

ASCOLI PICENO
Officine Brandimarte
Archivio di Stato di Ascoli Piceno

BERGAMO
PARCO Art Platform

BOLOGNA
Parsec

FERMO
Karussell

FIRENZE
BRAC

LECCE
Giardino Project
Pia

MATERA
TAM Tower Art Museum

MILANO
Spazio Serra
Visual Container

NAPOLI
Quartiere Latino

PALERMO
L'Ascensore
La Siringa
Parentesi tonde

PADOVA
Unobis

PAVIA
Sottovento

POLIGNANO A MARE
Like a little disaster

ROMA
Condotto48
Numero Cromatico
Ombrelloni Studio
Postex
PrimaLinea
Spaziomensa

SCHIO
Casa Capra

TORINO
Associazione Bastione
Abra Studio
Casa del Quartiere di San Donato (Piùspazioquattro)
IDEM Studio
Mucho Mas!
Quartz Studio
Osservatorio Futura

TRIVIGNANO UDINESE
RAVE East Village Artist Residency

VENEZIA
TerzoSpazio
Zolforosso

FANZINE

FANZINE

FANZI N 1

FANZINE

FANZINE

FANZINE

FANZINE

FANZINE

FANZINE

FANZINE

FANZINE

FANZINE

FANZINE

FANZINE

FANZINE

FANZINE

FANZINE

FANZINE

FANZINE

FANZINE

FANZINE

FANZINE

FANZINE

FANZINE

FANZINE

FANZINE

FANZINE

FANZINE

FANZINE

FANZINE

FANZINE

FANZINE

FANZINE

**SE NON
SAI COME
STAMPARCI**

Questa fanzine nasce dall'esigenza di creare uno spazio di proposta e condivisione per la costruzione di un nuovo humus artistico, critico e culturale.

Fondatori Osservatorio Futura

*Francesca Disconzi
Federico Palumbo*

Direzione editoriale

Luca Giordani

Scoordinatore

Danilo Sciorilli

Progetto grafico


Eva Capitani

Revisione

Giorgia Achillarre

Tutto questo non sarebbe possibile senza:

Antonella Perin, Claudio Libero Pisano, Eleonora Minna, Anna Luppi, Veronica Neri, Valeria Pierini Margherita, Rosy Omobono, Marta Saulle, Andrea Astolfi, Dario Colacicco, Giovanni Cascella, Damiano Greco, Mattia Fernando Biagetti

GRAZIE 

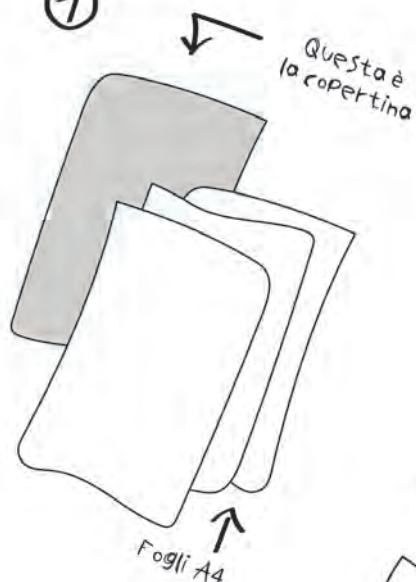


**CI TROVI
QUI**

RILEGATURA SUPER FACILE

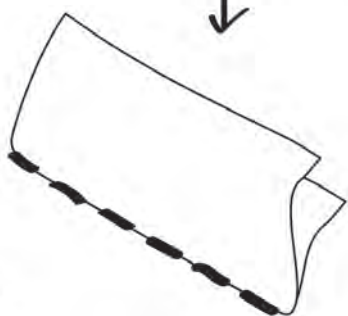
- NO COLLA, NO FORBICI,
NO AGO, POCHE REGOLE -

