DARS

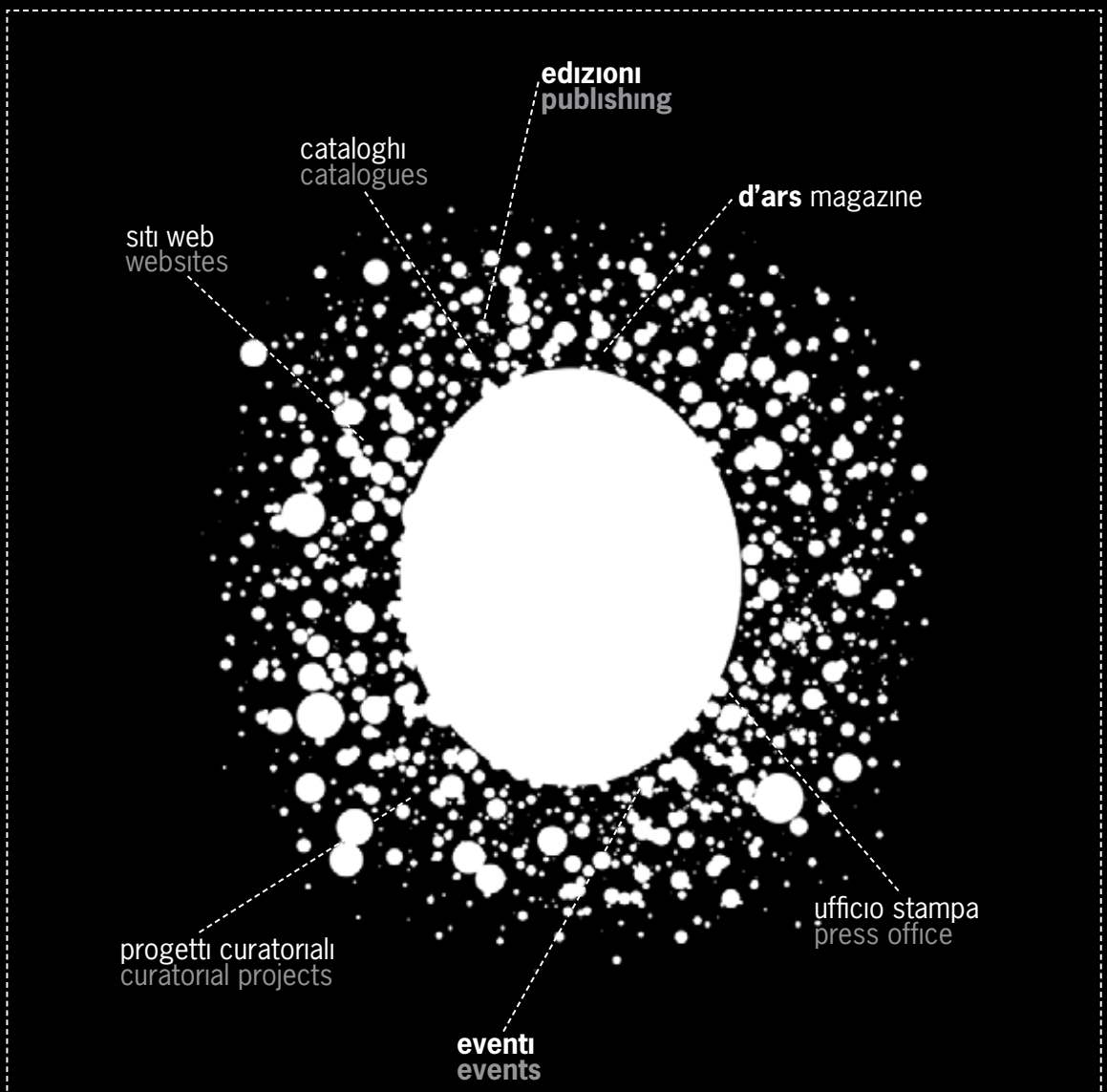
magazine of contemporary arts and cultures

since 1960



n.217 | spring 2014

fondazione d'ars
oscar signorini onlus



progetti·e·comunicazione·per·l'arte·contemporanea
projects·&·communication·for·contemporary·art
dal 1959 | since 1959

www.fondazionedars.it | info@fondazionedars.it
milano (IT) via daverio 7 c/o Società Umanitaria (t. +39 02 860290)
giardino calderini 3 (t. +39 02 865909)

periodico d'arti e culture contemporanee

dal 1960

■ direzione e redazione:
giardino calderini 3 (già via sant'agnese)
20123 milano | italy
+39 02 865909
■ redazione:
c/o società umanitaria | via daverio 7
20122 milano | italy
+39 02 860290
■ contatti:
redazione@fondazionedars.it
info@darsmagazine.it
■ pubblicità:
advertising@darsmagazine.it
■ distribuzione:
Promos Comunicazione
+39 02 89690951
www.promoscomunicazione.it
■ seguici su facebook:
D'ARS periodico di arti e culture contemporanee

D'Ars Edizioni
anno LIV | n.217 | primavera 2014
trimestrale

Autorizzazione del Tribunale di Milano
n.5344 del 24 giugno 1960

Associazione all'USPI
Unione Stampa Periodica Italiana
ISSN 0011-6726

Le opinioni e i giudizi espressi negli articoli appartengono ai singoli autori e non rispecchiano necessariamente il pensiero della direzione della rivista. La riproduzione totale o parziale degli articoli non è vietata ma deve essere autorizzata dalla Direzione.

finito di stampare nel mese di marzo 2014 da
Grafiche Parole Nuove S.r.L.
Brugherio - MI

fondatori	Oscar Signorini Mac Spasciani Pierre Restany
direttore 1984-2003	
direttore	Cristina Trivellin
direttore responsabile	Grazia Chiesa
consulenza editoriale	Vanna Nicolotti
redazione	Alessandro Azzoni Martina Coletti Eleonora Roaro Valentina Tovaglia
contributors	Giordano Bernacchini Loretta Borrelli Clara Carpanini Simonetta Fadda Stefano Ferrari Claudia Galal Laura Gemini Lorella Giudici Laura Migliano Viola Lilith Russi Lorenzo Taiuti
relazioni esterne	Elisa Busnelli Roberta Castellani
art director	Alessandro Azzoni



abbonamenti subscription

D'ARS contemporary arts and cultures magazine
distribuzione free-press a Milano e nelle principali location e manifestazioni artistico-culturali

prezziprices

- abbonamento **italia** (1 anno - 4 numeri) **28**€ [studenti **20**€]
- abbonamento **estero** (1 anno - 4 numeri) **55**€

- arretrati (1 copia) **italia 14**€ / **estero 28**€

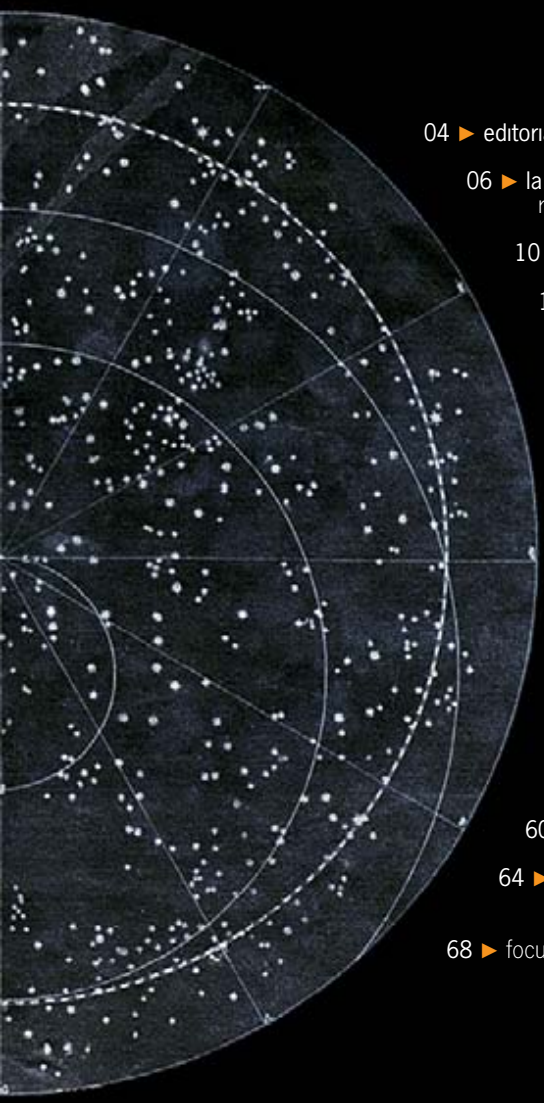
scrivere a: **abbonamenti@staffonline.biz**
per abbonarsi online: **www.darsmagazine.it**/*paper/abbonamenti*

Staff srl via Bodoni 24 - 20090 Buccinasco MI / t- +39 02 45702415



cover: **Igor Grubić**, *Angels with Dirty Faces*, 2006
Stampa a getto d'inchiostro su carta archivistica,
80x120 cm, Collezione Together, Torino.
Il Piedistallo Vuoto: Fantasmi dall'Est Europa
articolo a pag. 2

d'ars217contents



04 ► editoriale | cristina trivellin

06 ► la *regina* del pac - *estoy viva*, prima antologica italiana di regina josé galindo | laura migliano

10 ► micol assaël - ILIOKATAKINIOMUMASTILOPSARODIMAKOPIOTITA | stefano ferrari

14 ► il piedistallo vuoto - fantasmi dall'est europa | alessandro azzoni

20 ► *in principio*... è luciano fabro | lorella giudici

24 ► arte e istituzioni a roma, anni settanta e oggi | lorenzo taiuti

28 ► transmediale: the afterglow | clara carpanini

32 ► generation z: renoise | martina coletti

36 ► aya tarek quando la street art è donna | claudia galal

40 ► *the wolf of wall street* e *nebraska*: due follie? | giordano bernacchini

44 ► artisti visivi per il teatro - l'immaginario di cosmesi fra spazio, media e catastrofi | clara carpanini

48 ► déjà-vu parte III | eleonora roaro

54 ► *selfie* e il dire se stessi | loretta borrelli

60 ► quale realtà dietro allo schermo? | simonetta fadda

64 ► the neverending story... istruzioni per continuare a credere | viola lilith russi

68 ► focus on... vogue: donna e stile nell'arte dell'illustrazione

DARS magazine



Come i lettori avranno avuto modo di intuire, l'editoriale su questa rivista appare ogni tanto, come le comete; e come le migliori comete appare soltanto per annunciare buone nuove o cambiamenti epocali. Mi si consenta il registro ironico come antidoto alla pesantezza del momento.
L'editoria, soprattutto quella di nicchia, quella che non ha alle spalle multinazionali e grossi colossi del settore, sta subendo duri attacchi; molte piccole case editrici stanno facendo i conti con queste criticità. Noi proseguiamo, grazie alla determinazione della redazione interna e alla qualità e ricchezza portate dai collaboratori, la nostra libera e indipendente indagine dentro le arti e le culture contemporanee.
E qui arriva "la cometa" ad annunciare che siamo pronti, prontissimi a sbarcare con i nuovi formati nel mondo dell'editoria digitale e soprattutto siamo pronti con D'ARS Magazine, versione ebook in due lingue italiano/inglese. D'ARS Magazine si potrà trovare in svariate edicole e librerie online, tra le quali Apple iBookstore, Amazon Kindle Store, Kobo Book, ibs.it, laFeltrinelli.it, Hoepli, Libreria Rizzoli, Bookrepublic, Ultima Book.
In piena era di sharing, come non usare "le parole dell'altro" o meglio "dell'altra" quando l'altra si chiama Rosi Braidotti; questa pensatrice di origine italiana, docente presso la Utrecht University, ha appena pubblicato un libro, edito in Italia da DeriveAprrodi, dal titolo *Il postumano – La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte.*

Vorrei citare una frase dell'introduzione che sento di poter condividere, a nome di tutto lo staff di D'ARS:
(…) questo senso di responsabilità esprime inoltre un'abitudine del pensiero che è cara al mio cuore e alla mia mente, poiché appartengo a quella generazione che aveva un sogno. Esso era ed è ancora un sogno di costruire reali comunità di apprendimento: scuole, università, libri, riviste e giornali, curricula, dibattiti, teatri, televisione, radio e programmi multimediali – e successivamente siti internet e network online – che somigliano alla società che rappresentano, che servono e che contribuiscono a sviluppare. È il sogno della creazione di un sapere importante dal punto di vista sociale, in sintonia con i principi fondamentali della giustizia sociale, del rispetto della dignità umana e della diversità, del rifiuto del falso universalismo; il sogno dell'affermazione della positività delle differenze; dei principi della libertà accademica, dell'antirazzismo, dell'apertura all'altro da sé.

Braidotti parla di responsabilità dell'intellettuale accademico, ma credo che tale responsabilità possa essere estesa anche a chi si occupa di cultura e di divulgazione di essa anche fuori dai muri istituzionali.
Dunque D'ARS sfida le crisi cavalcando tutte le possibilità offerte dal web. Per i "conservatori" e per gli amanti dell'oggetto fisico da sfogliare, promettiamo di impegnarci per dare lunga vita anche al formato cartaceo. Seguiteci sulla nostra pagina Facebook e sul sito *www.darsmagazine.it*; anch'esso, seppur giovanissimo è già in pieno restyling per essere ancora più veloce, al passo con i tempi e forse anche più avanti. ■

cristina trivellin
direttore editoriale

[1] Rosi Braidotti, *Il Postumano – La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, p. 16-17, edizioni DeriveApprodi 2014.



la *regina* del pac

estoy viva, prima antologica italiana di regina josé galindo

laura migliano



ALUD, 2011
SALONICCO PERFORMANCE FESTIVAL, III BIENNALE D'ARTE CONTEMPORANEA DI SALONICCO, GRECIA
COURTESY DELL'ARTISTA E PROMETEOGALLERY

Dal 25 marzo all'8 giugno è visitabile al PAC la prima antologica italiana dell'artista latinoamericana Regina José Galindo, Leone d'Oro alla 51. Biennale di Venezia come migliore artista giovane. Promossa dal Comune di Milano Cultura, l'iniziativa è parte di MiArt 2014, Fiera Internazionale d'arte moderna e contemporanea (28/30 marzo Rho Fiera Milano).

La mostra, dal titolo *Estoy Viva*, rappresenta una sintesi nutrita delle opere recenti dell'artista accompagnate a una ricca selezione dei suoi lavori più emblematici, dalle origini ad oggi, tra cui *Quien puede borrar las huellas?* (2003), premiato alla 51. Biennale di Venezia, *Todos estamos muriendo* (2000), esposto per la prima volta in quest'occasione, *Himenoplastia* (2004), *Mientras, ellos siguen libres* (2007), *Caparazon* (2010), *Alud* (2011), *Piel de Gallina* (2012), *Descension* (2013) e molti altri ancora.

Regina José Galindo attirò su di sé l'attenzione del mondo artistico e non solo quando nel 2003 lasciò le sue impronte sporche di sangue camminando davanti al Palazzo del Governo, nella sua città d'origine, Città del Guatemala. Da quel gesto di denuncia contro i soprusi e i maltrattamenti subiti dal suo popolo, le sue performance artistiche hanno saputo interrogare in modo veemente, attraverso gesti forti e spesso autolesionisti, le contraddizioni sociali e gli abusi di potere a scapito delle popolazioni più indigenti.

La mostra, a cura di Diego Sileo ed Eugenio Viola, vuole essere non solo una testimonianza del copioso panorama artistico della Galindo, ma anche un omaggio al rilievo politico delle sue azioni. Tali azioni di denuncia non si limitano infatti al solo microcosmo del Guatemala, cornice geografica di un conflitto inesauribile: sono azioni performative che attraverso la metafora artistica riescono a fare breccia in ogni latitudine sociale, laddove il potere si insinua e applica le sue leggi avverse e riprovevoli.

Indagando la propria paura, la propria angoscia, i propri limiti fisici, l'artista adopera il proprio corpo come fosse il palcoscenico eletto della sua indagine artistica.

Attraverso forme di opposizione attiva, im-



prontate sulla sopportazione fisica, l'artista appaia il corpo soggettivo e il corpo collettivo, la resistenza dell'uno e la lotta dell'altro, muovendosi in un orizzonte di senso che fonda le proprie origini in quella dicotomia foucaultiana tra *soggetto* e *soggettività*: il termine *soggetto* è considerato viscoso, ambiguo, poiché da un lato sopravvaluta l'individualità, dall'altro trascina l'attivo nel passivo, nel "soggetto a", nell'abulico. La soggettività, al contrario, è sostantivata, concretizzata nell'idea di operosità, alacre e infaticabile nella sperimentazione e nel rapporto di novità che intrattiene con la psiche e con il corpo. È l'antica idea greca dell'autorappresentazione, attraverso la quale la soggettività istituisce in modo attivo il proprio rapporto col mondo.

In quest'ottica è appropriato parlare di estetica dell'esistenza, intendendo con quest'espressione l'esigenza di fare dell'esistenza il campo d'azione della propria elaborazione, nonché il piano di resistenza politica alle forme di potere che ci attraversano.

Regina José Galindo è esattamente in linea con questo tipo di esistenzialismo artistico, riuscendo in modo sorprendente a fare della propria esistenza un'opera d'arte, non considerando quest'ultima in termini di capolavoro o oggetto estetico modellato, bensì come materia della propria sperimentazione e lotta. Al contrario della Body Art, che fa del corpo il protagonista assoluto, nella quale imperava la volontà di scuotere le abituali convinzioni sull'arte, le performance della Galindo non vogliono solo esprimere un'intenzione metalinguistica, ma trasformano la performance artistica in un atto di protesta sociale e politico.

Appare chiaro quanto la questione coinvolga non soltanto gli ambiti più strettamente riconducibili alle trasformazioni estetiche o linguistiche, quanto piuttosto tutta una serie di problematiche legate agli orizzonti filosofici, antropologici, sociali e politici, che investono la questione del corpo da tutte le angolazioni: il fatto stesso che il dato di partenza sia cambiato, e cioè che gran parte della realtà sia collassata nell'immateriale, fa sì che le conclusioni storicizzate che valevano soltanto fino qualche decade fa - circa lo statuto del corpo

¿QUIÉN PUEDE BORRAR LAS HUELLAS?
2003, CITTÀ DEL GUATEMALA, GUATEMALA
FOTO DI JOSÉ OSORIO / VÍCTOR PÉREZ
COURTESY DELL'ARTISTA E PROMETEOGALLERY

e la sua posizione nel mondo - non hanno più quella valenza critica e normalizzata che le rendeva assodate.
Assumere oggi il proprio corpo nudo e/o al limite della sopportazione per farne strumento di denuncia, vuol dire soprattutto sgomitare e lottare per ridare materialità significativa alla carne, intesa come volume corporeo agente nel mondo.
È per questo che le performance di Regina José Galindo non hanno molto a che vedere con i rituali blasfemi di Michel Journiac, con le provocazioni erotiche di Vito Acconci o con le esperienze estreme di Chris Burden. È vero anche che le performances di artiste come Gina Pane o Shigeko Kobota, o la stessa Abramovic, proponevano una violenza a fini militanti, soprattutto per abbracciare la causa femminista e omosessuale.
Lo scarto della Galindo, intenzionale in quanto conscia del rischio omologativo con chi l'ha preceduta, sta soprattutto nell'abbandono degli spazi museali, al fine di mischiare sé stessa nel corpo sociale.
Per certi versi, l'artista guatemalteca è vicina a Valie Export: proprio nella volontà affine di liberarsi dal perimetro museale e mischiarsi alla vita quotidiana. Nonostante ciò, l'omaggio alla Galindo non poteva che essere in uno spazio espositivo predisposto a un compendio antologico capace di restituire il carattere eterogeneo e peculiare del suo lavoro, esposto in forma di video, fotografie, sculture e disegni. Su richiesta del PAC inoltre, l'artista presenterà una performance inedita pensata appositamente per gli spazi del Padiglione. ■

PIEDRA, 2013
SAN PAOLO, BRASILE
FOTO DI JULIO PANTOJA / MARLENE RAMIREZ-CANCIO
COMMISSIONATO E PRODOTTO DA OCTAVO ENCUENTRO HEMISFÉRICO DEL CENTRO DE ESTUDIOS DE ARTE Y POLÍTICA.
COURTESY DELL'ARTISTA E PROMETEOGALLERY

[LAURA MIGLIANO, ARTISTA E STUDIOSA DI ARTE CONTEMPORANEA, COLLABORA CON DIVERSE RIVISTE DI CULTURA CONTEMPORANEA TRA CUI "APERITIVO ILLUSTRATO", "FACE MAGAZINE", "IL QUORUM", "SHEDONISM", "TO BE POP". LAUREATA IN FILOSOFIE E SCIENZE DELLA COMUNICAZIONE E IN NUOVE TECNOLOGIE DELL'ARTE ALL'ACCADEMIA DI BRERA. **.]**





micol assaël

ILIOKATAKINIOMUMASTILOPSARODIMAKOPIOTITA

stefano ferrari



Mi sono imbattuto per la prima volta nel lavoro di Micol Assaël (Roma, 1979) nel 2002 alla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di Torino, all'interno della grande collettiva *Exit* curata da Francesco Bonami. Era una delle prime mostre importanti cui partecipava. Tra tante installazioni ingombranti e spettacolari, il suo intervento era quasi invisibile (eppure, paradossalmente, le comprendeva tutte): aveva aperto dei fori nelle pareti della galleria tracciando un piccolo tunnel che metteva in comunicazione le sale. Di fatto, s'era impossessata del museo. Sono andato a ripescare il catalogo, dove Bonami proponeva agli artisti un breve quiz con domande semiserie e quelli, stando al gioco, ribattevano a tono. Le risposte della Assaël all'epoca m'erano parse ironiche: "Dove vorresti lavorare se non fossi un'artista? Sulla stazione Solaris[1]. Cosa compri? Neutrini. Cosa bevi? Vento"[2]. In realtà erano serissime e anticipavano la piega che avrebbe preso di lì a poco il suo lavoro.

