cleaning a Lamp for Street Lighting (infinite action), 2012
DVD-PAL, colore, sonoro / Colour, sound
Loop
Courtesy: l'artista / the artist
Video: Esteban Humet Fuentes
Lettore / reader: Maeva Deleernsnyder

Removed Some Bricks From the Street is a Sign of Revolution, 2009
Documentazione di un'azione / Documentation of an action
6 polaroids
10,2x10,2 cm ciascuna / each
Courtesy: l'artista / the artist

Giulio Delvè
And if a double-decker bus crashes into us, 2009
Scultura, lucchetti e catene / Sculpture, locks and chains
Dimensioni variabili / Variable dimensions
Courtesy: l'artista / the artist e / and Supportico Lopez, Berlin

Helena Hladilova
Selfmade, 2012
Installazione site-specific, erba, terra / Site-specific installation, grass, soil
Dimensioni variabili / Variable dimensions
Courtesy: l'artista / the artist

Renato Leotta
Untitled, 2012
Due monete da 100 lire / Two 100 lire coins;
Installate a un'altezza di / Installed at the height of 145cm–153cm
Courtesy: l'artista / the artist

Belvedere, 2011
Fotografia / Photograph
30x40 cm
Courtesy: l'artista / the artist

Beatrice Marchi
N°5, 2012
Installazione: piante, lampade alogene / Installation: plants, halogen lamps
Dimensioni variabili / Variable dimensions
Courtesy: l'artista / the artist

Storie di Opera, Medley, 2012
Performance
Courtesy: l'artista / the artist

Liliana Moro
Home, 2011
Carrello in metallo, lampada a globo, lampadina color giallo / Metal trolley, lamp globe, yellow light bulb
Dimensioni variabili / Variable dimensions
Courtesy: l'artista / the artist

Articolo 1 (UDHR 1948), 2011
Carrello in metallo, bicchiere metallo, cassa acustica con cd player, brano di Bach, vernice spray oro cromo / Metal trolley, metal glass, cd player with speaker, music by Bach, golden spray paint
88x32x39 cm
Courtesy: Collezione Nicoletta Fiorucci

Maria Pecchioli
Versus Player, 2012
In collaborazione con / In collaboration with Alessandro Kraus (a.k.a Tasker)
Installazione: Techinics 1200 modificato, amplificatore, casse, tavolo, LP cover / Installation: Technics 1200 modified, amplifier, speakers, desk, LP cover
Dimensioni variabili / Variable dimensions
Courtesy: l'artista / the artist

Alessandro Quaranta
Kames Te Pijas Kafa?, 2003
Video, DV, colore / colour, 4:3
10 min.
Courtesy: l'artista / the artist

Andrea Romano
Untitled (Spotter) 2009 – 2012
Testo e performance realizzato per *Real Presence 09*, House of Legacy, MKM Magacin, Belgrado, Serbia/ Text and performance made for *Real Presence 09*, House of Legacy, MKM Magacin, Belgrade, Serbia;
Dimensioni variabili / Variable dimensions
Courtesy: l'artista / the artist

Mirko Smerdel
I Vostri Grattacieli, 2010
Serie di 30 immagini digitali con testo, stampati su carta / Series of 30 digital images with text, printed on paper
100x70 cm ciascuno / each
Courtesy: l'artista / the artist

Nico Vascellari
Lago Morto, 2009
Videoinstallazione, poster, collage, fotos / Video installation, poster, collage, photos
Dimensioni e durata variabili / Variable dimensions and duration
Courtesy: l'artista / the artist e / and Fondazione Remotti

Valentina Vetturi
La Funzione, 2009
Performance / Performance
Courtesy: l'artista / the artist

Ringraziamenti
Acknowledgments

Chiara Agnello, Elisa Del Prete, Frida Carazzato, Daria Carmi, Giulia Corradi, Rachele D'Osualdo, Francesca di Nardo, Eva Fabbris, Silvia Fanti, Milovan Farronato, Luigi Fassi, Alessandra Ferlito, Daniele Gasparinetti, Ilaria Gianni, Alberto Salvadori, Maria Romana Tetamo, Mike Watson, Daniela Zangrando. Per la disponibilità nel fornire uno spazio per gli incontri tra curatori e artisti / For their cooperation in providing a meeting place between artists and curators: Base (Firenze), Docva (Milano), Macro (Roma), Mambo (Bologna), Museo Marino Marini (Firenze), Sottobosco (Mestre Venezia).

YURI ANCARANI
FRANCESCO ARENA
LUDOVICA CARBOTTA
ANGELO CASTUCCI
DANILO CORREALE
LUCA DE LEVA
TOMASO DE LUCA
GIULIO DELVÈ
TONY FIORENTINO
HELENA HLADILOVA
RENATO LEOTTA
BEATRICE MARCHI
LILIANA MORO
MARIA PECCHIOLI
ALESSANDRO QUARANTA
ANDREA ROMANO
MIRKO SMERDEL
NICO VASCELLARI
VALENTINA VETTURI