①



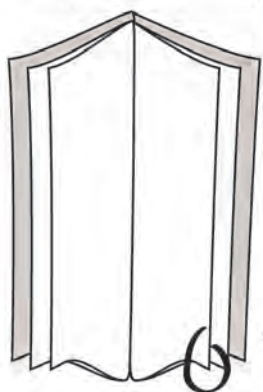
②

Piegali tutti
a metà lunghezza



Posizionali
in questo modo

③



Seguendo la numerazione
di pagina

④



INDICE

4

EDITORIALI

Francesca Disconzi-Federico Palumbo

6

CRITICA

Luca Giordani
Riccardo Paris
Angelica Raho
Giorgia Achillarre
Roberto D'onorio

16

OPEN CALL

18

FORMAZIONE

intervista a Danica Dakic
Summa alu
Pia

24

TERRITORIO

Alice De Gregorio
Porter Ducrist
Mandra
Parsec

32

SPAZI

Giardinoproject
Prima linea
Pia

35

CONTRIBUTI

16

NOTE

38

RILEGATURA

39

MAPPA

Uno scambio tra Elisa Schiavina e Osservatorio Futura (Francesca, Federico) in una soffocante giornata d'agosto tra sogni, visioni e disquisizioni sull'opera Tenzone Plurale 2000 (Giostra)

Francesca Disconzi e Federico Palumbo

ATTO PRIMO

Francesca: Agosto per me è lezioso e languido. Faccio fatica a tenere dritta la testa, pende sempre un po' verso il basso e si abbandona alla forza di gravità, come quando ti riaccompagnano in auto a notte fonda e il corpo mezzo addormentato sobbalza a ogni minima irregolarità dell'asfalto. Ad agosto le cose del Mondo vengono illuminate in modo diverso. Sono anche abbastanza sicura che i nostri sogni vengano popolati da creature altre, rispetto al resto dell'anno.
Le tue forme vengono mai a farti visita in sogno?

Elisa: Non ricordo spesso i sogni e di questo mi dispiaccio. Immagino invece molto: è una sorta di modo di pensare sognando, una fase non REM ma di vividissima fantasia, dove a muoversi rapidi non sono i bulbi oculari ma i pensieri.
Le mie forme - gli animali che uso come pretesto naturale per parlare dell'uomo, del tutt'uno e della forma stessa - le immagino comparire nei paesaggi che osservo, in un gioco di fantasia, come fossero disegnate su grandi fogli trasparenti da sovrapporre a quel che vedo.
La malinconia - legata al ricordo delle immagini - è fatata, ha a che vedere con il colore che riesce a permanere nell'apparato visivo. Nel caso della giostra le tinte sono mescolate grazie al movimento della rotazione, un sollazzo di stoffe che giocano. La luce ha un ruolo fondamentale, è regia del colore e le sono grata.
Sogno installazioni grandissime in giardini-manifesto.

INTERLUDIO

Mentre scrivo è agosto; quest'anno ho messo gli occhiali: una nitidezza improvvisa mi avvolge le immagini di fronte, le cose che vedo lontane paiono suoni ben equalizzati.

Quest'anno ho visto paesaggi brulli, tonnellate di pittura carnosa, terrosa, siena e ocre, gialli e luce forte e chiara.
Quando ragiono attorno a ciò che mi circonda lo faccio partendo da stimoli per lo più visivi e uditivi; li lascio poi divenire tattili - in un certo senso - mentre emotivi probabilmente lo sono dal principio, in maniera mai disgiunta.

Fissare, mescolare, immaginare, trasformare, restituire.

Ho immaginato quasi sempre, guardandomi intorno, di inserire all'interno del paesaggio una delle mie giostre. Il loro movimento mi seduce e vorrei vedere rondini giocare con le sue sete libere.
Il colore, perché la giostra è pittura, quando si estende nello spazio risuona diversamente, si fa orchestra, canta. (...)

Volevo che la Giostra fosse nomade, mobile, trasportabile e dunque immaginabile in diversi luoghi, così ne ho realizzata una seconda variazione, non più soggetta alle dimensioni e alla radicalizzazione dell'altra (nel senso proprio delle fattezze della prima struttura); un baracchino fatto con un ombrellone a raggiera lasciato libero di girare rivelando, come nella prima variazione, il gioco predatorio continuo degli animali sopra dipinti.
Le sete, - antiche e luminosissime - mi piace metterle in dialogo con tessuti plastici. Utilizzo quasi sempre materiale di recupero come scampoli e stralci, ovviamente i tessuti plastici sono pochi poiché soggetti a un deperimento interessante, ma che non voglio estendere a tutta l'opera: voglio sopravvivere.
La terza variazione dell'opera è la più leggera e divertente, nasce da una costruzione che ha per struttura solamente un hula hop, al quale vengono annodate sempre sete a formare una capannina aerea che ruota e si muove con il vento, facendosi giostra portatile e riparo giocoso.