Dal 2003 comincia infatti a progettare ed esporre una serie di bizzarre macchine che paiono uscite da un laboratorio di fisica elettrostatica, o magari da un vecchio film di fantascienza. I palcoscenici sono da subito quelli più importanti: la Biennale di Venezia (2003 e 2005), Manifesta, il Palais de Tokyo, la Secession, il Fridericianum di Kassel, il Museion di Bolzano. Spesso, come a Torino, l'opera coinvolge l'intero spazio museale. Come nel 2007 a Basilea, quando, muovendo dagli esperimenti del biofisico russo Alexander Chizhevsky (1897-1964), installa un apparato per la ionizzazione dell'aria all'interno della Kunsthalle, obbligando i visitatori a darsi la scossa per scaricarsi dalla carica accumulata (*Chizhevsky Lessons*)[3]. Non fa tutto da sola. Si fa aiutare da un team di ingegneri dell'Elektroenergeticevsky Institute di Mosca, conosciuti durante uno dei suoi tanti viaggi in giro per il mondo.

Ecco, questa è la Micol Assaël che ritroviamo oggi all'Hangar Bicocca di Milano per *ILIOKATAKINIOMUMASTILOPSARODIMAKOPIOTITA* (a cura di Andrea Lissoni; fino al 4 maggio). La mostra, che segna il suo ritorno in Italia dopo la per-

432HZ, 2009-2014
INSTALLAZIONE. LEGNO, CERA D'API, MIELE, IMPIANTO ELETTRICO, AUDIO, 330x475x575 cm
COURTESY MICOL ASSAËL, MUSEO MADRE E FONDAZIONE HANGARBICOCCA

VORKUTA, 2003
INSTALLAZIONE. CELLA FRIGORIFERA (–30°C), QUADRO ELETTRICO, SCINTILLE, SEDIA CON RESISTENZA ELETTRICA, TERMOSTATO (37°C), 210x220x350 cm
COLLEZIONE SANDRA E GIANCARLO BONOLLO

[1] Quella dell'omonimo romanzo fantascientifico-filosofico di Stanisław Lem (1961).
[2] *Exit. Nuove geografie della creatività italiana*, a cura di F. Bonami, 2002, Mondadori, p. 36.
[3] *Fomuška*, esposta nel 2009 al Fridericianum, alla Secession e al Museion, funzionava in modo simile. Era un diffusore di vapore elettrostatico che a contatto con la pelle produceva piccole scariche elettriche.

sonale al Museion del 2009, riassume dieci anni di lavoro attraverso cinque installazioni (di cui una inedita). Cinque ambienti estremi, che i visitatori possono provare a loro piacimento: una stanzetta da base militare attraversata da cavi elettrici ad alta tensione e squassata da fortissimi getti d'aria fredda e calda (*Untitled*, 2003); una cella frigorifera a —30°C con una poltrona riscaldata (*Vorkuta*, 2003); un casotto da cantiere edile pieno di motori accesi, rumoroso e puzzolente di benzina (*Mindfall*, 2007); una grande arnia di legno profumata di miele, con favi interattivi che si mettono a ronzare alla presenza dei visitatori (*432 Hz*, 2009); un futuristico laboratorio dalle pareti di vetro con la riproduzione di un generatore elettrostatico a goccia d'acqua dell'Ottocento (*Sub*, 2014). Insomma, un vero e proprio percorso di sopravvivenza per il povero visitatore, che ne esce frastornato, spettinato e infreddolito. Tornano in mente certi esperimenti di body art, dove l'artista di turno si sottoponeva a tremende prove di resistenza fisica e psicologica fino allo stremo delle forze. In effetti, queste stanze sono progettate proprio a quello scopo: come *scenografie*, cioè, per particolari azioni di body art, in cui il corpo usato per la performance non è più quello dell'artista, bensì quello dello spettatore. Sono anche, però, come moltissime installazioni contemporanee, delle *allegorie*: delle architetture simboliche che celano un significato nascosto. La peculiarità delle costruzioni della Assaël sta proprio in questa loro doppia natura, performativa e allegorica, che le rende a un tempo esplicite e complicate. La stessa Assaël suggerisce di avvicinarle basandosi inizialmente solo sulle proprie sensazioni fisiche e solo dopo di andare a scoprirne il contenuto profondo – da cui la scelta dell'indecifrabile titolo-scioglilingua in greco, che non dà alcun suggerimento sul soggetto della mostra.

Così, ad esempio, entrando in *Untitled*, *Vorkuta* e *Mindfall*, li si percepirà subito come degli ambienti inospitali e claustrofobici, fatti perlopiù di metallo, dove bisogna



VEDUTA DELL'INSTALLAZIONE IN HANGARBICOCCA, 2014
FOTO AGOSTINO OSIO
COURTESY FONDAZIONE HANGARBICOCCA, MILANO



SUB, 2014
INSTALLAZIONE. VETRO, FERRO, GENERATORE KELVIN (ACQUA, PLASTICA, CONDUTTORI, LAVANDINO), 360x465x520 cm
COURTESY MICOL ASSAËL E FONDAZIONE HANGARBICOCCA

lottare per resistere al vento, al freddo, al rumore e alla nausea causata dalle esalazioni dei motori. All'opposto, *432 Hz* e *Sub*, in cui dominano gli elementi naturali (il legno, il miele, l'acqua), verranno immediatamente riconosciuti come luoghi accoglienti. Per accedere al significato allegorico, c'è bisogno della guida raccattata all'ingresso della mostra. Si scopre così che *Vorkuta* è il nome di una città siberiana sede di uno dei peggiori gulag dell'epoca staliniana, nei quali fu rinchiuso anche quell'Alexander Chizhevsky cui era dedicata l'opera di Basilea; che *Mindfall* significa "crollo mentale"; che *432 Hz* è la frequenza del ronzio delle api in attività, ma anche l'intonazione del la centrale nell'accordatura aurea. I congegni elettrici presenti nelle stanze vengono ora a prendere una funzione simbolica, trascendendo i loro usi originari per narrare delle storie: mimano il freddo e il vento nei lager delle steppe siberiane; simulano lo scombussolamento fisico e mentale dovuto a un forte stress; cantano il legame tra uomo, musica e natura.

Ecco allora che le cinque camere, riunite per la prima volta nello stesso ambiente, formano una sesta, grande installazione, una complessa rappresentazione della storia e della condizione umana in alcune delle sue manifestazioni più alte e più basse – ma pure una cronistoria del percorso artistico di Micol Assaël, che in *Sub*, fatta riutilizzando gli espositori in vetro già usati per esibire i disegni della serie *Inner Disorder* (1999-2001), diventa addirittura parte integrante dell'opera.

Micol Assaël è tra i finalisti del terzo Premio MAXXI (assieme a Yuri Ancarani, Linda Fregni Nagler e Marinella Senatore). Da maggio il museo esporrà i loro progetti e in autunno decreterà il vincitore. ■

[STEFANO FERRARI (1981) È DOTTORE IN SCIENZE DEI BENI CULTURALI; HA CONSEGUITO IL MASTER IN ORGANIZZAZIONE E COMUNICAZIONE DELLE ARTI VISIVE PRESSO L'ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI BRERA; HA STUDIATO SCRITTURA CREATIVA PRESSO L'UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE E EDITING PRESSO L'AGENZIA LETTERARIA HERZOG. FREELANCE, COLLABORA CON "D'ARS", "I.OVO" E "DELOS NETWORK".**]**



il piedistallo vuoto fantasmi dall'est europa

alessandro azzoni

Si è conclusa il 15 marzo al Museo Archeologico di Bologna la mostra *Il Piedistallo vuoto: Fantasmi dall'Est Europa* a cura di Marco Scotini, organizzata da ArteFiera di Bologna. Una grande rassegna che riunisce più di 40 artisti provenienti da una ventina di paesi dell'Est europeo ed ex-URSS di diverse generazioni e affermatisi – chi prima, chi dopo – la caduta del Muro di Berlino.

L'immagine ossimorica evocata dal titolo della mostra, quella dell'*empty pedestal*, è emblematica della *Leninoclastia* in atto al dissolvimento del blocco sovietico, del vuoto di potere creatosi dopo la fine dell'ideologia socialista che apre il campo a nuove oligarchie industriali, a neo-nazionalismi e integralismi attualmente più che mai evidenti. Sul piedistallo, Lenin può essere sostituito da simboli di un passato mitico patriarcale, come mostra la serie *Family Album* del kazako Yerbossyn Meldibekov: famiglie (cresciute) di fronte allo stesso (mutato) monumento a distanza di anni.

Ma il piedistallo, oltre ad essere elemento fondamentale del *display* in tutta la storia dell'arte (fino alla dimensione assoluta del *Socle du monde* di Manzoni), è una costante che a ogni rivolgimento storico sacralizza il simbolo di potere che lo abita; in quanto vuoto, lascia spazio a una "riserva d'essere"[1], a un virtuale inteso in senso deleuziano, come molteplicità di realtà attualizzabili. Una condizione ambigua che ritroviamo sorprendentemente profetizzata da Vyacheslav Akhunov nei suoi lavori del 1976-78, disegni di 32 piedistalli collocati in varie città sovietiche, privati della statua di Lenin, andata "al congresso di partito", o a "comprare la vodka", come Akhunov indica ironicamente; in realtà ricordo di infanzia di quando a sparire fu la statua di Stalin[2]. Anche Akhunov – da sempre artista non allineato – ha dovuto fare i conti con l'imposta invisibilità sotto il regime della CCCP Kirghisa, sceglien-

[1] Marco Scotini, *Il piedistallo vuoto: la questione dello spettro*, in *Il piedistallo vuoto*, p. 22, catalogo della mostra, Mousse Publishing, 2014.
[2] Conversazione fra Vyacheslav Akhunov e Marco Scotini, su Alfabeta2, febbraio 2014. *http://www.alfabeta2.it/2014/02/20/il-piedistallo-vuoto-conversazione-con-vyacheslav-akhunov/*

PAWEŁ ALTHAMER
ONE OF MANY, INSTALLATION VIEW, PALAZZINA APPIANI, ARENA CIVICA, MILANO
FONDAZIONE NICOLA TRUSSARDI, MILANO

ELENA KOVYLINA
EGALITÉ, 2008. VIDEO, COLORE, SUONO, 9'
FONDAZIONE SANDRETTO RE REBAUDENGO, TORINO







do infatti il medium del disegno su taccuini facilmente occultabili[3].

Ma nell'opera di Deimantas Narkevičius (citata in catalogo da Scotini) *Once in the XX Century*, attraverso un montaggio *rewind* l'abbattimento della statua di Lenin diventa il suo innalzamento. Così ci troviamo a rifare i conti con qualcosa che non c'è più e ritorna, o forse non c'è mai davvero stato: il *fantasma*. "Uno spettro si aggira per l'Europa" scrivevano Marx e Engels (*Manifesto del Partito Comunista*). È il socialismo come promessa utopica, che poteva essere e non è stato. Secondo Derrida lo spettro è quello di Marx stesso (Jacques Derrida, *Spectres de Marx*), dal quale non possiamo prescindere, che torna a ossessionarci anche dopo la caduta del Muro. È ancora un'opera di Narkevičius (uno dei cinque filmati della sala video in mostra insieme a Lulaj, Alimpiev, Atabekov e Sala) che pone la questione dell'apparizione fantasmatica. In *Revisiting Solaris* Narkevičius richiama Donatas Banionis, ormai anziano, a recitare di nuovo nella parte di Kris Kelvin, da lui interpretato in *Solaris* del 1972; e mette in scena l'ultimo capitolo del romanzo di Stanisław Lem, escluso dal film di Tarkovskji. In *Solaris* il passato e le memorie represse dell'equipaggio tornavano in vita come perfetti simulacri di persone morte da tempo. Così Narkevičius rievoca i fantasmi di un secolo concluso attraverso il montaggio fra le fotografie del Mar Nero del visionario e simbolista Čiurlionis (il pianeta oceanico Solaris) e le scene girate in una surreale vecchia stazione televisiva lituana (la stazione spaziale orbitante il pianeta).

Da *Solaris* ad Amleto: la mostra è aperta dal neon circolare di Armando Lulaj che recita "Enter the ghost / Exit the ghost" posta

[3] Sie appena tenuta la prima personale in Italia di Vyacheslav Akhunov, *Red Line*, Laura Bulian Gallery, Milano.

YERBOSSYN MELDIBEKOV
N. ORIS, TASHKENT. LENIN
(DALLA SERIE *FAMILY ALBUM*),
2008
FOTOGRAFIE, 40 x 55 CM
COLLEZIONE PRIVATA

come epigrafe sull'entrata dell'ala del museo. Contestualmente, all'ingresso troviamo sedia e giacca di un custode fantasma, reliquia di una performance di Roman Ondak, che sorveglia due tele dipinte, calco di due cataloghi di mostre promosse dal MoMA in Jugoslavia in piena Guerra Fredda, quando il modello americano d'arte astratta, codificata da Alfred Baar, si imponeva come unica storia dell'arte istituzionalizzata. Il piedistallo torna nel video Égalité di Elena Kovylina a sostenere (ridotto a sgabello) gente comune che si erge in una uguaglianza imposta.

Dopo una sala che pare incipit e cuore della mostra, coi già citati disegni di Akhunov e un modellino di progettazione spaziale di Yona Friedman, ectoplasma di una *utopia realizzabile*, il percorso si divide in due aree tematiche complementari: *Il teatro dei gesti* e *L'archeologia delle cose*, "due sezioni che rimandano alla gestualità della statua e al suo basamento"[4]. *Il teatro dei gesti* attiene alle diverse azioni umane e artistiche messe in campo per fare i conti con la storia e il quotidiano, riempirne i vuoti e affermare una presenza. Il corpo umano è qui protagonista, dalla scultura antropomorfa di Paweł Althamer alle performance di Jan Toomik e di Marina Abramović. Il proprio corpo nudo viene esplorato con la telecamera da Ion Grigorescu, in un video dove l'artista sembra mettersi in conflitto con il proprio doppio. Grigorescu è stato uno dei primi artisti concettuali rumeni e sostenitore della necessità di una continua pratica radicale di gesti artistici nella vita quotidiana. Artur Żmijewski invece, come in altri suoi video, indaga il corpo umano nella sua materialità e nel rapporto col sociale. In *KR WP* filma un gruppo di militari della guardia d'onore polacca che compiono una esercitazione armati e in uniforme, marciando e cantando. Poi fa loro ripetere le stesse azioni in un interno, stavolta nudi. L'ironia della situazione fa riflettere sulla doppiezza e ambiguità dello status di militare e dei suoi gesti codificati.

L'archeologia delle cose si muove invece fra frammenti architettonici e oggetti riportati

[4] Intervista a Marco Scotini su Art Text Pics. http://atpdiary.com/exhibit/il-piedistallo-vuoto-fantasmi-dallest-europa-intervista-con-marco-scotini/



YONA FRIEDMAN
SPACE CHAIN, 1959. FILO METALLICO, CARTONE, PLEXIGLAS, 74x69x128 cm. COLLEZIONE ENEA RIGHI, BOLOGNA







quali reliquie di storia, luoghi e vite: l'opera di Petrit Halilaj costituita da oggetti salvati dalla propria casa distrutta, appena prima di fuggire dal Kosovo, o i mobili di Ilya & Emilia Kabakov che diventano architetture ciclopiche per piccole folle bianche, fino alle installazioni di Thea Djordjadze e Kateřina Šedá.

L'accento viene posto di nuovo sull'azione sociale e politica in *Angels with Dirty Faces*, serie nata dall'incontro di Igor Grubić con i minatori a Belgrado nel 2000, impegnati in uno sciopero che influenzò la protesta nel paese, segnando l'inizio della fine del regime di Milošević e del socialismo nell'area jugoslava. Grubić instaurò coi minatori dialoghi su arte e cinema, passando da Kusturica a Wim Wenders, e mutuando l'immagine angelica da *Il cielo sopra Berlino*, fino a ritrarre i minatori con ali dipinte quasi a consacrarli come *deus ex machina* della rivolta sociale.

La location del Museo Archeologico, quale luogo principe di fantasmi del passato e piedistalli, è perfetta per la mostra; eppure *Il Piedistallo vuoto* non è una celebrazione di rovine del passato, ma un luogo dove ridiscutere la società dell'Est a 25 anni dalla caduta del Muro di Berlino, per aprire un campo dove la memoria ritorna riportando potenzialità reali. "Ciò che chiamiamo Est è un museo della storia a cura dell'Ovest" scrive Boris Buden nel catalogo della mostra.[5] Dopo la caduta del Muro, l'occidentalizzazione dell'Est è coincisa con la volontà di sbarazzarsi di una storia scomoda, con cui invece bisogna continuamente rifare i conti, sembrano suggerire questi artisti che, citando il curatore, "agiscono tutti sul tempo, ma anche contro il tempo, in favore di un tempo a venire". ■

[5] Boris Buden, *Nulla da completare, qualcosa da cominciare*, in *Il piedistallo vuoto*, p. 164, catalogo della mostra, Mousse Publishing, 2014.

SAID ATABEKOV
WAY TO ROME_2, 2007.
C-PRINT, 50x65 CM
COLLEZIONE PRIVATA

DEIMANTAS NARKEVIČIUS
HOLY WAR, 1996
STIVALI E INCENSO,
DIMENSIONI VARIABILI
COLLEZIONE ENEA RIGHI,
BOLOGNA

ARTUR ŻMIJEWSKI
KR WP, 2000
VIDEO: COLORE, SUONO, 7.30
MIN. COLLEZIONE LA GAIA,
BUSCA (CUNEO)

[ALESSANDRO AZZONI È LAUREATO IN BENI CULTURALI, STORIA DELL'ARTE CONTEMPORANEA. DAL 2007 COLLABORA CON LA FONDAZIONE D'ARS DI MILANO, DAL 2011 È ART DIRECTOR DI "D'ARS". STUDIA ARTI VISIVE E STUDI CURATORIALI PRESSO NABA NUOVA ACCADEMIA DI BELLE ARTI, MILANO.]



fanciulla, non accettare i miei fiori

In principio… è Luciano Fabro

lorella giudici

La mostra di disegni di Luciano Fabro al CIAC di Foligno (*Disegno in-Opera*, fino al 4 maggio), si apre con due fogli intelati del 1961 e si chiude con una serie di carte datate 1 gennaio 2007 e intitolate *In principio*. Sui primi delle pennellate scure, come ideogrammi di un alfabeto personale, si raccolgono in quattro nuclei distinti (come se per tracciarli l'artista avesse usato entrambe le mani contemporaneamente) con un ritmo vivace e una musicalità evidente. Quasi mezzo secolo più tardi, Fabro incide dei fogli (con un taglio lungo e uno breve quasi quanto un punto) facendo in modo che da quelle ferite di cellulosa fuoriescano tracce di colore scuro come la pece e verde come il muschio. Un'operazione quasi zen, che apparentemente ricorda molto da vicino l'esperienza di Lucio Fontana (che per Fabro, che arriva a Milano dal Friuli nel 1959, è stato illuminante), ma in realtà ne sancisce il definitivo distacco formale e ideologico. Infatti, se per Fontana i tagli erano spiragli (o squarci quando le erosioni consumavano maggiormente i lembi di tessuto) che cercavano lo spazio e la tridimensionalità, avevano cioè una funzione energetica, plastica e luminosa; per Fabro quelle fenditure sono elementi che vanno certamente a interagire con lo spazio, ma anche con la mente, la memoria e gli affetti. In altre parole, se Fontana ha aperto lo spazio per andare oltre, lo ha attraversato per cercare la luce che lo sostanzia e la plasticità che lo trasforma in un ambiente; Fabro parla invece di habitat (termine latino che significa "egli abita") e indica un luogo (i cui confini non sono geografici bensì mentali), ma anche le sue caratteristiche fisiche, abiotiche e umane, congeniali alla vita. Il che implica che la parte affettiva, intellettuale, interiore, antropica qui trova il rifugio, il biotipo e l'humus adatti per sopravvivere e riprodursi. I segni su quelle carte, la superficie stessa di quei fogli, la loro forma, i colori, la luce, la materia, i rapporti spaziali e timbrici che si creano tra gli elementi sono parte di un tutto che accompagna il pensiero e trova l'origine, condizione ribadita dal titolo (dimostrata, per assurdo, dal destino, che pochi mesi dopo, senza preavviso, si portava via l'artista). Il principio è la genesi della storia, è l'istante in cui nasce un'idea, è la sorgente da cui sgorga la vita: "Si potrebbe supporre che ogni vita abbia un senso il che permetterebbe di pensare che vivere non sia altro che venire scoprendo questo senso e di conseguenza se non si porta a compimento questo senso non ha senso morire", ha annotato Luciano con un pastello blu nella metà superiore di una pagina dattiloscritta (2006).

Ha ragione Luisa Protti quando, nel testo in catalogo, paragona questi disegni a "una sorta di pelle interna all'opera"[1] perché sono il

FANCIULLA, NON ACCETTARE I MIEI FIORI, 1992
ACRILICO E GRAFITE SU CARTA,
CM 40 X 30
COLLEZIONE PRIVATA
FOTO: ANNALISA GUIDETTI E GIOVANNI RICCI, MILANO

[1] L. Protti, in G. Di Pietrantonio, *Luciano Fabro Disegno In-Opera*, Silvana Editoriale, Milano 2014, p. 77.



cuore di tutta la ricerca. Essi non nascono come progetti, ma come riflessioni, intuizioni e perfino come confessioni (tant'è che erano spesso destinati in dono agli amici). "Quando lavoro, faccio una serie di saggi. Comincio a fare degli schizzi, giro, rigiro e a un certo punto nasce", ha spiegato Fabro a Francesca Pasini[2]. Il disegno è dunque un mezzo per catturare le idee, per misurare la forza di un messaggio, per fermare una forma. Disegnare è, per Fabro, un verbo che spazia dalla parola all'immagine, al pensiero. In questo suo operare, ma anche nell'ordine rigoroso che cerca nelle idee e nelle cose e nell'ortodossia del pensiero, Fabro è davvero inflessibile. Tutte le sue opere sono il risultato di una ricerca che, a guardarla da vicino, ha le radici nel mito, nella filosofia, nella purezza della ratio e persino nella classicità (Johannes Gachnang lo ha definito "l'ultimo poeta del Rinascimento"[3]). Accanto ai disegni, in mostra ci sono sculture e habitat. Opere come *Struttura ortogonale assoggettata ai quattro vertici* e *Tensione* (1964), costituita da una griglia tubolare in ottone in cui le barre trasversali al centro sono tagliate a metà e piegate per aprirle, per distanziare quei tondini ormai recisi fino a formare una profonda fenditura a "V". Oppure Passi. *I miei passi hanno bucato il cielo. I miei passi hanno bucato la terra. Io sono zoppo* (1994): uno striscione di dodici metri che riporta il titolo dell'opera in ideogrammi giapponesi, definito dall'artista "un ritratto delle ambizioni dell'uomo contemporaneo e dei suoi risultati. In qualsiasi direzione abbia

[2] F. Pasini, in *Luciano Fabro Disegno In-Opera*, op. cit., p. 73.

[3] J. Gachnang, *Luciano Fabro, probabilmente l'ultimo poeta del Rinascimento*, in J. Gachnang, R. Fuchs, C. Mundici, Luciano Fabro, Fabbri, Milano, 1989, p. 9.

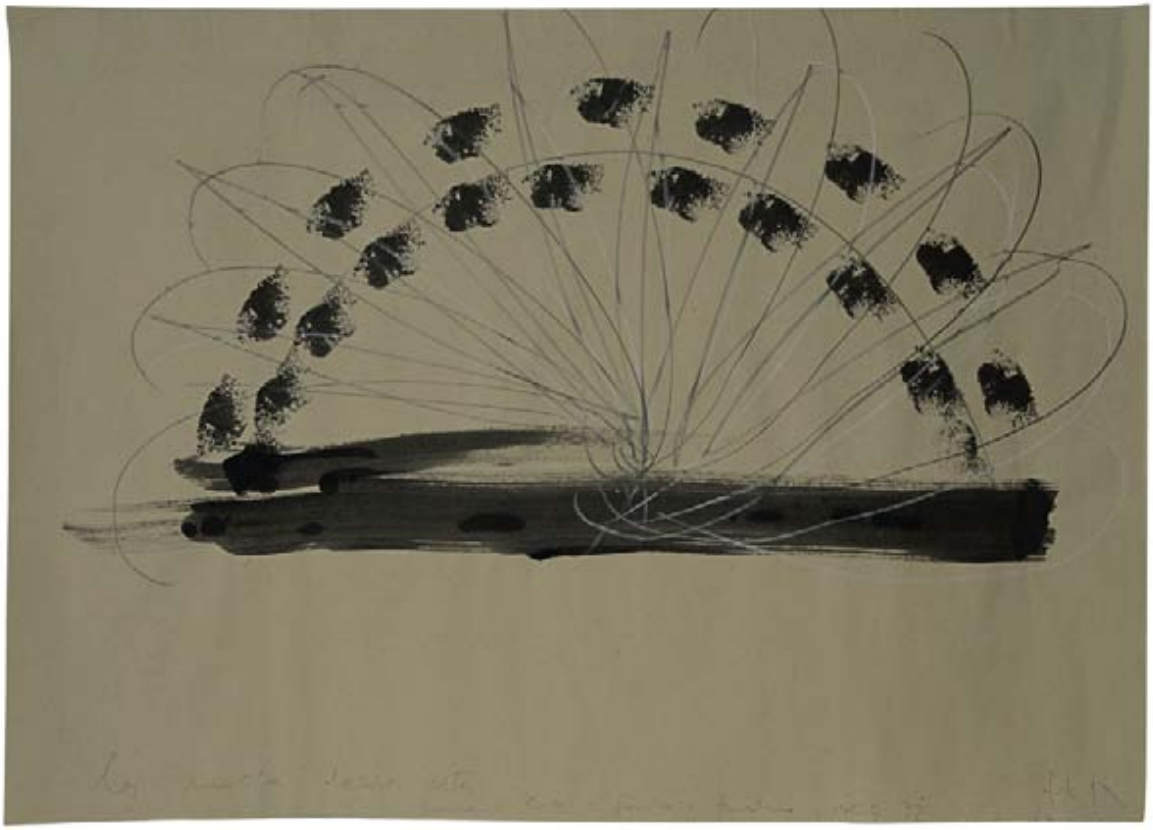
MACCHIE DI RORSCHACH, 1976
ACRILICO SU CARTA A MANO, CARTA E INCHIOSTRO, ASSEMBLAGGIO, CM 56 X 76
COLLEZIONE PRIVATA
FOTO: ANNALISA GUIDETTI E GIOVANNI RICCI, MILANO

avanzato ha fatto delle buche, ha «toppato», il suo avanzare civile è molto zoppicante". Allestito tutt'intorno un riquadro appeso al soffitto, le strisce di carta bianca penzolano e svolazzano come preghiere tibetane, in un suggestivo scenario di leggerezza e poesia, ma anche di incombente e ineludibile presagio, non una minaccia, ma la lucida certezza che non conosce illusioni: "Forse, oggi, l'Arte è soltanto un piccolo granello di polvere sospeso nell'aria a partire dal quale possiamo ricreare la natura"[4]. ■

LA MOLLA DELLA VITA, 1992
ACRILICO, MATITA COLORATA E GRAFITE SU CARTA
49,5 x 69,5 CM
COLLEZIONE PRIVATA
FOTO: ANNALISA GUIDETTI E GIOVANNI RICCI, MILANO

[4] Jan Braet, in J. de Sanna, *Luciano Fabro. Biografia*, Campanotto editore, Pasian di Prato (Udine), 1996, p. 173.

[STORICO E CRITICO D'ARTE, **LORELLA GIUDICI** È DOCENTE PRESSO L'ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI BRERA. HA CURATO PUBBLICAZIONI E MOSTRE SULL'ARTE DEL '900 E HA CURATO GLI ARCHIVI DI IMPORTANTI ARTISTI CONTEMPORANEI, TRA I QUALI ANTONIO CALDERARA, DADAMAINO E REMO BIANCO.



arte e istituzioni a roma, anni settanta e oggi



lorenzo taiuti

Tempo di crisi nei musei italiani, tempo di crisi nei musei romani: i troppi tagli economici producono un vuoto organizzativo che impedisce di risolvere i problemi operativi, creando un disagio che va risolto immediatamente. Nel frattempo due mostre, una al Palazzo delle Esposizioni, l'altra all'Accademia Americana a Roma aprono due "finestre" di riflessioni, la prima sul divenire di una centralità artistica a Roma, l'altra sulla funzione degli istituti culturali stranieri a Roma. C'è da valutare il ruolo delle varie Accademie e Istituti culturali presenti da sempre nella capitale, come l'Accademia Americana, l'Accademia Inglese, l'Accademia Tedesca, l'Accademia Francese; l'elenco sarebbe più lungo. Tali enti potrebbero fare sistema e sostenere una situazione difficile, come in parte alcune già fanno. Vediamo allora cosa è avvenuto negli anni settanta a Roma (momento di grande crescita culturale e espositiva) e cosa avviene oggi. In una generale riflessione sugli anni dei "Disordini e delle Utopie", la mostra "Anni settanta a Roma" (al Palazzo delle Esposizioni) ripercorre la situazione romana o se si vuole la situazione italiana che converge Roma, diventata in quel periodo un punto d'incontro interessante e significativo per artisti e critici che provengono da diverse città italiane come non era mai successo in precedenza dai tempi del Futurismo. Mentre la galleria L'Attico prende la direzione della sperimentazione concettuale e post concettuale, la galleria Sperone si sposta a Roma, e diversi artisti da Torino e da Milano migrano in città, confermando la crescita di importanza della sua situazione creativa. Il catalogo contiene una serie di testimonianze e di saggi scritti da critici, da Achille Bonito Oliva alla curatrice Daniela Lancioni e a Fabio Belloni che focalizzano questa rinata centralità di Roma rispetto alle storiche centrali d'arte di Milano e Torino. Il decennio contiene molte trasformazioni complesse e inaspettate, trasformazioni dove si rovesciano le progettualità iniziali e si approda a soluzioni imprevedibili. Il periodo porta con sé la storia precedente come gli austeri *cretti* di Burri, un'arte a sè stante ma di grande peso che legge sempre i segnali del tempo. La pittura-pittura si fa domande attraverso le operazioni di Carla Accardi che scopre i telai dipingendo su plastica trasparente, mentre parallelamente Giulio Paolini ripropone la problematica della superficie-quadro contrapponendo due tele su cavalletti su cui è riprodotto il retro del quadro opposto. Il rispecchiamento e l'autoreferenzia-



pagina a fianco:
CARLA ACCARDI
GRANDE TRASPARENTE
1975, SICOFOIL SU TELAIO DI LEGNO, COLLEZIONE DELL'ARTISTA

a lato: **GIULIO PAOLINI**
MIMESI
BASI BIANCHE, DUE CALCHI IN GESSO, COLLEZIONE GIULIANI, ROMA

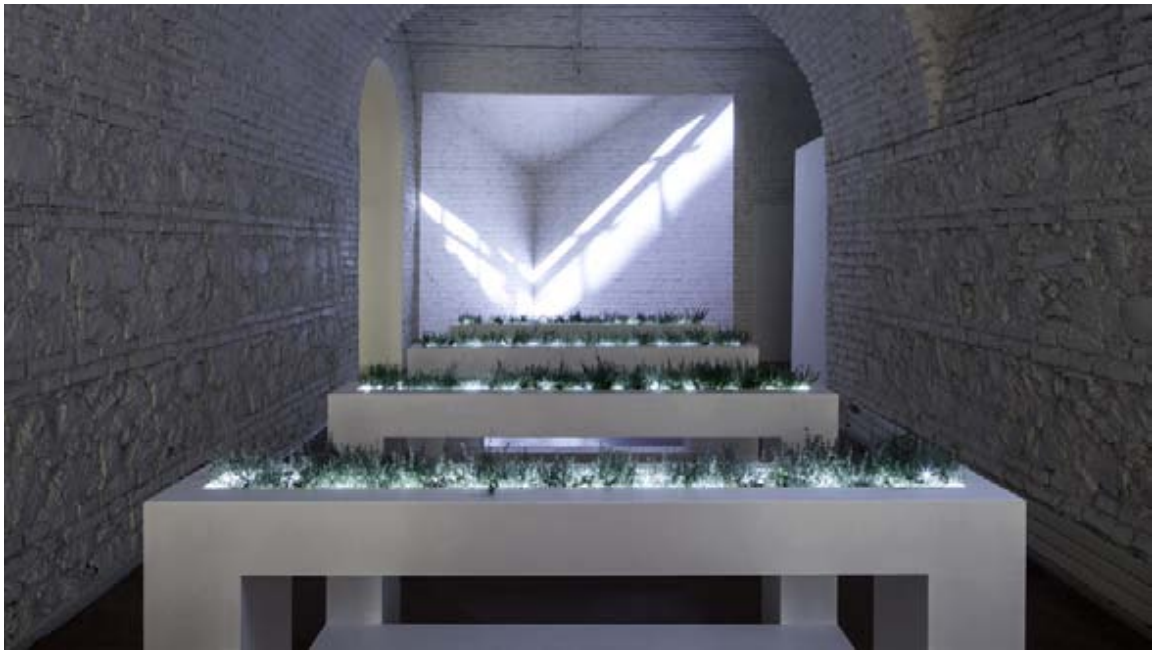


lità dell'arte è una delle tematiche ricorrenti e problematiche nel concettuale ma anche in tutte le linee che si intrecciano tumultuosamente nel decennio, mentre, impensabilmente, solo dieci anni prima le sole correnti astratte e figurative si combattevano dagli opposti bastioni. Una parte importante della mostra è dedicata alla documentazione: giustamente, poiché le nuove forme sono "instabili" e vogliono continuamente supporto nella parola, nel testo critico e memoria in video, foto, mentre la presenza dell'artista-performer copre la situazione oppure la sovrasta con l'esposizione del proprio sé come luogo del pensare, del produrre e del vivere l'arte. Le fotografie di Claudio Abate, di Ugo Mulas, di Elisabetta Catalano e i video di Giaccari accompagnano efficacemente la mostra. L'importanza della documentazione si fa centrale quando ricrea, al di là della memoria delle performance, la situazione oggi persa nel tempo della società di quegli anni. Realtà espressa in una tensione continua e irripetibile di passioni politiche, progetti radicali di cambiamenti sociali e ribaltamenti di senso della cultura. Questa enorme varietà di movimenti socio-culturali viene da tempo violentemente criticata nel "dopoguerra dei movimenti", imputando alle varie idee di quegli anni tutti gli errori di oggi. Ma sicuramente non è così. La storia non è lineare, come sappiamo, e ciò che avviene è una serie di passaggi, trasferimenti, trasformazioni. La storia dell'arte ha preparato terreni, sensibilità, visioni, immaginazioni oggi profondamente radicate nel sentire e nel "fare arte". Quel decennio che si apre con il dramma della materia (Burri) per concludersi con l'ironia citazionista della Transavanguardia, proseguendo fino al cambiamento totale dei linguaggi postmoderni e oltre, fa pensare che ci sia molto ancora da analizzare e capire di quegli anni settanta. Come procedere è il problema di oggi: problema di riletture, problema di classificazione dal vivo, di sentire e di emozioni. Ma anche di riutilizzazione del potenziale d'energia contenuto in quel periodo per rimettere in questione i tanti problemi dell'arte oggi. Non è per caso che la linea dell'arte concettuale sia diventata la *ritmica percettiva* degli ultimi vent'anni.
E questo è il messaggio dell'Istituzione Museo.
Nel frattempo un'istituzione parallela come l'Accademia Americana a Roma (uno dei punti di contatto fra realtà locali e internazionali) presenta la vasta mostra dal titolo *Cinque mostre 2014: TIME AND AGAIN*, che si dà come spunto generale il rapporto fra presente e passato, fra storia e contemporaneità, partendo dal dato del confronto con la realtà fisica di Roma e la memoria psicologica della Storia. La mostra

Concrete Ghost (a cura di Cristian Calandro) mischia idee e artisti residenti nell'American Academy e artisti italiani come il poeta Nanni Balestrini e Giuseppe Stampone. Su un'idea di presente come "sospensione" si sviluppano i lavori dei vari artisti. *Il fantasma concreto* del titolo è la definizione della persistenza dell'esperienza vissuta, necessario contenitore-contenuto su cui si costruisce il quotidiano-presente.
Fra i lavori spicca l'installazione *Dominium Melancholie* di Tony Fiorentino, catalogazione di oggetti diversi in vasi sigillati e riempiti d'acqua. Il contatto fra materie e H_2O produce delle muffe che continueranno a crescere nel tempo, sintesi dell'atmosfera tesa dei lavori presenti nella mostra, un *memento mori* rovesciato in un ricordati di vivere che estetizza le forme delicate e funebri delle muffe e dei malinconici reperti condannati al disfacimento ma anche alla produzione di un valore visivo. *Found Realities* presenta degli oggetti, descrizioni grafiche di un loro uso possibile, completate da una serie di istruzioni per l'uso. L' ambiente stesso, un laboratorio per la ricerca archeologica, colloca e definisce il margine fra identificazione scientifica della storia e il suo inevitabile divenire una narrazione. *History Recast,* curato da Lindsay Harris guarda alla storia di Roma con una serie di belle foto (a partire da Mimmo Jodice), mentre la fotografia ha l'obbiettivo evidente di operare un ribaltamento della pesante stereotipia che s'incrosta sul fascino di Roma. Mentre *Dance Macabre* di Diana Machulina mischia imprevedibilmente i famosi *Dance Diagrams* di Andy Warhol con l'iconografia delle danze degli scheletri, così frequenti nell'immagine della chiesa cattolica, l'installazione *Lumen* (di Catherine Wagner, Thomas Kelley, Eric Nathan, Loretta Gargan) mette in campo elementi diversi. Una serie di vasi di timo, riscaldati da forti luci, diffondono un persistente profumo, mentre un grande video a parete mostra il movimento di un raggio di sole su un antico muro. La disposizione dell'installazione richiama con evidenza un ambiente di culto, ma alla religione viene sostituita l'idea della spiritualità e la spiritualità viene mutata in contemplazione laica, in cui il movimento del raggio di luce indirizza al mondo visibile e ai suoi aspetti mutevoli. ■

[LORENZO TAIUTI SI OCCUPA DAGLI ANNI OTTANTA DEI RAPPORTI FRA ARTE E MEDIA IN UN ARCO CHE VA DALLA VIDEOARTE AI NUOVI MEDIA DIGITALI E ALLA NET-ART. HA INSEGNATO IN DIVERSE ACCADEMIE ITALIANE E ALLA FACOLTÀ DI ARCHITETTURA DI ROMA. HA PUBBLICATO: *ARTE E MEDIA*, ED. COSTA&NOLAN, 1995; *CORPI SOGNANTI*, ED. FELTRINELLI, 2001; *MULTIMEDIA*, ED. MELTEMI, 2005.**]**

CATHERINE WAGNER, THOMAS KELLEY, ERIC NATHAN, LORETTA GARGAN
LUMEN





transmediale the afterglow

clara carpanini

Dopo l'entusiasmo e lo slancio utopico della rivoluzione digitale, che cosa rimane se ci poniamo in una prospettiva di diagnosi del suo momento "post", se apriamo gli occhi e cerchiamo di capire con maggior lucidità quello che sta accadendo? *Welcome to the afterglow!* È proprio qui che l'edizione di Transmediale 2014 vuole condurci: non si tratta di assecondare uno spirito nostalgico ma piuttosto di orientarsi nell'eccesso d'informazioni e dati, nel sovraccarico di resti e spazzatura di ogni genere. La svolta, che in pochi decenni ha completamente cambiato il nostro modo di vivere è compiuta. Le promesse di smaterializzazione, istantaneità, efficienza si sono realizzate; anzi, continuano a perfezionarsi in un processo di ottimizzazione incessante che coinvolge sia la sfera privata che quella economica e pubblica. Se in un primo tempo la nuova realtà numerica, soppiantando la distanza come variabile spaziale, sembrava averci liberato da certi limiti e contingenze materiali, ora si assiste a una specie di "ritorno del rimosso". Che fare con le immense quantità di dati da cui dipende ormai ogni nostra azione quotidiana? Come porsi davanti ai fenomeni di controllo e sorveglianza di massa? Cosa comportano il cloud computing, il data mining, l'electronic waste per la nostra vita – sia psichica che biologica? In questo scenario la geografia, la geologia, le scienze della vita offrono chiavi di riflessione decisive per abbracciare temi estremamente complessi, non più percorribili partendo dalla classica dicotomia natura/cultura. Ne sono una prova le creature marine della mostra *An Ecosystem of Excess*: ibridi scaturiti dalle ricerche di biologia speculativa dell'artista turca Pinar Yoldas sul Pacific Trash Vortex, una zona dell'omonimo oceano ricoperta da rifiuti di plastica di cui si cominciò a parlare negli anni Ottanta.

Il Festival si è aperto con il discorso del celebre scrittore Bruce Sterling, un appello amaro a lottare per difendere la libertà e i valori minati dal cambio di segno della rivoluzione digitale. I grandi tech giants come Google e Facebook non solo utlizzano dati privati per scopi commerciali ma collaborano attivamente al progetto di sorveglianza di massa portato avanti dalla NSA e denunciato dalle rivelazioni di Edward Snowden nel 2013. Ne hanno parlato due testimoni diretti che ora per motivi di sicurezza vivono a Berlino: la regista Laura Poitras e l'attivista informatico Jacob Appelbaum. Gli Stati Uniti non sono l'unico paese coinvolto, anche se dopo l'11 settembre sono diventati l'epicentro di una politica fondata sulla lotta al terrorismo e sulla sorveglianza diffusa come ha raccontato William Binney, ex-direttore tecnico della NSA che diede le dimissioni nell'ottobre del 2001, diventando bersaglio delle autorità in seguito alle sue ripetute denunce contro le violazioni massicce dei principi democratici implicate nei nuovi programmi di controllo avviati dal governo Bush.