Lavoro molto su questi diversi tipi di tessuti, così come su carta e ultimamente su pelle di vitello. Ho visto un piccolo dipinto di Salvo luminosissimo quest'estate a Matera, in galleria da Alessandro, ed era su pelle di vitello; io ne avevo molta perché ne trovai, un giorno al mercato in Bovisa, uno scampolo enorme di un viola tra il freddo e il caldo: un ciano con titanio, con una punta di magenta e forse anche un gocciolo di cremisi.
Ho visto anche per la prima volta Matera quest'estate, era come vestita di una luce mitica.

Dopo essermi trattenuta quest'anno per un po' tra la Calabria in primavera e la Puglia e Campania in estate, mi è venuta voglia di ritrarre colline brulle, fatte di grano e di terra secca e gialla, brunetta, a contrasto con cieli e con giostre essenziali, dove i colori dei luoghi esplodono in una sorta di legenda geometrica ma disordinata e dove code di gatti cacciatori, gatti prede e serpi - buone e cattive - danzano in un rito dove sacerdotessa celebrano infanzie presenti e future, in un continuum generativo.

Elisa Schiavina

Note dell'osservatore

Grazie per essere arrivato fino a qui. Come detto questa fanzine è anche tua, usa questo spazio come vuoi, prendi appunti, correggici, scrivici cosa pensi o anche no.
Ci vediamo alla prossima!

Pia

PIA è una scuola indipendente e sperimentale per artisti e curatori con sede a Lecce. PIA dà accesso a strumenti, informazioni, conoscenze tecniche e teoriche nelle discipline della progettazione artistica contemporanea. Favorisce le occasioni di incontro tra studenti e professionisti del settore, incoraggiando la mobilità degli artisti e dei curatori all'interno di un network dal respiro internazionale.



Porter Ducrist

Porter Ducrist, pseudonimo da curatore di Christophe Constantin, nutre un particolare interesse per lo status è il ruolo centrale degli off spaces nel rilancio della scena artistica italiana. Partecipando attivamente a numerose iniziative e conferenze sul tema in Svizzera e in Europa, mira a favorire gli scambi tra istituzioni, attori politici e ambienti artistici emergenti.

Nel 2023 ottiene la borsa di studio per la residenza del Canton Vallese a Parigi e assume l'incarico di coordinatore della Biennale Son in Vallese, affiancando artisti di fama internazionale nella produzione di opere sonore inedite. Nel 2024 diventa direttore artistico del LEMME a Sion, in seguito all'ottenimento della borsa di studio Artpro per curatori.



Giorgia Achillarre

Giorgia Achillarre (Torino, 1994) è assistent curator presso La Quadriennale di Roma. Dopo essersi formata in Comunicazione e Valorizzazione del Patrimonio Artistico Contemporaneo, è stata cultrice della materia per le cattedre di Storia dell'arte contemporanea e Storia e critica della televisione all'Accademia di Belle Arti di Torino. Nel 2024 è stata assistente curatrice del Padiglione Azerbaijan alla 60. Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia. Precedentemente ha lavorato come art advisor per gallerie d'arte; collaborato al progetto Artissima/La Stampa; co-curato il docufilm di montaggio POPSCREEN per il 40° Torino Film Festival.

Alice De Gregorio



Sono Alice De Gregorio, classe '97, laureata in Beni Culturali presso l'Università di Verona e specializzata in Comunicazione per l'arte contemporanea all'Accademia Albertina di Torino. Sono appassionata di editoria indipendente, partecipo a diversi progetti editoriali e sono co-fondatrice di Fanzinnemagi.



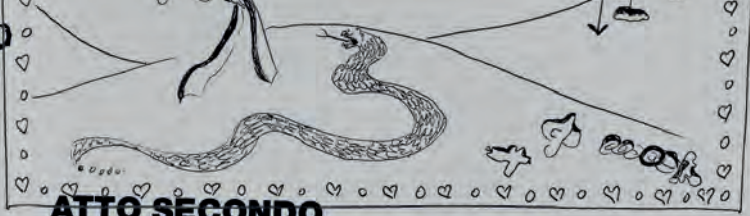
MANDRA

MANDRA è un duo curatoriale, fondato a Milano nel 2023 da Sandra Peccaro e Marta Chinellato, che si concentra sull'arte emergente, e le sue influenze, seguendo i principi di cura ed empatia.