Le battaglie dell'*afterglow* non sono, dunque, confinate al mero livello digitale ma hanno profonde conseguenze sull'equilibrio inter-

PINAR YOLDAS, ***STOMAXIMUS: PLASTIVORE DIGESTIVE ORGAN***, POLYMER CLAY, SILICONE, GLASS 70 CM HIGH, Ø 19 CM (2013) © PINAR YOLDAS

nazionale, spiega Benjamin H. Bratton nel suo intervento sullo "stack" dove introduce un modello interpretativo stratificato che concepisce le strutture tecniche e geopolitiche a livello di computazione planetaria come una totalità basata sulle categorie di Earth, Cloud, Cities, Address, Interface, User. Un sistema di protocolli e procedimenti standardizzati attraverso i quali si creano dei network, dei movimenti sia orizzontali che verticali responsabili dei processi di territorializzazione e deterritorializzazione. Per esempio, al posto degli stati sovrani emergono le corporation globali che definiscono nuovi domini del diritto entrando in competizione con l'ordine politico locale (basti pensare al caso Google e Cina) preconizzando un futuro senza nazioni, dove i governi diventano degli executives con compiti amministrativi mirati al mantenimento dell'ordine pubblico in funzione del profitto corporativo. Recuperando Virilio, lo studioso americano ricorda che l'invenzione di ogni nuova tecnologia è anche l'invenzione di un nuovo tipo d'incidente.

Persino lo stoccaggio dei cosiddetti big data assume un carattere strategico: il cloud computing è realizzabile attraverso i grandi data center, edifici ad alta sicurezza, costruiti in luoghi remoti e con un numero ridotto di personale impiegato, possibilmente in stati dove la pressione fiscale è bassa. Ivar Veermäe è riuscito a filmare soltanto da lontano il più grande data center europeo di Google a Saint-Ghislain in Belgio. A causa dei costi elevati forse i prossimi saranno dislocati nell'oceano, dove l'acqua può alimentare e raffreddare direttamente gli impianti e dove non ci sono confini giurisdizionali troppo forti come sulla terra. Non a caso la lotta per l'approvvigionamento energetico e l'accesso alle risorse minerarie sono altri elementi cruciali della condizione post-digitale. Il rischio è che le grandi corporation privatizzino i problemi ambientali riducendoli a ostacoli organizzativi risolvibili con operazioni di massivo displacement o con ingenti risarcimenti danni che vanno a monetarizzare i disastri ambientali e l'esproprio di terre a livello locale, come già



ART HACK DAY BERLIN, LEAP
© MICHELLE O'BRIEN



INTERNET YAMI-ICHI (BLACK MARKET*) © SASCHA REYMANN

accade in Africa o Sud America. Tra gli ospiti più interessanti va menzionato l'artista e geografo sperimentale Trevor Paglen che utilizza la fotografia per porre interrogativi, per accompagnare investigazioni e ipotesi che si confrontano con l'invisibilità, la sorveglianza, la mappatura, il military trash mostrando paesaggi terreni e celesti sotto una prospettiva inedita.

La mostra principale *Art Hack Day Berlin* è stata concepita come una maratona con oltre ottanta artisti e hacker che hanno lavorato sul detournement dei dispositivi hardware, sui processi di cracking e di riciclaggio, sulle tecnologie open-source e sull'uso dei meta-data. L'ultimo giorno si è svolto *l'Internet Yami-Ichi (Black Market*)*, un mercatino giapponese portato per la prima volta all'estero, basato su "prodotti" legati a internet e al mondo digitale – apps scaricate e non utilizzabili con l'iPhone, likes, commenti non pubblicati, messaggi di spam, etc. – venduti e condivisi face-to-face, in una giocosa dimensione offline che ha reinterpretato lo spazio sociale dell'*afterglow*. ■

[CLARA CARPANINI HA CONSEGUITO IL DOTTORATO DI RICERCA IN STORIA DELL'ARTE CONTEMPORANEA PRESSO L'UNIVERSITÀ DI BOLOGNA ED È STATA VISITING PHD SCHOLAR PRESSO L'UNIVERSITÀ JOHANNES GUTENBERG DI MAINZ E LA UNIVERSITY OF SYDNEY. HA PUBBLICATO IL LIBRO *VEDERMI ALLA TERZA PERSONA - LA FOTOGRAFIA DI CLAUDE CAHUN* PER LA CASA EDITRICE QUINLAN (BOLOGNA). COLLABORA REGOLARMENTE CON LE RIVISTE "D'ARS" E "AROUND PHOTOGRAPHY" E HA CURATO DIVERSE TRADUZIONI IN AMBITO ARTISTICO.**]**



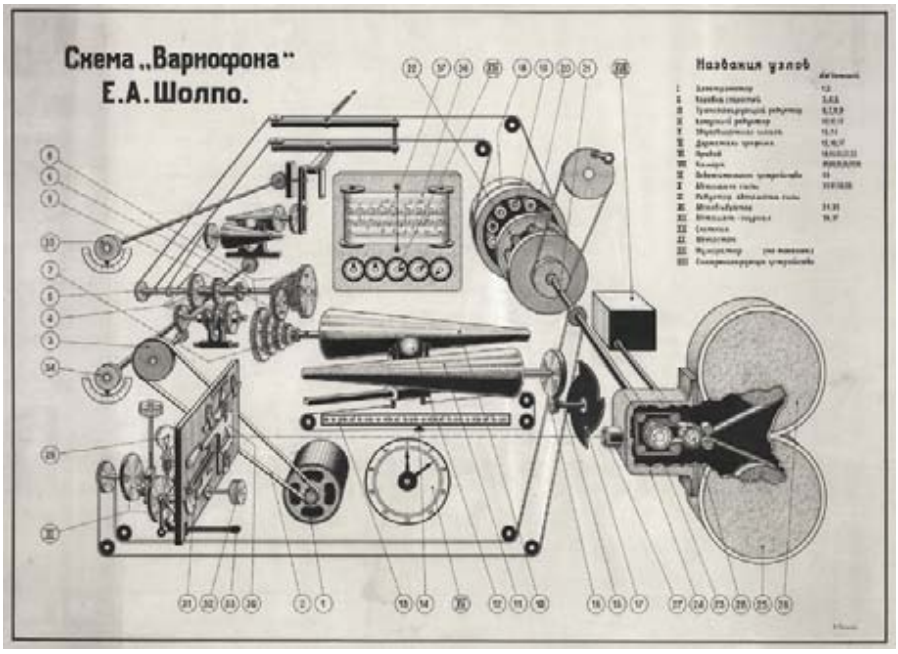
generation z: renoise

martina coletti

C'è un pezzo di storia della musica, e più in generale della cultura delle avanguardie russe dei primi due decenni del secolo scorso, che deve essere recuperato e riscritto. Le pagine cancellate dal totalitarismo degli anni '30 vengono alla luce grazie al lavoro di Andrey Smirnov. È sulla base delle sue ricerche che nasce la mostra *Generation Z : ReNoise* inaugurata lo scorso 24 gennaio al Kunstraum Kreuzberg – Bethanien di Berlino nel contesto di CTM, festival dedicato alla musica sperimentale digitale ed elettronica. Titolo dell'edizione 2014 del festival è *Dis Continuity*, il concetto di "discontinuità" chiamato in causa per ribadire la non legittimità dell'idea di progresso quale percorso di continuo e lineare miglioramento. Sulla scia del pensiero del teorico dei media Siegfried Zielinski, l'idea di *Dis Continuity* intravede proprio nel flusso aperto e in divenire delle epoche caratterizzate dall'instabilità, la ricchezza dell'eterogeneità, della proliferazione di idee e di sperimentazioni aperte a qualsiasi possibile sviluppo. Nel ripercorrere le tappe dell'avanguardia musicale e artistica delle diverse generazioni di pionieri del passato e del presente, CTM riporta alla luce anche le vicende di protagonisti ignorati o cancellati dalla storia, a volte per implicazioni politiche, altre perché incompresi dal proprio tempo, altre ancora per la loro condizione sociale, come nel caso delle donne pioniere nella musica elettronica messe in luce dalla ricerca commissionata dal festival a Antye Greie-Ripatti.

La mostra *Generation Z : ReNoise* mette a fuoco un momento di fervida sperimentazione, entusiasmo e contaminazione tra arte, scienza e tecnologia che coincide con il periodo di indeterminatezza politica della Russia post-rivoluzionaria in cui nasce l'"Utopia rivoluzionaria artistica russa". Proprio in questi anni si diffonde un'estetica caratterizzata dall'urgenza di futuro, quello spazio mentale e sociale sgomberato dalla rivoluzione e tutto ancora da progettare. Questa tensione si riscontra nel manifesto del Proiezionismo[1] (1919) dell'artista e filosofo russo Solomon Nikritin – secondo il quale l'artista *non è un produttore di beni di consumo (…) ma di PROIEZIONI di METODO* – e si affianca al fascino per la tecnologia che invade l'immaginario artistico, musicale e teatrale, dal movimento del Proletkult fondato nel '17 da Alexandre Bogdanov, il padre della ciberne-

[1] In inglese *Projectionism*.



pagina a fianco:
ARSENY AVRAAMOV
DURANTE L'ESECUZIONE
DELLA SINFONIA DI SIRENE,
MOSCA, 1923

a lato: **DIAGRAMMA DI COSTRUZIONE DEL VARIOPHONE DI EVGENY SHOLPO**, 1930



tica agli studi sul movimento nelle varie discipline, come nel caso dell'artista scienziato Alexiei Gastev che divulga il termine "biomeccanica".
Sul versante più strettamente musicale, la mostra è un viaggio attraverso invenzioni e utopistiche sperimentazioni che anticipano, tra le altre cose, la nascita della musica concreta, come nelle ricerche del giovane Dziga Vertov. Prima di diventare il famoso regista, Vertov è un musicista che vuole includere nel concetto dell'ascolto tutto il reame dell'udibile, quindi anche i suoni registrati del mondo reale, della città, delle industrie, dei treni. Nella utopistica (quanto fallimentare) *Sinfonia di Sirene* di Arsenij Avraamov (pseudonimo di Arsenij Michajlovič Krasnokutskij) invece, a suonare insieme sono batterie di cannoni, idroplani, locomotive a vapore, masse di lavoratori e soldati e tutte le sirene delle fabbriche della città di Baku (1922), similmente a quanto inaugurato dal rumorismo futurista.
Nel Proletkult Studio, diretto da Sergei Eisenstein, il fascino per i rumori e l'entusiasmo per la libertà di introdurre qualsiasi suono in un nuovo concetto di composizione musicale, porta alla creazione di macchine sonore che imitano i suoni della vita moderna, oppure di strumenti basati sulla tecnologia elettro-meccanica o elettro-ottica: il pianoforte in quanto simbolo dell'aristocrazia, della borghesia e di un ordine sociale che si vuole lasciare alle spalle, viene obliato e osteggiato.
Tra i diversi ideatori di strumenti musicali elettronici e sintetizzatori ante litteram, un'attenzione particolare è dedicata all'ingegnere, fisico e musicista Leon Theremin (Lev Sergeevič Theremin) e alla sua invenzione, il Theremin (1919), strumento musicale elettronico dotato di due antenne che captano la distanza delle mani del musicista e che quindi viene suonato senza alcun contatto fisico. La più grande interprete di questo strumento, Clara Rockmore, è ricordata nella ricerca di Antye Greie-Ripatti.
I suoni prodotti dal Theremin rappresentavano qualcosa di totalmente inedito e hanno dato vita a una nuova estetica musicale che si è riversata nella cultura cinematografica popolare diventando il simbolo sonoro dell'immaginario legato ai film di fantascienza.
Theremin iniziò la sua carriera artistica all'Istituto Statale per la Scienza Musicale di Mosca, centro animato dagli studi transdisciplinari di molti altri importanti ricercatori, da Nikolai Garbuzov, impegnato nello studio del fenomeno della sinopsia (che lega l'immagine dei colori all'ascolto di suoni), a Sergei Rzevkin, autore del radio-harmonium a valvole catodiche.
Alla fine degli anni Trenta, lo sviluppo della tecnologia che permetteva la registrazione di suoni sulle pellicole dei film, apre alla sperimentazione visiva del suono: questo poteva

DISEGNO PER MUSICA ORNAMENTALE DI **BORIS YANKOVSKY**, 1931

essere "disegnato" e quindi visto, concepito e manipolato direttamente sulla base della sua immagine grafica. Da qui la nascita del "Suono Grafico" o "Suono Disegnato", da cui derivano le tecniche di suono ornamentale sperimentate da Arseny Avraamov e Boris Yankovsky e le sperimentazioni di Evgeny Sholpo, autore del sintetizzatore ottico Variophone (1930). A questa nuova prospettiva estetica – in cui si fondono in un unico medium arte e musica – si aggiunge una ulteriore concezione del suono come materiale registrato che può essere modificato, mixato, rielaborato e ricombinato, una nuova gamma di pratiche inscritte nel DNA della musica elettronica contemporanea.

La mostra *Generation Z : ReNoise* è in realtà una tappa del progetto di ricerca ancora in progress di Andrey Smirnov e Liubov Pchelkina. Esposta nella sua prima versione con il titolo *Sound in Z* come parte della mostra *From one Revolution to Another* al Palais De Tokyo (Parigi, 2008), nella versione berlinese è arricchita dalla collaborazione con i ricercatori e artisti Konstantin Dudakov-Kashuro, Peter Aidu, e Evgenia Vorobyeva e dalla ricostruzione di macchine di rumori e strumenti di suoni, alcuni relativi agli anni interessati dalla mostra e impiegati per gli effetti sonori in film e performance, altri risalenti a epoche precedenti (a partire dal XVII secolo) e riconducibili quindi a una più antica e radicata tradizione teatrale e musicale russa. ■

[MARTINA COLETTI SI INTERESSA ALLE VARIE FORME DI ARTE MULTIMEDIALE E AL RAPPORTO TRA CULTURA, TECNOLOGIA E SOCIETÀ. SCRIVE SU *D'ARS* ED È CAPOREDATTORE DI *DARSMAGAZINE.IT*. COME CURATORE ORGANIZZA EVENTI E MOSTRE DI ARTE CONTEMPORANEA PER ISTITUZIONI PUBBLICHE E PRIVATE.**]**





aya tarek
quando la street art è donna

claudia galal

Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, la street art egiziana non ha visto la luce al Cairo, così caotica e brulicante di gente, ma nella più rilassata e tranquilla Alessandria, addirittura alcuni anni prima di quella rivoluzione che tanta propulsione ha dato al nuovo movimento artistico. L'aspetto più interessante della storia è che, in una società in cui la condizione femminile resta ancora drammaticamente problematica, fra i primi artisti a riappropriarsi degli spazi urbani attraverso la propria creatività c'era proprio una donna. Anzi, una ragazza che allora aveva soltanto diciotto anni, ma aveva già capito l'importanza del libero accesso alle arti e agli spazi pubblici. È stato dunque da Alessandria che nel 2008 la giovanissima Aya Tarek ha contribuito a dare il primo impulso alla street art egiziana.
Non trovandosi completamente a proprio agio nell'atmosfera del Fine Arts College che frequentava nella sua città, in breve tempo ha creato una comunità di creativi e ha costituito un collettivo di pittori, writer, fotografi, illustratori, fumettisti, animatori, che oggi si chiama ARTest (Art Establishment).
Spinta da un'autentica e profonda passione, ma con l'atteggiamento da seria professionista in ogni circostanza, si è presto imposta come la voce più autorevole della sua generazione e come un punto di riferimento per gli altri nuovi artisti. Non è un caso che Aya Tarek appaia in *Microphone,* il film indipendente di Ahmed Abdallah sulla scena culturale underground di Alessandria.

AYA TAREK
MURALE REALIZZATO AL CITYLEAKS2013 DI COLONIA, GERMANIA
FOTO: ROBERT WINTER

Tu sei una pioniera della street art in Egitto, probabilmente sei stata una delle prime a dipingere per le strade di Alessandria. Quando hai cominciato e perché?
Ho cominciato nel 2008, ma a dire la verità non sono stata proprio la prima. Avevo già alcuni amici che facevano street art ad Alessandria. Non erano murales di grandi dimensioni, ma prevalentemente opere più piccole, soprattutto stencil. Io ero molto affascinata dalla possibilità di fare arte per le strade, riconquistando certi spazi, e mi piaceva l'idea di sviluppare opere che occupassero intere pareti. L'aspetto più stimolante era che in quel periodo nessuno lo stava ancora facendo in Egitto. O meglio, la strada non era un ambiente sfruttato dal punto di vista artistico, ma tutto era limitato al writing in senso stretto oppure proprio a banali scritte senza alcuna ricerca estetica. Così ho pensato che sarebbe stato bello utilizzare quella grande tela che è la strada, perché avrei avuto un sacco di spazio per esprimermi e avrei sviluppato un linguaggio che in Egitto non era ancora di moda. Nel resto del mondo erano proprio gli anni del boom della street art: Banksy era diventato già famosissimo e gli artisti non erano più isolati fra loro, ma si era creato una specie di grande network internazionale. Non è che noi abbiamo inventato qualcosa in Egitto, ma seguivano con molta attenzione la scena internazionale e cercavamo di sperimentare con gli stessi mezzi, cercando una nostra via al movimento.

L'anno scorso ti sei laureata all'Accademia di Belle Arti di Alessandria. Ti piace quel tipo di ambiente o lo consideri troppo tradizionale per il tipo di ricerca che porti avanti?
L'ambiente dell'Accademia è tradizionale, ma non nel senso autentico e apprezzabile

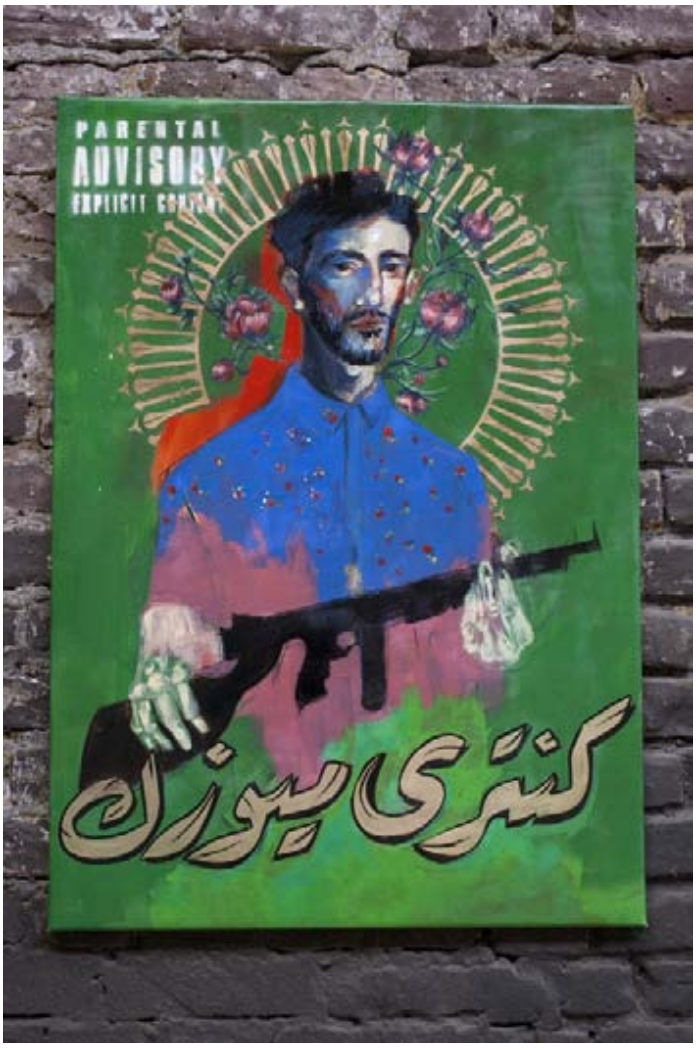
del termine. Se fosse veramente tradizionale, cioè se trasmettesse il valore delle tradizioni e della cultura antica dell'Egitto, io ne sarei innamorata. Invece è tradizionale nel senso che è conservatore, che vorrebbe essere tradizionale ma è solo istituzionale. E si sa che le istituzioni non hanno la giusta visione, hanno una concezione corrotta di tradizione e così anche i professori. Io amo la pittura, amo dipingere e la pittura classica è stato il primo motivo per cui ho iniziato a dipingere e a studiare arte.

Hai mai avuto difficoltà, facendo arte per strada, per il fatto di essere una giovane donna?

Essere giovane è difficile sempre, perché gli altri fanno fatica a prenderti sul serio e a darti la giusta considerazione che ti meriteresti. Però, a dire il vero, essere una donna non è mai stato un problema. O meglio, io non ci pensavo proprio al fatto che avrei potuto avere delle difficoltà in quanto ragazza, perché ero così eccitata e contenta all'idea di fare qualcosa di bello che non mi preoccupavo di nient'altro. E comunque ero sempre accompagnata dai miei amici, perciò non ho mai corso dei rischi reali, anche se sicuramente ci sarà stato qualcuno che non approvava quello che stavo facendo. Qualche problema è iniziato successivamente, quando poi ero la leader di un collettivo e già questo sembrava più strano. Una ragazza forte che è seguita da un gruppo di ragazzi è insolito, più difficile da comprendere.