Parsec



Parsec è un collettivo di ricerca che si occupa di arte contemporanea e pensiero critico, collabora con realtà locali, nazionali e internazionali, promuovendo discussioni e confronti mediante un approccio trasversale e multidisciplinare volto all'apertura e all'inclusione.



ATTO SECONDO

Federico: Agosto è per me un bambino capriccioso e pretenzioso. Nel suo sudaticcio muoversi, mi parla di nostalgia piuttosto che di spensieratezza, forse più per il suo mostrarsi in avanti che per il suo fissarsi nell'istante. Agosto vuole andare in giostra, nonché mostrarsi nella sua parentesi surreale dove tutto può (finalmente) accadere: animali, poesia, colore, sessualità. È tutto un quadro, uno di quelli tuoi...

Elisa: Forse la nostalgia genera propositi, sapendo nutrirsi dei suoi stessicarti, delle sue piccine deviazioni standard. La pittura condensa diversi aspetti del reale e dell'immaginario, nel mio dipingere ritrovo sia il proposito di William Wordsworth, il suo concetto di poesia come "emotion recollected in tranquillity", e questo mi fa pensare anche agli aspetti nostalgici del fare pittura, inevitabili forse, contenenti una necessità quasi diaristica. Gli elementi del tempo presente entrano nel mio fare pittura con lo stesso slancio naturale con cui entrano nel mio campo visivo, il supporto gioca poi un ruolo importante: la seta mi suggerisce lievità e colore diluito, materia quasi fantasmatica, la carta e la tela mi invogliano a utilizzare invece maggiori quantità di colore, anche diluito pochissimo, di materia pittorica più corposa, resa quasi pastosa, golosa. Sto lavorando a una nuova serie di opere pittoriche in cui la figura è più sintetica, direi quasi che si trovi "dietro il paesaggio", oppure dentro ad esso, in un gioco di layer e di simboli.

Anche l'opera Tenzone Plurale 2000 è pittura, è emersa dalla mia tensione verso il potenziale installativo conferito immediatamente a un oggetto pubblico "giostra" osservato qualche anno fa. Ha rappresentato per me una sorta di concentrazione di intenti, un oggetto che potesse contenere il movimento, il colore, la forma, la pittura, il gioco, l'infanzia, la predazione e la sua circolarità e tensione erotica; aveva in sé anche la trasformatività legata alla sua fruizione, alla possibilità che fosse vivibile e attraversabile.

Mi interessa la trasformazione legata all'immagine, come cioè l'immagine sia trasformativa (come ovvero la visione di una immagine possa trasformare la percezione dell'intorno, penso ad esempio all'opera di Staccioli Kit eliminacode multifunzione, e a come abbia condizionato il mio osservare una certa vegetazione, da lui trasfigurata e resa altro) e trasformabile dall'esperienza di chi osserva.

Abbraccio di volta in volta la volontà di utilizzare diversi segni - sia propriamente come simboli, che come pure forme - e gli animali mi interessano perché mi interessa il loro comportamento, come quello dell'uomo, perché include aggressività, protezione, amore, necessità di relazionarsi all'altro. Uso la fotografia spesso per fissare i paesaggi/frames che mi colpiscono e poi ibridarli successivamente con altre figure, ad esempio nella serie delle pistole ad acqua istoriate ho pensato che i disegni fossero polaroid, serie di foto sbiadite di reperti di un'epoca immaginata in cui le armi sono ad acqua. Uso l'immaginazione in questo modo e l'arte in maniera totale, come sguardo sulle cose e come possibilità generativa insita nella trasformazione.

Sono molto legata alla poesia contemporanea e mi interessa, come ad alcuni dadaisti, la parola come immagine e come suono. Mi piace la poesia quasi fotografica, ne godo come godo della buona fotografia.