Che cosa pensi dell'esplosione della street art in Egitto durante e dopo la rivoluzione?

Credo che il fenomeno della street art sarebbe presto esploso anche senza la rivoluzione, ma sicuramente quella è stata una spinta importante. Al Cairo c'è sempre stato un forte controllo da parte della polizia e dell'esercito, ma la popolazione ormai era stanca di quella situazione soffocante. I giovani, gli attivisti e gli artisti hanno sfruttato ogni mezzo per esprimere il dissenso, per contrastare la polizia, per sentirsi più liberi. C'era troppa tensione, la rivoluzione era inevitabile. L'esigenza di far sentire la propria voce era incontenibile, così molti hanno trovato nell'arte figurativa un mezzo di espressione e comunicazione, a volte anche più forte delle parole e della rivolta in sé. È qualcosa di molto bello e prezioso, ma non tutto ciò che è stato realizzato e prodotto sui muri può essere definito arte. Alcune cose sono buone, altre non lo sono. Non tutto è arte, anche se risponde all'esigenza di espressione. Diciamo la verità, certe cose fanno schifo. Come se non bastasse, sono arrivati giornalisti e media internazionali a dire che tutto era bellissimo, tutto era arte, tutti erano artisti. In realtà, così hanno sminuito il lavoro di tantissimi artisti egiziani bravissi-



AYA TAREK
DIPINTI REALIZZATI AL CITYLEAKS2013 DI COLONIA, GERMANIA
COURTESY OF CITYLEAKS



AYA TAREK
DIPINTI REALIZZATI AL CITYLEAKS2013 DI COLONIA, GERMANIA
COURTESY OF CITYLEAKS

mi che sono presenti da anni nella scena. Qualcosa era arte, qualcos'altro non lo era. Alcuni erano artisti, altri erano attivisti e altri ancora erano dilettanti, ma i media stranieri hanno messo tutto dentro la stessa scatola, hanno dato a tutti quanti la stessa etichetta. Non posso credere che non fossero in grado di giudicare che cosa fosse veramente arte e cosa no, mi è sembrata una sorta di strumentalizzazione per alimentare la mitologia della rivoluzione, ma così non hanno fatto del bene all'arte e agli artisti veri.

Che tipo di arte hai prodotto durante la rivoluzione?

Non ho fatto arte durante la rivoluzione. Seguivo da vicino quello che stava succedendo nel mio Paese e non ero incoraggiata a fare arte. Volevo fare qualcosa di concreto per dare il mio contributo e in quel momento non mi sembrava di poter essere utile come artista, volevo essere utile come individuo.

E qual è il ruolo dell'artista in questo particolare momento storico così difficile e delicato?
Molti artisti pensano che il loro ruolo sia combattere contro le armi, la polizia, l'esercito. Secondo me, l'arte non deve avere un ruolo definito. L'arte è egoista, in un certo senso. Penso che l'arte sia un dono che mi è stato dato per rendere la mia vita migliore e più felice, e qualche volta riesce a ispirare anche altre persone.

Oggi Aya Tarek prosegue il suo lavoro insieme al collettivo ARTest, che si dato una forma attraverso una sorta di contratto sociale. Ormai figura di riferimento dell'arte egiziana, è chiamata a esporre in tutto il mondo. La sua visione dell'arte è chiaramente espressa nel cortometraggio *How To Fuck Up Your Mind*, che critica la visione dell'arte come mezzo per raggiungere soldi e fama. ■

[CLAUDIA GALAL, METÀ ITALIANA E METÀ EGIZIANA, VEGETARIANA, EDITOR E GIORNALISTA, FISSATA DI MUSICA E STREET ART, SCRIVE PER DIVERSE TESTATE SU CARTA E WEB. IL SUO BLOG È THEGREATMIXTAPE (HTTP://THEGREATMIXTAPE.WORDPRESS.COM).**]**



the wolf of wall street e *nebraska*: due follie?

giordano bernacchini

(the wolf of wall street)

Non ammettere il valore altrui per non porsi l'altro come limite, non lasciarsi offuscare da precetti morali o solidaristici: uno smarcamento *sadiano* – senza giungere all'intenzionale negazione fisica, come avviene invece nell'opera del noto Marchese – da quel ciclo generato dal rispetto dell'uomo per l'uomo, che sottrae i *momenti sovrani*, il piacere correlato a essi e, di conseguenza, che priva della considerazione massima verso sé stessi. Pulsa tale volontà di potenza in *The Wolf of Wall Street* di Martin Scorsese, lungometraggio tratto dall'omonima autobiografia di Jordan Belfort, nel quale si assiste all'ascesa e alla caduta di quest'Eliogabalo newyorkese o, come dichiara Leonardo DiCaprio (che qui lo impersona), un Caligola moderno trasposto in una società di broker.

Dopo un apprendistato alla Rothschild, Jordan Belfort ricomincia da un semplice garage, vendendo Penny Stock (azioni speculative negoziate a prezzi inferiori a un dollaro), per poi fondare la Stratton Oakmont, attraverso cui attuare truffe finanziarie e spingere la propria arrampicata sociale. Il protagonista alimenta quindi la propria persona, vibrando al ritmo di *The money chant*, al punto da moltiplicarsi nella serie di colleghi che lavorano per lui, un esercito di simulacri con la cravatta, cloni programmati e raccolti dall'ideologia del Reale e da un cameratismo che non distingue uomini e donne. Cavalcare il mondo lungo le linee dominanti, stuccandole di libido, per innalzarsi in una dimensione regolata dall'eccesso, un paese dove si gioca a freccette noleggiando nani muniti di casco da lanciare come dardi verso il bersaglio; un teatro in cui le prostitute, fra i vari servizi, prestano le loro membra come ripiani sui quali sniffare cocaina. In quest'acquario, brulicante come un quadro di Otto Dix, il rischio non spaventa nemmeno quando contempla pericoli per gli affetti supposti, in quanto possibilità e superficie d'azione vengono percepiti come illimitati; mentre *l'altro*, ormai, arriva sempre e solo come un oggetto – *ob-iectum* – freccetta o ripiano che sia. L'acquisizione da parte di Jordan Belfort, che a volte guarda in macchina come a burlarsi dello spettatore medio (incapace d'altronde di stargli dietro), di una sorta di status semidivino è uno sconfinamento da ogni punto di vista, persino fisico, con la delocalizzazione di sé e il proprio dislocamento tra tutti i suoi adepti. Tale uscita dall'uomo viene nutrita anche in un'altra direzione, con sostanze stupefacenti; in particolare il *Quaa-*



MARTIN SCORSESE
THE WOLF OF WALL STREET
© 01 DISTRIBUTION



lude, sonnifero messo fuori produzione negli anni Ottanta, il cui abuso provocava delirio e convulsioni. Scorsese sbatte in scena il suo protagonista nelle ore successive al trangugiamento di pastiglie di Metaqualone: col viso gonfio come una bolla – finanziaria, verrebbe da dire – Belfort rotola come un pupazzo di silicone dagli scalini davanti a casa, è un corpo informe, disarticolato, che cerca di salire alla guida della bianca Lamborghini Countach Anniversary. Anche questo è un esempio di uscita dall'uomo, operata da un personaggio che secondo parametri morali risulterebbe facilmente inquadrabile ma la cui vita, citando Georges Bataille, «attingeva al più alto grado d'intensità in una mostruosa negazione del suo principio».

(nebraska)

Nebraska di Alexander Payne è un'opera marcatamente diacronica, un film che si inspessisce di senso nei lunghi respiri, nei cigolii dei silenzi, srotolandosi lentamente con un bianco e nero moderno che riporta immediatamente all'Ingmar Bergman di *Smultronstället (Il posto delle fragole)*; già, perché il viaggio dell'anziano protagonista, Woody (Bruce Dern), è anche un'escursione nella memoria, sua e dei personaggi che gli si accostano lungo i milleduecento chilometri verso Lincoln, in Nebraska appunto, dove un fantomatico milione di dollari attende di essere ritirato.
La memoria di Woody, nonostante l'uomo barcolli al primo stadio di Alzheimer, ricorda alcuni dettagli del passato e contribuisce a una ricomposizione di fatti remoti; un ripristino, attuato attraverso faticosi spostamenti da un luogo all'altro, che coinvolge più soggetti, moglie, parenti e vecchi conoscenti, e che, al figlio David (Will Forte), restituisce gli anziani genitori in una prospettiva più ampia.
Questa missione viene scatenata da un annuncio trovato nella cassetta della posta: *si autorizza il pagamento di un milione di dollari a Mr. Woodrow T. Grant di Billings, Montana*; una truffa pubblicitaria come ce ne sono tante, la cui attendibilità resisterebbe solo davan-

ALEXANDER PAYNE
NEBRASKA
© LUCKY RED

ti a un folle o a un disperato, uno come il vecchio Woody il quale, grigia barba che affonda nelle narici come a dimenticare la propria presentabilità, è deciso a recarsi nel luogo per ritirare la somma. Non importa la credibilità di quella lotteria, che potrebbe rappresentare, nella banalità dei nostri anni, ciò che la stanza segreta significa in *Stalker* di Andrej Tarkovskij, un'area di desideri, una cassaforte di speranza; se non fosse che Alexander Payne, differentemente dal regista sovietico, la profana con facilità facendola violare dai suoi personaggi.

Il formato anamorfico, il quale estremizza la percezione dei larghi spazi vuoti di un Midwest bagnato di luce hopperiana, e le lunghe distanze, percorse sui binari della sragione in un paesaggio di quintessenza americana, consegnano – in primis a David – un tempo *sprecato*, improduttivo e non impiegato in modo performante. Dall'altro, i bianchi, i grigi e le dissolvenze incrociate tendono a rendere la pellicola eterea e a far sì che la vicenda assuma le sembianze di una specie di sacrificio derivato, non istituzionalizzato. Di fronte alla testardaggine di Woody, infatti, il figlio decide di immolare le proprie priorità, i famosi impegni, per seguire il vecchio genitore in un gesto che non è sostenuto da considerazioni razionali. Col procedere della storia, non senza conflitti, David si inserisce sempre meglio nello sguardo del padre, in quest'atto insensato che sospende la quotidianità e, proprio perché *privo di significato*, apre a un nuovo ordine di senso, capace di sbloccare il ruolo di figlio in rapporto alle relazioni presenti, a quelle passate e, probabilmente, di farlo convivere diversamente col problematico Woody, il quale non ha l'Alzheimer ma semplicemente crede a quello che gli dice la gente. ■

[GIORDANO BERNACCHINI, LAUREATO IN FILOSOFIA, SI OCCUPA PRINCIPALMENTE DI FILOSOFIA POLITICA ED ESTETICA. I SUOI PRINCIPALI INTERESSI VERTONO AL CINEMA E ALLA SCRITTURA.**]**

ALEXANDER PAYNE
NEBRASKA
© LUCKY RED





artisti visivi per il teatro

l'immaginario di Cosmesi fra spazio, media e catastrofi

laura gemini

La scena teatrale degli anni '80 e '90 si è caratterizzata per una significativa tensione verso l'immagine e più generalmente per la predisposizione a un'espressività visiva che, se da un lato, rimandava all'origine stessa del teatro come luogo dello sguardo, dall'altro lato risentiva del rapporto strettissimo che l'arte insatura con il momento tecnologico e l'immaginario in cui opera. In altre parole dal "teatro immagine" in avanti una parte significativa della ricerca teatrale si è avvalsa dei linguaggi mediali e degli immaginari visivi costituendo uno scenario delle performing art che di volta in volta, nel tempo e a seconda delle scelte poetiche di ognuno, ha elaborato e interrogato la complessa e inscindibile relazione che sussiste nel teatro fra la sua forma e i contenuti che veicola. Su queste basi possiamo guardare all'Italia, e in particolare all'eredità dei così detti Teatri Novanta, nel cui alveo sono emersi i gruppi e le realtà artistiche di oggi, capaci di portare avanti percorsi di ricerca autonomi e originali. In questa direzione s'inserisce a pieno titolo la compagnia Cosmesi formata nel 2001 dai friulani Eva Geatti e Nicola Toffolini e che si autodefinisce, significativamente, come "gruppo di artisti visivi che si occupa di teatro". Un'affermazione che permette di comprendere un'idea che, pur svincolandosi dalle questioni "classiche" di regia, drammaturgia e componente testuale, trova e rivendica la sua connotazione teatrale. Per Cosmesi questo vuol dire elaborare un linguaggio proprio – che si è avvalso negli anni la vicinanza di artisti diversi come Michele Bazzana, Sefano Pilia, Lorenzo Commisso, Emanuele Kabo, i Rotorvator – incentrato sulla dimensione figurativa e sulla centralità dello spazio scenico, della "scatola" che contiene e dà senso alle azioni che perciò non sono mai pensate in chiave soltanto estetica. Ne è già un esempio il primo *Avvisaglie di un cedimento strutturale* (2003, vincitore del premio Iceberg) in cui è proprio il contenitore a qualificare la qualità teatrale del lavoro. In una stanza-scatola bianca oblunga tempestata di rosso e definita spazialmente anche dalle sonorità elettroniche, Eva interagisce con una serie di oggetti in una sequenza che porta verso al cedimento finale, metafora forse, e non senza ironia, delle catastrofi anche interiori da cui originano i prodotti dell'immaginario. Ancora la definizione di uno spazio architettonico in potenza (contenitore) e da attualizzare con la presenza dell'attore (contenuto) è al centro di *Prove di condizionamento* (2005) mentre con *Mi spengo in assenza di mezzi* (2006) il vuoto inteso come mancanza di risorse si risolve nella creazione di una performance immersa nel buio, un impianto scenico negato cui corrisponde lo sviluppo di uno spettacolo per 37 spettatori cui viene dimostrato – con i soggetti/oggetti in scena – che "il teatro c'è ma non si vede". Non un radiodramma quindi, soltanto da ascoltare, ma un progetto che interroga il rapporto (di potere) tra chi guarda e chi è visto. Qui infatti tramite un visore notturno Eva guarda gli spettatori, agisce intorno a coloro che, pur avendo pagato un biglietto, sono costretti a immaginare e a percepire quello che accade. Un lavoro che spinge a superare la dimensione del vedere con gli occhi per portare, piuttosto, a ripensare il vedere come esperienza sinestesica e complessa di un compatto mente/corpo. Ecco

CUMULONEMBI
FOTO: NICOLA PICOGNA, 2011

allora che le scelte narrative e le soluzioni architettoniche derivano per Cosmesi da quelle che chiamano "proto-regie" ovvero punti di partenza concreti e vincoli, dati dai materiali, dalle luci, dai mezzi tecnici, che poi altro non sono che elementi necessari alla creatività. Ne è un esempio il passaggio tra *Avvisaglie* e *Lo sfarzo nella tempesta* (2007) sancito da *La prima donna: chi semina vento raccoglie tempesta* (2006, selezionato al premio della performance del Festival di Dro), un progetto che nel suo insieme indaga la fascinazione della potenza distruttiva degli elementi naturali secondo uno svolgimento che procede dal versante antropocentrico, della catastrofe come questione soggettiva, verso gli agenti atmosferici, metafora delle nostre catastrofi interiori. Sempre nell'ottica di una ricerca incentrata sui contenitori la produzione di Cosmesi comprende le due installazioni site specific: *Lassù qualcuno ci ama* e *Aria compressa* (2008), una personale alla Not Gallery di Napoli dal titolo *GHOSTRACK* , e una serie di brevi performance – che non a caso Geatti e Toffolini chiamano "corti" per associazione con i formati brevi dell'audiovisivo – da considerarsi come dei derivati dei lavori più complessi di cui vengono approfondite parti sacrificate ma significative, piccole azioni autonome che funzionano come la b-side di un disco. Fra le performance: *Cumulonembi alla mia porta* (2007) realizzata in un'Audi station vagon e più di recente le performance *PENSIERO* beige* (2010), *GHEZZZ* (2012), *VOLUME DI PIETRA* (*prima immagine di fine del mondo*) (2013). La relazione con la concezione visiva della spazio è ancora il fulcro di *Periodo nero* (2009) in cui la tridimensionalità dello spettacolo dal vivo è resa nella bidimensionalità da cartone animato della messa in scena, dove la sagoma di Eva in scena si staglia – quasi per tributo alla Linea di Cavandoli – come unica



LO SFARZO NELLA TEMPESTA
FOTO: COSMESI



PERIODO NERO
FOTO: LAURA ARLOTTI, 2010

ombra-buco nero fra le ombre di luce sullo sfondo. Segno e simbolo di quel rapporto fra massa e potere che oggi più che mai chiede a ognuno di noi di fare la differenza pur riconoscendosi fra eguali. Lavoro da associare sia al "corto" *PENSIERO* beige* (2010), ancora uno studio sulla rimediazione dei linguaggi, fra fumetto, autoritratto e performance dal vivo, sia a *NEROep – COSMESI split ROTORVATOR* (2010), potente performance di 20 minuti pensata come un estended play dei prodotti musicali, il lato B dei dischi appunto. Qui però il nero diventa ancora più nero perché Cosmesi concepisce un universo post-apocalittico disegnato dal sound metal di Rotorvator, dalle animazioni e dalle immagini video mentre una bandiera bianca e le azioni di Eva Geatti sono i segni/simbolo dell'esistenza di un nemico, anche invisibile, da affrontare. Sono quindi le relazioni complesse fra individui e società nonché le mediazioni degli immaginari a connotare la ricerca di Cosmesi. Non è un caso che il nuovo progetto - *DI NATURA VIOLENTA 2013-14* – sia proprio il derivato della performance *GHEZZ*, incentrata a sua volta sul contrasto fra natura e cultura. Laddove infatti esiste nell'uomo un desiderio romantico di vicinanza alla natura, un altrove differente dalla società, è proprio questa rappresentazione edulcorata a entrare in conflitto con la "crudeltà della natura". E ci fa male. Su tali questioni Cosmesi intende tornare attraverso il testo, in accordo con quella volontà di parola che il teatro contemporaneo sta esprimendo e che chiede di essere elaborata collettivamente, in maniera collaborativa e connessa. Si sta dunque formando una piccola società segreta, un autore collettivo guidato da Cosmesi, che di certo saprà trasformare le immagini in visioni e trovare raccordi inediti fra le parole e le cose. ■

[LAURA GEMINI È RICERCATORE DELL'UNIVERSITÀ DI URBINO "CARLO BO" DOVE INSEGNA FORME E LINGUAGGI DEL TEATRO E DELLO SPETTACOLO E TEORIE E PRATICHE DELL'IMMAGINARIO. È MEMBRO DEL DIPARTIMENTO DI SCIENZE DELLA COMUNICAZIONE E DISCIPLINE UMANISTICHE E DEL LARICA (LABORATORIO DI RICERCA SULLA COMUNICAZIONE AVANZATA) DELLA STESSA UNIVERSITÀ.**]**
[incertezzacreativa.wordpress.com | @Lulla su Twitter]



déjà-vu
parte III

eleonora roaro



ROBERT HEINECKEN
PP/DOUBLE-BATH, 1991
CIBACHROME PRINT
27.31 x 40.64 CM
IMAGE COURTESY OF CHERRY AND MARTIN, LOS ANGELES.
PHOTOGRAPHY BY ROBERT WEDEMEYER

Esaurite tutte le possibilità, nel momento in cui il cerchio si chiudeva su se stesso, Antonino capì che fotografare fotografie era la sola via che gli restava, anzi la vera via che lui aveva oscuramente cercato fino allora.

da *L'avventura di un fotografo*,
Gli amori difficili, Italo Calvino, 1958

Il visibile è tutto mappato, il mondo è interamente coperto di immagini. Oggi prevalgono l'immaginario, il doppio, il virtuale. Non esiste nulla che non sia stato fotografato: esistono più immagini di elefanti che elefanti, come diceva provocatoriamente Ando Gilardi. Secondo alcuni artisti non resta che fotografare le fotografie, utilizzare ciò che già esiste per creare nuove possibilità di senso.

.

(fotografie di fotografie)

The Mass media is nature[1], afferma Robert Heinecken (1931-2006), *photographist* che sceglie la materia prima non nel reale, ma nei media, dagli spot televisivi al packaging di prodotti, dai giornali porno ai cataloghi d'abbigliamento. Sottopone – e sempre con sarcasmo – le immagini a operazioni di ricombinazione e trasformazione, sovvertendone il messaggio. In *Are you rea* (1964-1968), uno dei suoi lavori più celebri, realizza delle stampe a contatto in bianco e nero con le pagine delle riviste patinate, sovrapponendo fronte e retro. Crea in questo modo connessioni casuali tra le immagini in cui mette in discussione gli stereotipi di bellezza, di razza e di genere. Con la stessa tecnica ma a colori, negli anni '80 realizza *Recto/Verso*, riflessione sui cliché femminili e sulla sessualità. In entrambi i progetti le immagini sono capovolte, e non solo nel significato. Una logica simi-

[1] Dal documentario *Heinecken explains Heinecken* http://www.youtube.com/watch?v=_rzHwzZDgOw (registrazione del 1988 da una conferenza della Society of Photographic Educators in Phoenix, Arizona)



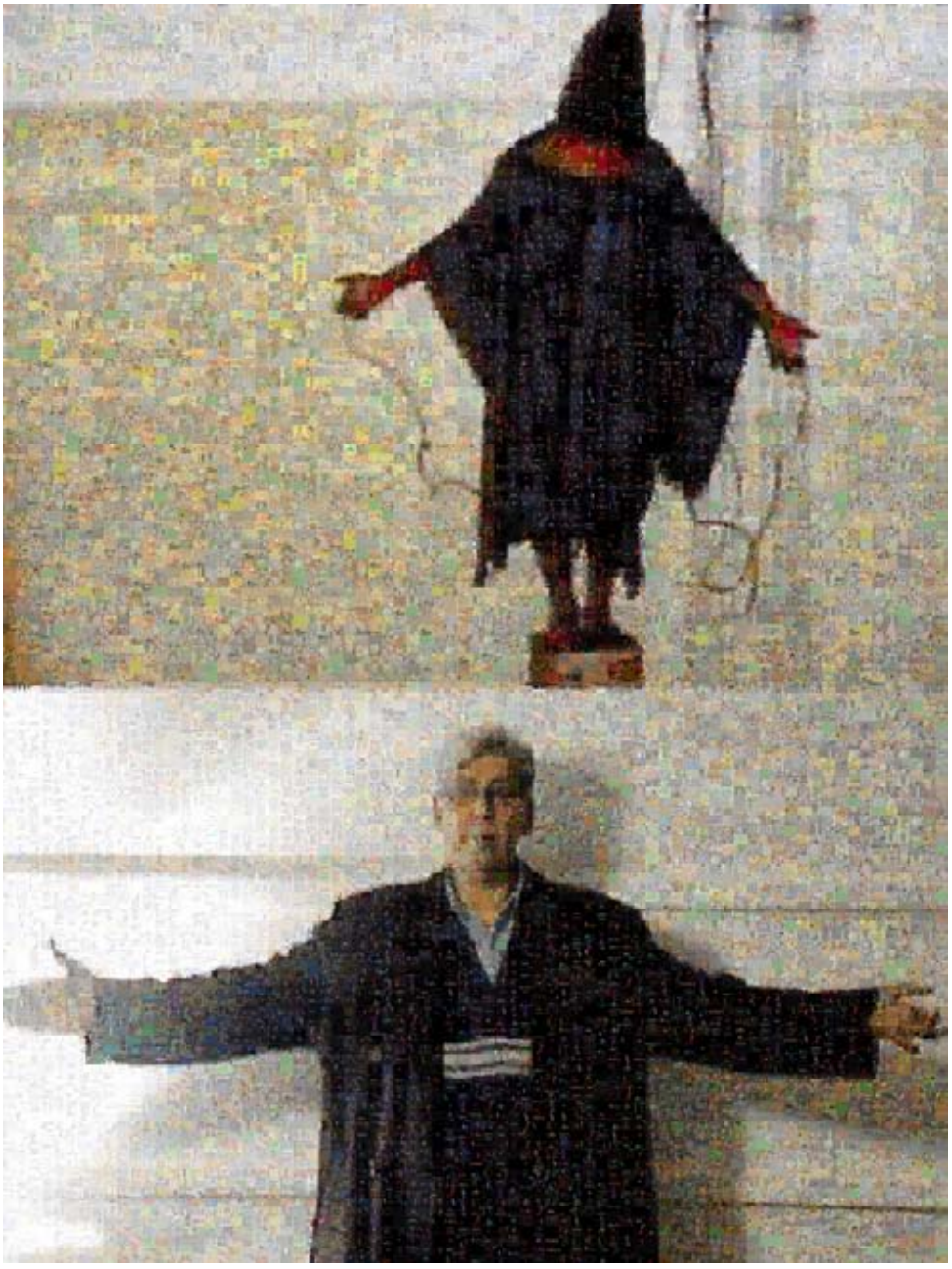
le sta alla base anche dei progetti *Day time color tv fantasy* (1974-75) e *Day time fantasy* (1976), in cui sovrappone alcuni fotogrammi presi dalla TV. Nel 1981 crea dei *videograms* del presidente Ronald Reagan posizionando la carta fotografica direttamente sul televisore, in una sorta di rilettura dell'intuizione di Man Ray e dei suoi rayogrammi. L'immagine ottenuta attraverso questo procedimento è sfocata, quasi evanescente. *A Case Study in Finding an Appropriate TV Newswoman* del 1984 è un'ironica riflessione sugli stereotipi degli speaker dei telegiornali, che presentano sempre delle caratteristiche fisiche simili, oltre a cliché visivi legati all'illuminazione e all'inquadratura.

La materia prima di John Stekazer (1949) è invece l'immaginario del cinema. Utilizza ritratti di attori – spesso sconosciuti – degli anni '40/'50 che riassembla per creare immagini di inquietante e seducente bellezza. Nella serie *Marriage* crea icone ibride unendo maschile e femminile in un'unica immagine: mette insieme ritratti divisi a metà di attori e attrici. Dal 1979 realizza collage sovrapponendo una cartolina a una fotografia in bianco e nero, approccio che diventa più sistematico negli anni Duemila con la serie *Mask*. Al volto degli attori fa corrispondere alcuni elementi del paesaggio, la cui estetica è quella stereotipata del sublime romantico (cascate, laghi, boschi, grotte). Elias Canetti[2] in *Massa e Potere* parla dello spazio dietro l'immagine: e la cartolina, in questo caso, è ciò che sta dietro al volto, ovvero sotto la maschera.

Se a partire dagli anni '70 Joan Fontcuberta (1955) contesta l'oggettività della fotografia inventando storie ingannevoli e ricostruzioni fotografiche totalmente false (suo è il saggio del 1996 *Il bacio di Giuda*. Fotografia e verità), ora critica la presunta libertà della rete. *Internet è la suprema espressione di una cultura che dà per scontato che registrare, classificare, interpretare, archiviare e narrare attraverso le immagini è qualcosa di inerente a tutte le azioni umane, dal privato e perso-*

[2] Dell'influenza di Elias Canetti sul suo lavoro Stezaker ne parla qui: http://www.source.ie/archive/issue50/is50interview_Richard_West_06_37_38_22-03-12.php

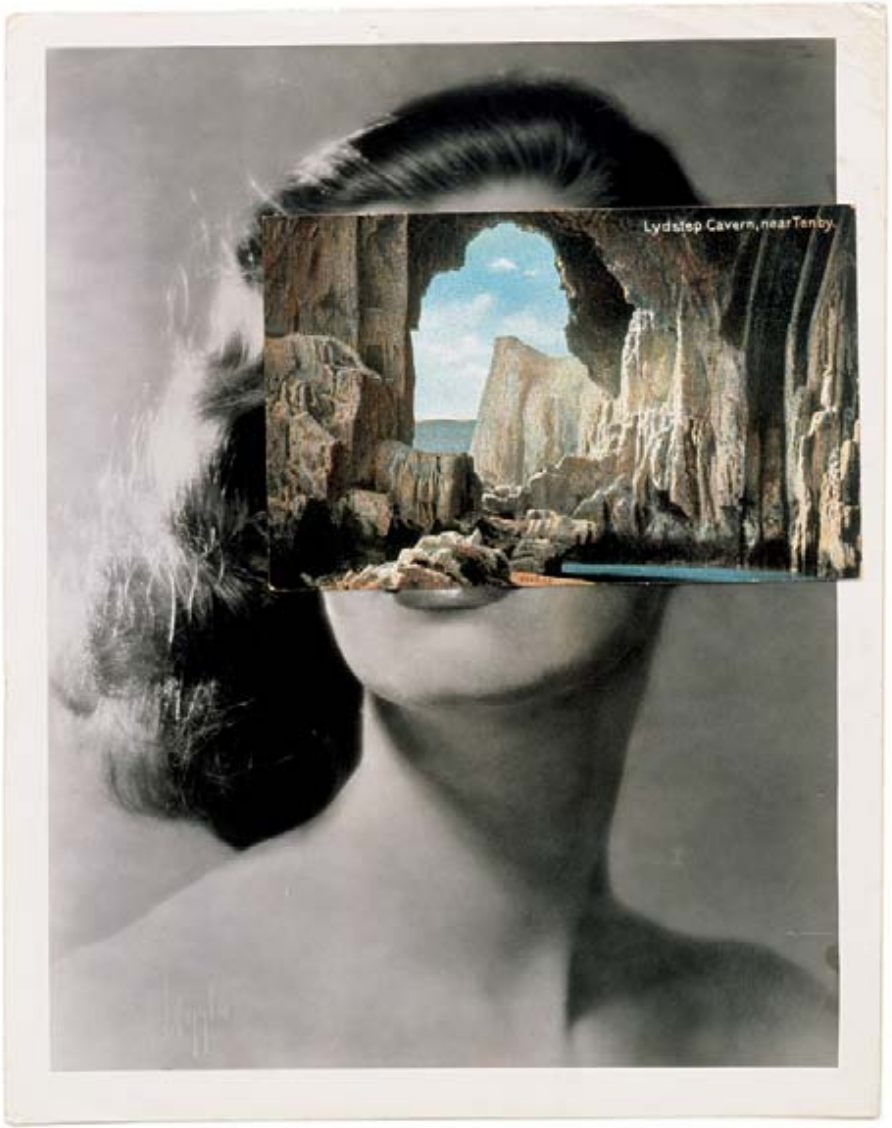
ROBERT HEINECKEN
A CASE STUDY IN FINDING AN APPROPRIATE TV NEWSWOMAN (A CBS DOCUDRAMA IN WORDS AND PICTURES)
1984, DYE BLEACH PRINTS, TWELVE PANELS
COURTESY MARC SELWYN FINE ARTS



JOHN FONTCUBERTA *GOOGLEGRAM: CRUCIFIXION*, 2006
COURTESY THE ARTIST

nale alle più aperte e pubbliche. Nella serie *Googlegrams* (2005) sceglie alcune fotografie che sono diventate icone del nostro tempo e le ri-crea attraverso un software che assembla immagini attraverso Google Images in base a parole chiave e valori cromatici. Il risultato è un mosaico completamente virtuale, composto da migliaia di fotogrammi, un archivio di moltissime voci decentralizzate e anonime. La prima eliografia di Nicéphore Niépce ha come keywords le parole *photo* e *foto;* la messa in scena della tortura dell'iracheno Haj Ali ad Abu Ghraib è ottenuta con le immagini di flagellazioni, esecuzioni e martiri; le foto-

grafie degli uomini e delle donne più ricche del mondo creano il ritratto di un senza tetto (*Homeless*).
Alcuni artisti dimostrano che la professione del fotoreporter è oggi possibile senza muoversi di casa. Giorgio di Noto (1990) restituisce al flusso virtuale di informazioni una dimensione materica: utilizza le Polaroid (il bianco e nero dell'*Impossible Project*) per raccontare la primavera araba ri-fotografando video presi da Internet girati nelle strade e nei campi di battaglia in Tunisia, Libia e Egitto.
Paris street view è una serie fotografica realizzata da Micheal Wolf (1954) girando la città di Parigi con Google Street View. Taglia, ingrandisce e isola alcuni elementi, realizzando immagini *à la mode* della fotografia di strada degli anni '50. Mette in questione il ruolo del fotografo oggi, dove tutto è già stato mappato. Così afferma John Rafman (1981), cyberflâneur e autore della serie *9-eyes (http://9-eyes.com/)*, nella quale cattura con Google Street View situazioni insolite, bizzarre, drammatiche o straordinarie: *Ho visto in GSV in qualche modo l'ultima conclusione del medium fotografico; il mondo è costante-*



JOHN STEZAKER
MASK XXXV, 2007
COLLAGE, 26 x 20.5 CM
CREDIT: COURTESY OF THE ARTIST AND PETZEL, NEW YORK



MISHKA HENNER
CANAL STREET DALLA SERIE
LESS AMÉRICAINS, 2012
COURTESY THE ARTIST

mente fotografato da ogni prospettiva in ogni momento. Come se la fotografia fosse diventata un indifferente, dio neutrale che osserva il mondo.[3]

Anche Mishka Henner (1976) utilizza Google Street View, come in *No Man's land*, in cui le protagoniste sono, come in un road movie, le donne ai margini delle strade dell'Italia e della Spagna. Un altro suo progetto è *Photographers*, un video del 2012 realizzato con il footage di film in cui vi sono dei fotografi della storia del cinema, dai *Blow up* a *Closer*. Sempre suo è *Less Américains*, in cui rivisita invece il classico di Robert Frank *The Americans*, cancellando digitalmente gran parte del contenuto delle immagini originali. Negazione e cancellazione diventano una possibilità creativa in un elogio della pagina bianca.

Will Steacy (1980) in *Photographs not taken* (2012) ha chiesto a una sessantina di fotografi di abbandonare i mezzi convenzionali con cui normalmente si realizzano fotografie per creare un'immagine con le parole, invitando così sia l'autore, sia il fruitore a vedere le cose come se fosse la prima volta. In queste fotografie mai scattate quello che rimane è l'idea, la capacità di immaginare, che forse è la sola cosa che non potrà mai essere sostituita. ■

[3] In originale: "I saw GSV in some way as the ultimate conclusion of the medium of photography: the world being constantly photographed from every perspective all the time. As if photography had become an indifferent, neutral god observing the world" dall'intervista su Eye Curious del 4 maggio 2012: http://www.eyecurious.com/interview-jon-rafman-the-lack-of-history-in-the-post-internet-age/

[ELEONORA ROARO, CLASSE 1989, HA STUDIATO FOTOGRAFIA PRESSO L'ISTITUTO EUROPEO DEL DESIGN DI MILANO. ARTISTA VISIVA, I SUOI PRINCIPALI INTERESSI RIGUARDANO LA FOTOGRAFIA, IL CINEMA E L'ARCHEOLOGIA DEI (NUOVI) MEDIA. VIVE E LAVORA A MILANO.**]**



selfie
e il dire se stessi

loretta borrelli

Ormai in molti sanno che verso la fine del 2013 *l'Oxford Dictionaries Online* ha inserito il termine *selfie* tra i nuovi lemmi della lingua inglese con questa definizione: "fotografia scattata a se stessi, generalmente con uno smartphone o una webcam, e caricata su un social media". Il termine è comparso per la prima volta nel 2002 in un forum australiano ma sono passati diversi anni prima che divenisse una definizione popolare, nonostante il fatto che pubblicare autoscatti fosse già una pratica diffusa. Era possibile imbattersi in autoritratti amatoriali soprattutto su MySpace spesso caratterizzati dalla presenza di imbarazzanti sovraesposizioni dovute ai flash riflessi negli specchi dei bagni. Negli anni dal 2006 al 2009 questa tendenza che andava sotto il nome di *MySpace pic* era liquidata come indice di cattivo gusto e prevalentemente derisa. Con lo sviluppo della tecnologia degli smartphone e soprattutto dopo la nascita di Instagram e il suo acquisto da parte di Facebook, l'abitudine a scattarsi autoritratti e a pubblicarli online è diventata sempre più comune. Questo fenomeno ha suscitato diversi dibattiti tra sostenitori e oppositori. Una delle analisi più diffuse della *selfie* è quella che la interpreta come il narcisismo di persone ossessionate dalla propria identità digitale. Tuttavia è impossibile non notare come nella *selfie* per definizione ci si debba confrontare con una componente di condivisione all'interno dei social network che sembra turbare il circuito chiuso di un soggetto che guarda se stesso. Per questo motivo in molti hanno invitato a spostare lo sguardo dalla figura allo sfondo. In effetti molte di queste immagini sono scattate sia per immortalare se stessi come se si volesse lasciare una traccia della propria esistenza[1], ma allo stesso tempo costituiscono una sorta di racconto o descrizione per i propri amici o followers. Se la cultura popolare ci aveva insegnato che un'immagine vale più di mille parole, probabilmente oggi dovremmo aggiornare questo adagio affermando che un'immagine non vale più di centoquaranta caratteri. È proprio continuando ad allargare lo sguardo in questa direzione che ci accorgiamo di un fattore interessante. Se si approfondisce il discorso in relazione alle caratteristiche delle piattaforme su cui circolano le *selfie*, ci si accorge che esse rispondo a determinate funzionalità e/o intenzioni. Queste immagini sono spesso utilizzate alla stregua dell'aggiornamento di status testuale. Non si tratta di abbattere il muro tra il testo e l'immagine quanto piuttosto di prendere consapevolezza che le immagini tecniche si differenziano nettamente dalle immagini tradizionali secondo quello che afferma Vilém Flusser in *Per una filosofia della fotografia*. Esse sono immagini prodotte da apparecchi a loro volta prodotti sulla base di concetti. Il loro carattere, apparentemente non simbolico, dà l'impressione all'osservatore che esse siano una finestra sul mondo, ma questa oggettività è del tutto illusoria. Le fotografie "informano" il mondo, cioè tendono a dargli una forma concettuale che va nella direzione delle caratteristiche proprie della macchina. Flusser definisce i fotografi, nel nostro caso gli utenti, funzionari che controllano un gioco sul quale non possono avere competenza. Questo però non ci dice ancora abbastanza sul perché fotografare se stessi. Facendo un passo indietro, si è detto di come la pratica della *selfie* fosse già presente su MySpace senza che avesse un successo così virale. Quel social network infatti era adatto a utenti di una determinata fascia di età, prevalentemente teenager. Seppur presenti, gli autoritratti si perdevano tra le diverse foto di feste, di gite e di concerti cioè di situazioni particolarmente importanti per la socialità in età adolescenziale. Oggi le *selfie* sono presenti su tutti i social network ma a farla da padrone è sempre Facebook. Nel corso degli anni questo social network ha modificato spesso la sua interfaccia e dopo il passaggio alla formula del *diario* ha incominciato ad aumentare la dimensione in pixel delle immagini di preview di ciò che gli

THOM PUCKEY
FIGURE ON BED WITH CAMERA AND WEAPONS, 2013,
MARMO, 206x104x77 CM
PHOTOS BY
GERT JAN VAN ROOIJ
COURTESY GALLERIA D'ARTE
BARBARA PACI

[1] A tale proposito si consiglia l'articolo di Tiziano Bonini, *Dall'autoritratto al Selfie, Breve storia del guardarsi allo specchio* http://www.doppiozero.com/materiali/web-analysis/dallautoritratto-al-selfie



ANDREA RAVO MATTONI
SELFIE
OLIO SU TELA, 20x20 cm

utenti pubblicano. Un cambiamento che negli ultimi mesi sta adottando anche Twitter. Lo spostamento di attenzione sui contenuti in formato immagine è una cosa che si può notare anche dal successo di condivisione che hanno immagini in cui c'è solo una semplice frase. Ma come diversi autori hanno fatto notare, Facebook è anche un social network che insiste prepotentemente sulle "identità reali" degli utenti per permettergli di rimanere in contatto con le persone della loro "vita reale". Quindi se da un lato l'aspetto ludico, unito alla grande quantità di possibilità che l'interfaccia offre, spinge gli utilizzatori a un uso spasmodico e a una produzione costante di informazioni, dall'altro la grande categoria del sé – sotto cui queste informazioni vengono catalogate – domina le scelte degli utenti circa i contenuti. Detto in termini foucaultiani la *selfie*, come tutti i fenomeni che coinvolgono il *self* sulla rete ad esempio self-branding, micro-celebrity e life-streaming, sembrano essere strumenti che mettono in evidenza una nuova *tecnologia del sé* cioè un processo di elaborazione della soggettività legata all'immaginario di un determinato *ordine del discorso*. Questo aspetto biopolitico, strettamente connesso con le funzionalità informatiche e simboliche delle interfacce, pone diversi dubbi circa la possibilità di considerare le pratiche di *Edited Self*[2] come uno strumento per il *governo del sé*. Inoltre il discorso si complica se si considera che molti osservatori hanno evidenziato come il fenomeno della *selfie* sia prevalentemente femminile e costituisca uno degli strumenti di maggiore diffusione

[2] Alice Marwick, Status Update. Celebrity, Publicity, and Branding in the Social Media Age, Yale, Yale University press

degli stereotipi di genere. Sarah Gram, nell'articolo *The Young-Girl and the Selfie,* in cui critica la tendenza a concentrarsi su un sospetto narcisismo femminile, sposta l'attenzione sull'emergere di una figura, la giovane donna, creata per essere funzionale allo sviluppo capitalistico. Tale approccio però esclude dall'analisi gli aspetti performativi e linguistici del codice schiacciando il sé in una visione esclusivamente economica. Inoltre, questo tipo di analisi risente delle contraddizioni proprie di un certa riflessione politica che, servendosi dell'immagine del corpo per rappresentare le proprie concezioni dell'ordine, sembra contrastare ed eliminare dal proprio orizzonte il problema della corporeità. Una corporeità che spesso non riesce a trovare un posto anche nelle analisi legate ai media. Probabilmente, nel caso delle *selfie*, potrebbe essere utile per una critica politica indagare più in profondità il narcisismo o più in particolare la figura di Narciso. Nell'analisi dei media è inevitabile il riferimento a Marshall McLuhan per cui Narciso non è un soggetto innamorato di se stesso ma è colui che "si è conformato all'estensione di se stesso divenendo così un circuito chiuso". Il torpore che Narciso prova di fronte all'immagine di se stesso è un meccanismo di auto-amputazione, una *chiusura* dei sensi, dovuta alla stimolazione eccessiva della vista. Il sociologo canadese propone nella sua teoria dell'estensione una intricata correlazione/divisione tra sensi e sistema nervoso centrale. Ne risulta un corpo spezzettato e un sé chiuso portato alla relazione solo dall'imperativo dei media. Una prova che la teoria di McLuhan appartenga a una tradizione filosofica che *ha l'attitudine per una universalità astratta e senza corpo che deve la sua origine alla sfera dell'occhio*, sta nel fatto che egli liquidi frettolosamente e con molta imprecisione l'altra, la ninfa Eco posta in relazione a Narciso dal poeta Ovidio. Eco, la ninfa vocalica per eccellenza, è condannata da Giunone a ripetere le ultime parole dell'altro; nel suo dialogo con Narciso non ha alcuna intenzionalità, non c'è alcuna componente semantica portata dalle parole che ripete. Il senso di quello che dice come



ERICA SCOURTI
LIFE IN ADWORDS
COURTESY THE ARTIST

forma di dialogo lo costruisce chi ascolta, in quel caso Narciso. Adriana Cavarero, in *A più voci,* con una puntuale critica alla tradizione filosofica di cui McLuhan fa parte, porta questa figura al centro della scena politica. La filosofa italiana afferma che *Eco è la figura del godimento nella ripetizione vocalica che sottraendosi al registro semantico segue spontaneamente il ritmo relazionale della ripetizione. Tale ritmo conferma che ogni voce, essendo per l'orecchio, comporta al tempo stesso un orecchio che è per la voce.* L'emissione vocale è prodotta da un corpo, da un apparato fonatorio, da un respiro che ne attesta la sua unicità incarnata nel gioco relazionale della risonanza. A questo proposito è interessante analizzare l'opera *A Life in AdWords* di Erica Scourti. L'artista greca interessata al fenomeno della *selfie* e della costruzione del sé attraverso sistemi informatici e politico-economici, tenta una operazione di ripetizione simile a quella di Eco. Per circa trecento giorni decide di filmarsi mentre ripete senza alcuna intenzionalità semantica le parole di Adwords, uno dei sistema informatici che definisce i contenuti pubblicitari da inserire negli account Gmail. Google, in cambio della gratuità del servizio email, scansiona i contenuti delle corrispondenze degli utenti per vendere spazi pubblicitari alle aziende ad un target di utenti profilato nei minimi dettagli. Le parole prodotte da questo algoritmo dovrebbero corrispondere ai desideri e agli interessi dell'utente, dare un immagine di sé stesso. Le teorie a cui fa riferimento l'artista greca si focalizzano sul controllo biopolitico del capitalismo[3] ma nel creare questo inusuale diario video sospende il giudizio morale sul medium che sceglie e si avventura in una espressione vocale che, più che portare il senso della lingua tramite il senso delle parole, porta il senso della sua esistenza singolare attraverso la sua voce. Nella ripetizione, oltre a mettere in luce i meccanismi informatici che riducono gli utenti a prodotti, l'artista diventa la figura di una *relazionalità acustica in cui l'unicità si fa sentire come voce* prodotta da un corpo. Questo ci può suggerire che ci sia qualcosa che sfugge ai processi di soggettivazione del sistema economico come all'automatismo degli algoritmi, un'unicità incarnata che nel vocalico esprime il suo essere relazionale. Senza la pretesa di dare una spiegazione psico-sociologica universale del fenomeno della *selfie*, senza l'intenzione di dare un risposta politica unificante al dominio capitalistico, si può rivolgere lo sguardo a quelle pratiche che creano il politico lì dove gli esseri umani comunicano la loro unicità e la mostrano come dato materiale nella relazione. Un approccio che sposta l'attenzione dal *ciò che viene detto* al *dire*. In questo modo, più che concertarsi sul senso del linguaggio economico e informatico, l'atto del parlare o del parlarsi con cui *degli esseri unici più che significare qualcosa, comunicano chi sono*, può rivendicare un ruolo politicamente sovversivo. ■

[3] A tal proposito è interessante l'intervista di Mark Garrett, A Life in AdWords, Algorithms & Data Exhaust. An interview with Erica Scourti, al link http://www.furtherfield.org/features/interviews/life-adwords-algorithms-data-exhaust-interview-erica-scourti

[LORETTA BORRELLI VIVA A MILANO; È SVILUPPATRICE WEB DA QUASI TREDICI ANNI, FA PARTE DELLA MAILINGLIST *AHA* E DEL PROGETTO *AHACKTITUDE*, COLLABORA CON LA FONDAZIONE D'ARS, SCRIVE PER LA RIVISTA "D'ARS" E PER LA RIVISTA ONLINE "DIGIMAG". HA SCRITTO PER "VIA DOGANA", RIVISTA DI PRATICA POLITICA DELLA LIBRERIA DELLE DONNE DI MILANO. FA PARTE DELLA REDAZIONE DI "ASPIRINA" [www.aspirinalarivista.it], RIVISTA ACETILSATIRICA ONLINE. IL SUO SITO: www.mybreadcrumbs.it**]**



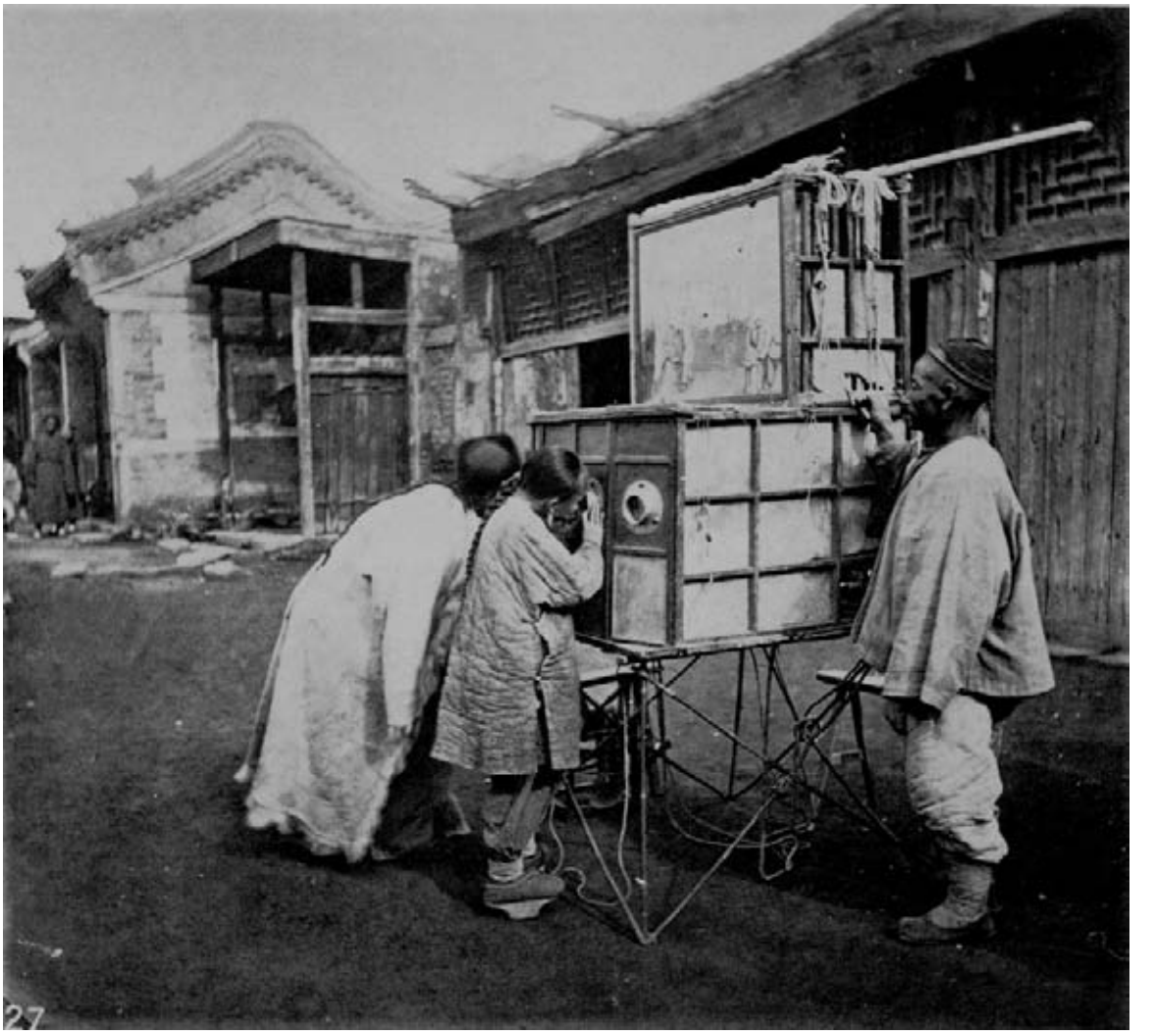
INTERNATIONAL PROACTIVE ART FESTIVAL

FROM JULY TO AUGUST 2014

IBIZA - SPAIN

COMING SOON

bloop-festival.com



quale realtà dietro allo schermo?

simonetta fadda

Il cinema e la televisione hanno abituato a considerare come qualcosa di naturale la visione su uno schermo d'immagini "reali" in movimento, ma questa evoluzione dello spazio della rappresentazione in un dispositivo tecnologico non è priva di conseguenze culturali e psicologiche. Oggi la visione si presenta come un *fatto tecnologico*, un'esperienza ottica non dipendente dalla percezione umana e interamente gestita da media cui è stato demandato il compito di riportare la verità visiva del mondo, con la conseguenza che il mondo, per l'uomo, non si rivela più come una presenza immanente, ma come un'infinita successione d'immagini. La realtà sullo schermo è riformulata come immagine, come segno astratto e autonomo dal suo referente concreto, come informazione che non

A PEKING PEEP SHOW
BY JOHN THOMSON
FROM WIKIMEDIA COMMONS



VISITA DEL PAPA A BONN
BY USER:YOSHI
FROM WIKIMEDIA COMMONS

serve a illuminare l'esperienza vissuta, ma ne produce una a sé stante, di tipo estetico. Il tirocinio quotidiano alla visione sullo schermo della realtà sotto forma d'immagine, infatti, consiste in una pratica progressiva di astrazione e ricostruzione dell'esperienza ottica, in cui la visione stessa tende a presentarsi come un processo percettivo *separato* dal mondo reale. Sullo schermo scorrono immagini che non hanno nessun riferimento con la *posizione reale nel mondo reale* dell'osservatore che le sta guardando e questa delocalizzazione dell'esperienza visiva se da un lato libera finalmente la visione da qualsiasi riferimento trascendente ("ciò che si vede è il Vero, ciò che si vede è segno di Dio", o simili), dall'altro sollecita l'attività dell'occhio entro un insieme di tecniche di gestione dell'attenzione che disciplinano l'esperienza visiva stessa, in modo da renderla strumentale alla costruzione di uno spazio omogeneo di consumo in cui anche i corpi, gli oggetti e le relazioni diventano astratti e intercambiabili. La visione si converte in un'esperienza riproducibile, modificabile e al tempo stesso transitoria, fugace e obsolescente, che sembra negare, in definitiva, l'*esistenza* del mondo reale.

Questa trasformazione del regime scopico è ormai compiuta, ma non è stato un processo così naturale come appare oggi. È significativo il caso riportato da Balász di una giovane contadina siberiana che negli anni Venti, arrivata per la prima volta in città e portata a vedere un film, uscì disgustata dal cinema per tutte le membra smembrate e le porzioni abnormi di oggetti che era stata costretta a guardare agitarsi sullo schermo, in una fantasmagoria allucinatoria e terrificante, priva di senso[1]. La giovane non era stata capace di leggere come un tutto unico i cambiamenti di piano e i movimenti di macchina, tenuti insieme dai salti e dalle sospensioni introdotte dal montaggio, perché aveva ancora una percezione dello spazio e del tempo come entità continue, cicliche, tendenzialmente uniformi e sostanzialmente omogenee alla sua stessa percezione di sé come persona e per questo inseparabili, in senso astratto, dalla sua esperienza vissuta. Catapultata nella metropoli degli anni Venti, la contadina siberiana non aveva ancora avuto il tempo di assimilare

[1] V. Béla Balász, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Einaudi, Torino 1955, p. 39.

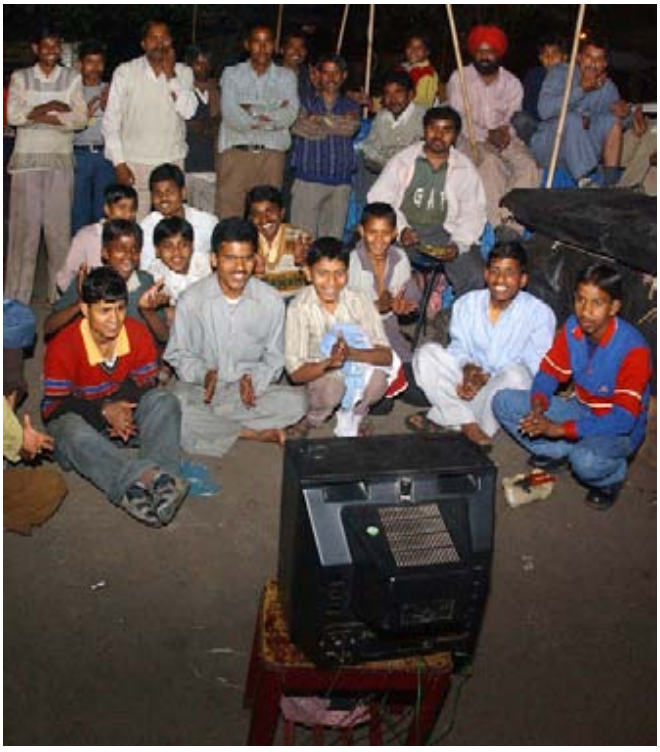
i ritmi e le cesure della vita urbana del XX secolo e, per questo motivo, non era stata capace di accogliere le immagini del film riconoscendovi gli stessi ritmi e cesure. La sua inesperienza rispetto alle dislocazioni temporali e percettive introdotte nella vita moderna dalla massiccia tecnicizzazione dei mezzi e dei metodi di comunicazione, di trasporto e di lavoro non le aveva permesso di godere del cinema come di un antidoto terapeutico, capace di armonizzare le sue percezioni e la frammentazione della sua esperienza[2]. Per noi, invece, l'intermittenza, la discontinuità e l'espansione/condensazione dell'esperienza rappresentano le coordinate spaziotemporali ordinarie su cui si sviluppano le nostre relazioni e azioni e non solo siamo in grado di pensare il tempo e lo spazio come entità separabili da noi stessi, ma soprattutto lo facciamo quotidianamente senza nemmeno rendercene conto, perché da questa facoltà dipende il nostro adattamento alle forme di vita e di lavoro della contemporaneità. Gioco forza, abbiamo introiettato le procedure ottiche degli apparati tecnologici visivi come qualcosa di *connaturato* alla realtà stessa, come una forma "reale" attraverso cui il mondo si presenterebbe *come tale* al nostro sguardo.

L'immagine che si muove nello schermo, tuttavia, non occupa realmente uno spazio, ma *si avvolge sullo spazio* come una sorta di sottilissima membrana. In questo movimento, lo spettatore viene riposizionato *dentro* la rappresentazione veicolata dallo schermo grazie a una radicale riorganizzazione della sua percezione dello spazio-tempo che, però, lo condiziona anche quando attraversa visivamente e fisicamente lo spazio e il tempo "reali", non riprodotti su schermo. L'abitudine alla visione d'immagini in movimento sullo schermo, infatti, cristallizza paradossalmente lo spettatore nel suo ruolo, trasformando la sua realtà *viva* in uno spettacolo in cui egli s'immerge sentendosene contemporaneamente estraneo, *esterno*, quasi invulnerabile a qualsiasi coinvolgimento profondo. Il mondo diventa il luogo per un'esperienza estetica intensa che resta tuttavia in superficie, poiché è vissuta in modo inconsapevole. Un'esperienza estetica che provoca una sorta di "nichilismo visivo"

[2] Sulla funzione terapeutica del cinema cfr. Walter Benjamin, Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media, a c. di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012.



FOOTBAL MATCH IN CINEMA
BY FRANKIE ROBERTO
FROM WIKIMEDIA COMMONS



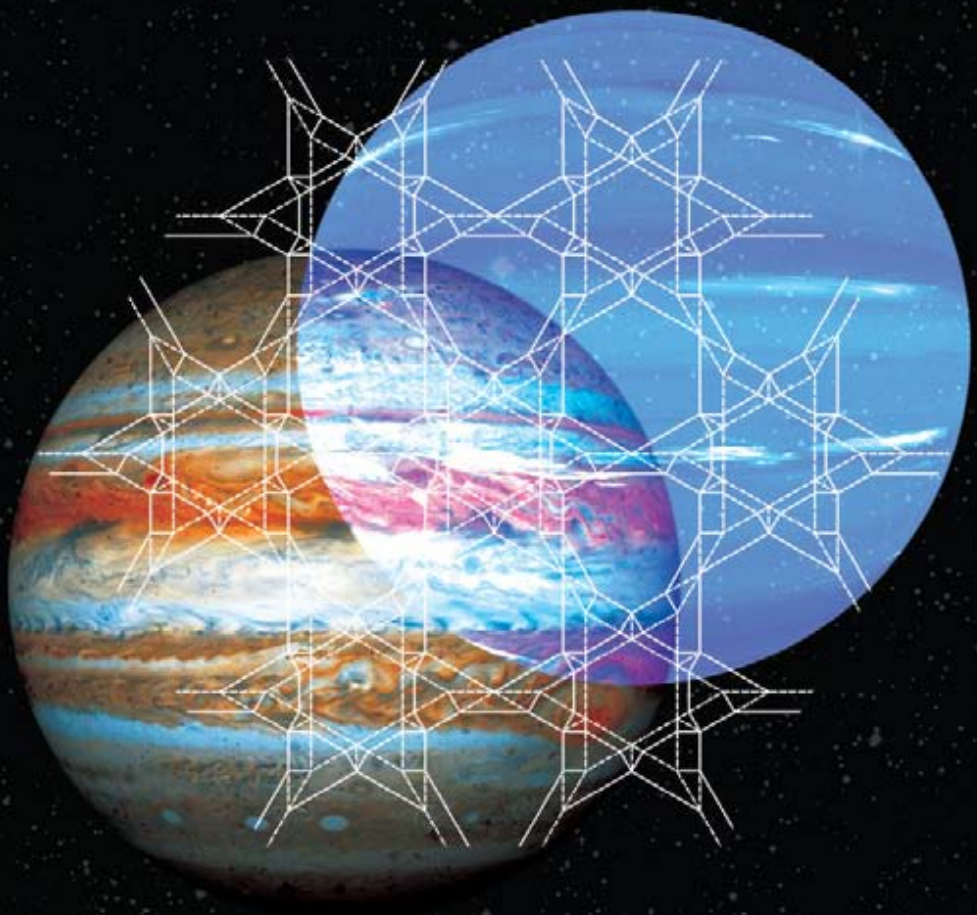
MATCH ON TV BY ARVIND JAIN
FROM WIKIMEDIA COMMONS

fondato sull'intercambiabilità e sulla circolazione indifferente dei corpi, degli oggetti e delle relazioni e strettamente collegato ai meccanismi che governano la proliferazione e l'intercambiabilità dei segni nel sistema delle merci. Il potenziale di emancipazione dei mezzi attuali di comunicazione e scambio d'immagini e informazioni soffoca, dissolvendosi nella molteplicità delle esperienze estetiche di superficie. L'idea che tutti i significati si equivalgano induce un'obsolescenza della memoria visiva che, così, tende a perdersi nelle reti di merci e di segni, lasciandosi ottundere da sistemi del consumo visivo in cui sono messe all'opera precise tecniche di produzione e razionalizzazione dell'attenzione e delle sensazioni, omologhe alle tecniche e procedure di produzione e razionalizzazione del lavoro e del tempo di vita delle persone. Il mondo "reale" sembra sempre meno utile alla formazione del valore e svapora nell'opacità organica della materia, come fosse irrilevante e impermeabile al senso, ma è solo in questo ambiente confuso che possono allignare e crescere nuove soggettività in grado di confrontarsi positivamente con la colonizzazione di matrice tecnologica dell'esperienza visiva. Occorre puntare l'attenzione sulle dinamiche di gestione e conservazione di gerarchie e poteri avallate da pratiche di consumo visivo irriflesse e automatiche, e vigilare sui tentativi di ritorno del trascendente nella forma del tecnologico ("la tecnologia è Vera perché funziona", o peggio: "la tecnologia funziona perché è Vera"). La posta in gioco è la riattivazione della carica di libertà insita nella circolazione indifferenziata d'immagini e informazioni, che in sé costituisce invece un potente strumento di democratizzazione della conoscenza e di potenziamento della sensibilità estetica. ■

[SIMONETTA FADDA È DOCENTE ALL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI BRERA E ALLA SCUOLA CIVICA DI CINEMA E TELEVISIONE (MILANO) E TRADUTTRICE. HA PUBBLICATO UNO STUDIO SULL'ARCHEOLOGIA DEL VIDEO, *DEFINIZIONE ZERO: ORIGINI DELLA VIDEOARTE FRA POLITICA E COMUNICAZIONE* (COSTA&NOLAN, MILANO 1999). I SUOI VIDEO SONO ESPOSTI IN ITALIA E ALL'ESTERO (MAMBO, BOLOGNA; F.R.A.C. CORSE; MAN, NUORO; CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE, PARIGI; MUSEO DI VILLA CROCE, GENOVA; MACH'MIT MUSEUM, BERLINO; NORDISKA MUSEET, STOCCOLMA).**]**

ARCHE-*TIPS*

guida astrologica alla lettura degli archetipi
laddove si manifestano, a partire da qui



the neverending story…

istruzioni per continuare a credere

viola lilith russi

ILLUSTRATION: ALESSANDRO AZZONI



Quando Giove si unisce a Nettuno decide di aprire ogni sua frontiera alle delizie dell'ignoto… È lì che ha inizio la Storia Infinita. Tutti o la maggior parte di noi conoscono e ricorderanno il mitico scritto di Michael Ende, da cui fu poi tratto il film di Wolfgang Petersen "The Neverending Story" (1984), in cui il giovanissimo Bastian scappando da alcuni compagni di scuola che continuano ad importunarlo, si rifugia nel negozio di un libraio in cui trova l'antico testo che gli permetterà di avventurarsi nel magico e sconfinato mondo di Fantàsia. Ebbene viaggiando sulle note della colonna sonora del film ormai scolpite nella memoria collettiva, potremo ricordare i fantastici voli del protagonista del libro Atreyu sul bianchissimo e dolce fortuna-drago Falkor, che lo traghetta nei cieli di un Impero che si sta estinguendo a causa dell'incedere spaventoso del Nulla…

Una storia nella storia, in cui la vita quotidiana del protagonista affonda e si intreccia a quella dell'eroe del libro che lui stesso sta leggendo, per scoprire alla fine che l'uno dipende dall'altro e che non esiste uno senza che debba e possa esistere l'altro. Mi spiego meglio. Al primo livello della nostra storia troviamo un bambino, un giovane cuore orfano di mamma che riesce ad evadere da un quotidiano triste e duro grazie a un libro, un varco fantastico oltrepassato il quale può incontrare personaggi nuovi, altri stili di vita e paesaggi sconosciuti. Siamo qui nella dimensione di Giove, quello "status mentale" che ci permette di accedere a percorsi nuovi in cui avventurarsi in virtù di una fame di conoscenza; di un'intuizione che ci fa vedere che non può essere tutto qui -in ciò che si tocca e si può capire, etichettare, classificare con la sola ragione e di una sempre più pressante insoddisfazione che spinge a cercare una via, un cammino che possa dare un senso alla nostra storia, capace di riorientarci finalmente nel mondo facendoci sentire protagonisti, eroi erranti del proprio sogno personale. È stato già raccontato cosa l'archetipo di Giove rappresenti nel tema natale a livello individuale e collettivo e potendolo riassumere in una parola potremmo parlare di fede, di fiducia ottimista ed entusiastica che invita ad accedere a quel che non necessariamente si vede ad occhio nudo ma che porta lontano… Avventuriero dello zodiaco Giove è sempre pronto a conquistare nuove mete nutrendosi di volta in volta di ciò che incontra e sperimenta sulla sua strada, arricchendosi ed allargando la propria coscienza con occhi sognanti e uno zaino leggero, poiché ciò che si apprende e conosce *on the road* lo si mastica e metabolizza a livello interno.

Se non avesse guardato oltre, Bastian si sarebbe chiuso nella divorante solitudine di chi si sente condannato ad essere diverso, incompreso e bersagliato da chi sembra vivere meglio e con più facilità di lui. Ma il libro lo ha preso, lo ha aperto e da quel punto in avanti potremmo astrologicamente dire che il nostro piccolo uomo è balzato in casa nona… Il nono spicchio del cerchio zodiacale, quello del Sagittario, governato appunto da Giove col sussidio di Nettuno, due pianeti che troveremo nuovamente insieme in casa dodicesima, l'ultima, quella che chiude il ciclo, e in cui a governare sarà invece il dio del mare, coadiuvato in seconda battuta dal grande Zeus greco. Sempre loro due, insieme, in due settori di vita simbolicamente rappresentati dal segno del Sagittario (IX°) e da quello dei Pesci (XII°), in cui il salto sarà quello tra l'esplorare territori sconosciuti e l'approdare al più vasto e affascinante spazio in perenne mutamento che esista: il nostro inconscio; tra l'incontrare lo straniero che parla una lingua diversa dalla nostra perché si è preso un aereo o perché si è aperto un libro che pare insegnare una diversa filosofia di vita e perdersi invece in dimensioni in cui le dogane non esistono più e dove i libri non servono più a niente perché il nostro mae-



stro interiore si è già creato, senza bisogno di cercarlo fuori da sé e ora si può decidere di trascenderlo, senza dogmi, insegnamenti, credo. In dodicesima casa ci si affida e basta. Senza testi di riferimento, guru da seguire, treni da prendere. Si va avanti ad occhi chiusi perché nel mare di Nettuno non si annega. Si casca nel vuoto che sostiene. In quell'oceano di immagini multiforme e multicolore in cui nuotare liberamente senza doversi definire. Si può addirittura scegliere di allontanarsi dal mondo esterno perché la *diversità* la si è già integrata, mangiata, metabolizzata come vuole Giove. Ora si entra nel regno di Nettuno e Nettuno è inconscio collettivo, fusione libera e totale con l'altro in cui l'altro è l'universo intero, composto dal magma indistinto di emozioni immagini suoni storie e visioni che abitano fuori e dentro ognuno di noi ma che appartengono a tutti, alla storia del mondo visibile e soprattutto invisibile.

Ed eccoci quindi al secondo livello della storia, quello "nettuniano", in cui protagonista è il giovane Atreyu, incaricato dall'imperatrice bambina di Fantàsia di fermare il Nulla che avanza… la dimensione qui è chiaramente extra-ordinaria, fantastica, abitata da situazioni e personaggi che siamo soliti attribuire solamente al mondo dei sogni o della creazione artistica. Ma la chiave magica della nostra narrazione sta proprio qui, nel far capire a Bastian che legge, così come ad ogni bimbo che legge *The Neverending Story,* che i contenuti di Fantàsia sono creati direttamente da loro, da noi…e che se Bastian smetterà e noi tutti smetteremo di dar retta e significato alla nostra fantasia, a quel che ci accade e si muove dentro, il destino del mondo sarà la distruzione, l'annullamento… Se si smette di credere, se si smette di immaginare, il nulla

dilagherà, spazzando via i sogni dei bambini, le fantasie di tutti. Se Bastian non crederà ai segnali forti e chiari offerti dai personaggi del libro che sta leggendo in cui gli si chiede di partecipare attivamente alla storia, perché la fine o la non-fine di essa dipenderà da lui; finché non capirà di essere così importante da determinare il proseguo di un viaggio e che i suoi desideri possono fare la differenza, l'infinito mondo di Fantàsia morirà, si cancellerà a poco a poco, al ritmo velocissimo e nero di un turbine che estingue le immagini di tutti, perché ogni personaggio di Fantàsia è il sogno, l'amico, l'immaginario di un essere umano… Fàntasia è la perfetta metafora letteraria e cinematografica dell'inconscio collettivo, in cui risiedono archetipi universali, trasversali, che accomunano le creature dei mondi, quel pozzo assolutamente magico cui attingere per comprendere se stessi, la propria compartecipazione al tutto, Il proprio essere parte inscindibile del tutto.

Dalla nona alla dodicesima casa, da Giove a Nettuno, dal Sagittario ai Pesci, il salto è quello da Bastian ad Atreyu, dalla Storia all'Infinita… dal personale al collettivo. Dalla ricerca di un'uscita dall'ordinario all'approdo a Fantàsia… dal bisogno di un libro per andare lontano, alla consapevolezza che l'unico vero grande viaggio è quello nell'universo sconfinato di noi stessi.

Ebbene per continuare a credere basta affidarci a quello che l'intera cultura e società contemporanee cercano in tutti i modi di toglierci, il contatto con noi stessi, grazie al quale ognuno di noi può sentirsi partecipe, protagonista e responsabile della Storia Infinita che tutti noi accomuna, libero di incontrare e connettersi con ciò che di più "sostenente" esiste al mondo…senza mai sentirsi solo. Libero e mai solo perché ogni risposta, ogni indizio, ogni tesoro è a portata di mano, basta ascoltarsi. Questo è ciò che più terrorizza chi pretende e purtroppo riesce a gestirci propinandoci metodi e oggetti per "riempirci la vita": che ognuno acceda al proprio mondo interno, alla propria ricchissima e sconfinata fantasia, perché se così fosse profitti controllo ed esercizio di poteri non avrebbero ragione di essere. Il Nulla sono loro, quelli che arrivano a colmare il vuoto che lasciamo se pensiamo di averlo dentro… ma come abbiamo capito dentro abbiamo universi interi, abbiamo tutto ciò che ci serve, basta credere più in noi stessi, capire che la nostra voce fa la differenza e finalmente, come generazioni e generazioni di bambini hanno sognato, cavalcare il nostro amatissimo fortuna-drago facendo rivivere crescere moltiplicare e generare ogni creatura di Fantàsia… ■

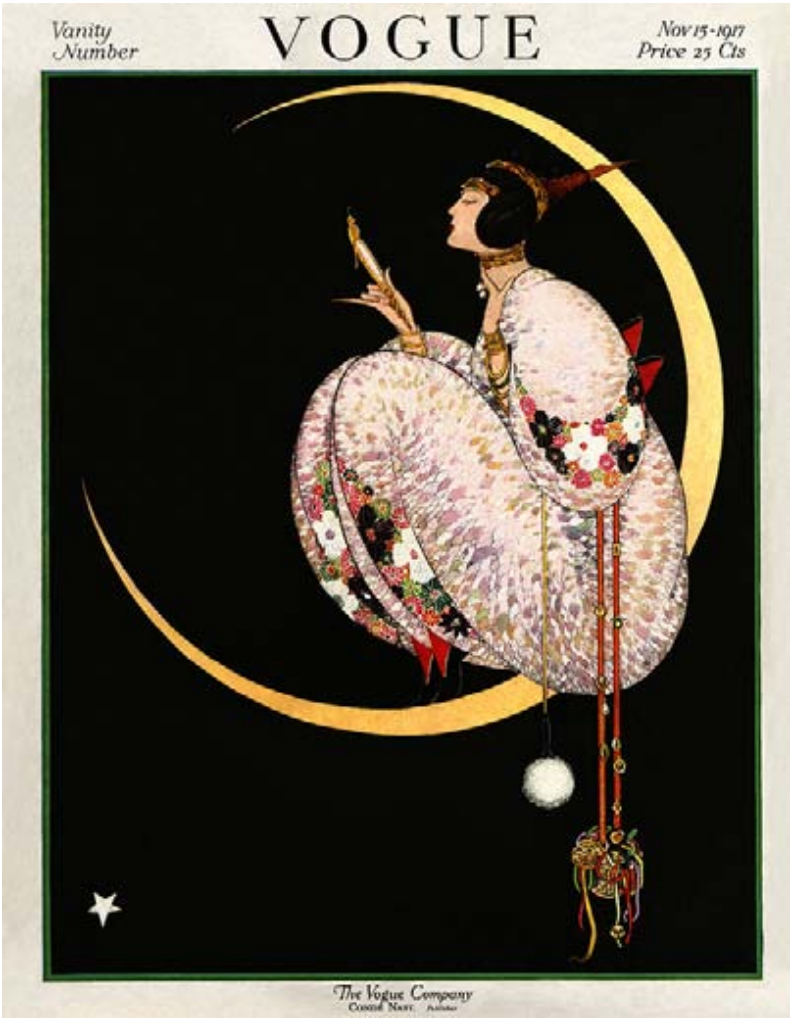
[VIOLA LILITH RUSSI AGLI STUDI UMANISTICI E ALL'ESPERIENZA NEL CAMPO DELLE ARTI VISIVE, UNISCE STUDI DI ASTROLOGIA PSICOLOGICA INAUGURANDO UN ANGOLO DI RIFLESSIONE SUGLI ARCHETIPI LEGATI AI PIANETI, INVITANDO AD UN LORO RICONOSCIMENTO ESTERNO E INTERNO PER NUOVE ESPLORAZIONI IMMAGINALI.**]**



vogue
donna e stile nell'arte dell'illustrazione

La mostra ***Vogue. Donna e stile nell'arte dell'illustrazione***, organizzata dalla **Fondazione Culturale Hermann Geiger** e curata da Alessandro Schiavetti, ripercorre la storia di *Vogue* US attraverso la selezione delle copertine e le fotografie più significative pubblicate dalla rivista. Nel 2006 la giornalista del *New York Times* Caroline Weber definì Vogue «la rivista di moda più influente al mondo». Dalla sua nascita, nel dicembre 1892, fino ad oggi, *Vogue* non ha solo presentato quello che di meglio la moda ha proposto in più di un secolo, ma è stata, ed è tuttora, un obiettivo puntato sulla società e sul costume del mondo occidentale. All'interno delle sue pagine patinate, *Vogue* ha accompagnato i cambiamenti dell'universo femminile e, attraverso questo racconto, anche la rivista stessa si è trasformata, ma la donna è rimasta costantemente la protagonista indiscussa del magazine e *Vogue* si è consacrata come bibbia dello stile e dell'eleganza. Su *Vogue* sono apparsi tutti i protagonisti e le icone femminili del nostro tempo; perché se è la moda che crea i miti, è anche vero che sono i grandi personaggi a creare la moda e gli stili.

COPERTINA DI *VOGUE US* DEL 1 MAGGIO 1928
ILLUSTRAZIONE DI GEORGES LEPAPE
VOGUE © CONDÉ NAST



COPERTINA DI *VOGUE US* DEL 15 NOVEMBRE 1917 ILLUSTRAZIONE DI GEORGE WOLFE PLANK VOGUE © CONDÉ NAST

La mostra propone un percorso nei 120 anni di storia di *Vogue US* attraverso una selezione di oltre settanta copertine, dedicando particolare attenzione alla produzione grafica fino agli anni Trenta e Quaranta e concludendosi con un rapido accenno al cambiamento di stile segnato dall'imporsi della fotografia di moda. La grande attenzione alla qualità delle cover è un tratto caratterizzante *Vogue*: come aveva ben compreso Condé Montrose Nast, il più grande editore della storia di *Vogue* e uno dei massimi editori di tutti i tempi, la copertina ha il potere di decretare il consenso di pubblico o l'insuccesso di una pubblicazione. Le copertine di *Vogue*, con una veste grafica accattivante, ricca di creatività e fantasia, sono opera delle più grandi firme sia del mondo dell'illustrazione che della fotografia: Georges Lepape, Helen Dryden, George Wolfe Plank, Eduardo García Benito, Horst P. Horst, Edward Steichen, Erwin Blumenfeld, solo per citare alcuni nomi.

La mostra, allestita grazie alla collaborazione con gli archivi newyorkesi della Condé Nast, casa editrice di tutte le edizioni nazionali di *Vogue* e di molti altri celebri magazine di moda, da Vanity Fair a GQ, presenta le copertine–capolavoro della rivista, attraverso le quali si può ripercorrere non solo la storia della rivista ma anche l'evoluzione della grafica e della fotografia di tutto il Novecento. ■

Vogue. Donna e stile nell'arte dell'illustrazione
Dal 22 marzo al 18 maggio 2014
Tutti i giorni, orario 16:00 - 20:00
Ingresso gratuito
Fondazione Culturale Hermann Geiger
Piazza Guerrazzi 32, Cecina (LI)
www.fondazionegeiger.org – tel. 0586.635011



V. ETIEN 1er

CHAMPAGNE



nella vittoria ti **meriti**
lo **champagne**
nella sconfitta, ne hai
bisogno. napoleone bonaparte

DALMASO

v.le Marconi, 19 - Borgomanero NO
tel. +39 0322 845422 - fax +39 0322 868239
www.dalmasosrl.it - info@dalmasosrl.it

MEMORIE URBANE

STREET ART FESTIVAL



LA CITTÀ CAMBIA VOLTO



ARTISTI

AGOSTINO IACURCI - ALICÈ - ALEXEY LUKA
ALOHA OE - BORONDO - DAVID DE LA MANO
E1000 - EIME - ERNEST ZACHEREVIC
ETAM CRU - ETNIK - HYURO - ICKS
LEVALET - MARTIN WHATSON
MILLO - MP5 - NATALIA RAK
PABLO HERRERO - SETH - STROK

MEMORIEURBANE.IT

Nulla è come sembra.

AISTHESIS

All'origine delle sensazioni

Robert Irwin e James Turrell a Villa Panza



James Turrell, Breathing Light, 2013 photo © Florian Holtzer

Varese, Villa Panza

www.aisthesis-fai.it

27.11.2013
02.11.2014

FAI Fondo Ambiente Italiano

LACMA

In collaborazione con

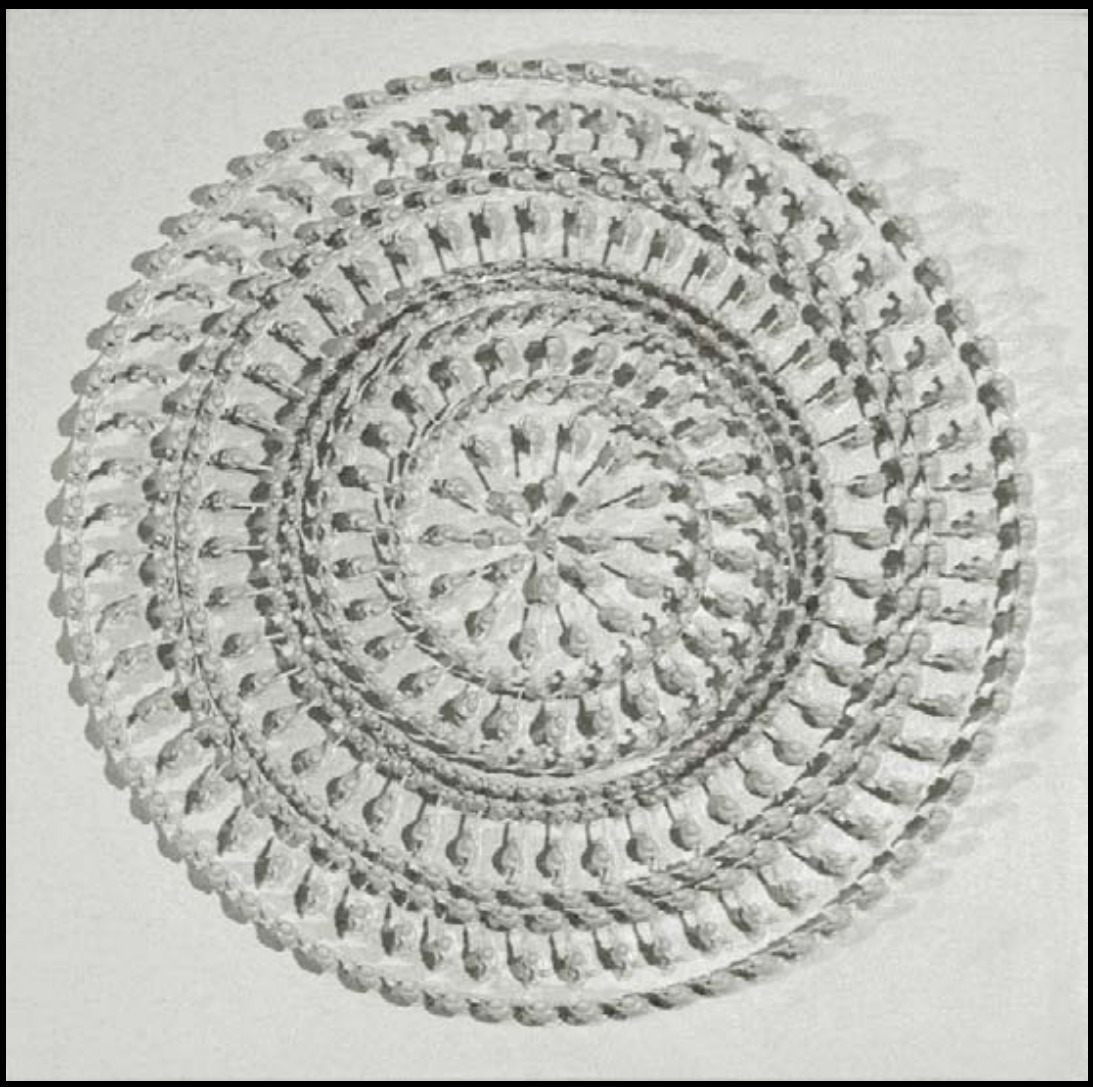
Si ringrazia
SOLOMON R. GUGGENHEIM FOUNDATION
PACE

Con il Patrocinio di
RegioneLombardia

Con il Patrocinio e il sostegno di
PROVINCIA di VARESE

Partner di Villa e Collezione Panza

Sponsor
eni cultura dell'energia energia della cultura



paolo ceribelli

TUTTO TORNA...
2013, 50 x 50 cm, TECNICA MISTA (SOLDATINI DI PLASTICA SU TELA)

Reebok
CLASSIC





THE PUMP COLLECTION DAL 1989

Nel 1990 Reebok fa un passo avanti nel mondo delle sneaker introducendo la rivoluzionaria tecnologia Pump nella sua mitica Omni Zone. Attraverso camere d'aria ispirate alle sacche per il sangue, la scarpa avvolge il piede per garantire una calzabilità su misura. La Pump Omni Zone faceva parte della tribù Pump, che ha definito lo stile di tutto il decennio. Qui ai piedi dei famigerati Tribe NYC.

Per saperne di più, visita: reebok.com/classics

LIVE WITH FIRE.

©2014 REEBOK INTERNATIONAL. TUTTI I DIRITTI RISERVATI. REEBOK È UN MARCHIO REGISTRATO DI REEBOK.