A questo proposito vorrei riportare una poesia di Andrea Zanzotto, uno degli autori che più leggo con affetto e fame:

Nel mio paese
Leggeri ormai sono i sogni,
da tutti amato
con essi io sto nel mio paese,
mi sento goloso di zucchero;
al di là della piazza e della salvia rossa
si ripara la pioggia
si sciolgono i rumori
ed il ridevole cordoglio
per cui temesti con tanta fantasia
questo errore del giorno
e il suo nero d'innocuo serpente

Del mio ritorno scintillano i vetri
ed i pomi di casa mia,
le colline sono per prime
al traguardo madido dei cieli,
tutta l'acqua d'oro è nel secchio
tutta la sabbia nel cortile
e fanno rime con le colline

Di porta in porta si grida all'amore
nella dolce devastazione
e il sole limpido sta chino
su un'altra pagina del vento.

MA CHE È STA ROBBIA

Analisi di un delitto in cui sono tutti colpevoli
Luca Giordani

Spesso a chi scrive o fa arte piace immaginare una fantomatica creatura: lo spettatore comune, il non addetto ai lavori, insomma uno che passa di lì per caso. Quali siano questi lavori a cui si è addetti non l'ho mai capito e come si possa fruire dell'arte non in maniera casuale, estemporanea, ma nella "maniera giusta", anche. Almeno fino a qualche mese fa.

Giugno, già un caldo sbagliato, io - non mi ricordo perché - bloccato nel traffico di Roma in macchina invece di dribblarlo infrangendo numerose regole del codice della strada con lo scooter. Aria condizionata finita - non la ricarico perché mi sono autoconvinto che così salverò l'ambiente - finestrini abbassati, esaurita ogni cosa da guardare intorno a me ecco che, tra le fronde di un albero, vedo qualcosa appeso sulle mura Aureliane. Non capisco. Guardo più attentamente. Foto in bianco e nero di una peroni, di una sciarpa dell'ASRoma. Continuo a non capire. Poi, finalmente, tra le foglie riesco a leggere una scritta: "Leonardo Magrelli. Sei ipotesi per un'archeologia del futuro". E qui la magia finisce. Salto lo steccato, da spettatore comune *digievolvo* addetto ai lavori, perché Leonardo lo conosco, è un bravo artista romano, e quindi quello standardo che sembrava una brutta pubblicità, affissa anche peggio, diventa immediatamente un'opera d'arte.

La domanda però resta. Ma che è sta robbia?

Purtroppo l'unica differenza tra il traffico di Roma e un girone dantesco è la durata della pena, il secondo per quanto lungo non è eterno, la macchina avanza e "quella cosa" esce dal mio campo visivo. "Lontano dagli occhi lontano dal cuore". La vita continua a scorrere e qualche schermaglia a colpi di clacson distoglie abbastanza velocemente i miei pensieri fino a quando, qualche giorno dopo, si staglia davanti a me a porta San Sebastiano un altro arazzo sghembo. Lo schema è sempre lo stesso, ma forse anche peggio: il quadrato in pvc fa ben poca figura e si perde nel bianco del rivestimento delle mura e nella vastità delle stesse. Questa volta sono in scooter e posso fermarmi senza rischiare il linciaggio. Basta. Devo capire, devo sapere. Guglielmo Maggini, "L'allattamento", si legge più o meno, essendo "l'opera" appesa a diversi metri d'altezza. In basso a destra un QR code da inquadrare chissà come, dato che porta San Sebastiano è uno snodo di transito e il punto migliore per inquadrarlo è letteralmente in mezzo alla strada. In compenso i cavi e l'asta che servono da supporto si vedono benissimo da qualsiasi angolazione.

Due indizi non fanno una prova diceva Agatha Christie, ma in questo caso a me bastano. Prima di continuare però, o meglio iniziare, l'analisi di questo "artificio" una premessa: questa operazione nota come "10 porte del futuro" ha previsto realizzazione di dieci standardi da artisti e altrettanti da architetti. Dei secondi non parlerò poiché il mio rapporto con l'architettura è altalenante, certamente non competente. Unica nota, questa parte del progetto è stata curata da Warehouse of Architecture and Research (WAR) che già l'anno scorso era salito alla ribalta delle cronache per la curatela di una mostra sui giovani architetti under 40. "Roma Novissima", subito ribattezzata "Roma Maschissima" vista la totale assenza di donne dalla selezione. Del resto WAR è un acronimo molto virile...

In realtà non si parlerà di nessuna opera nello specifico, perché a essere sotto accusa è l'intera operazione. Le colpe, come vedremo, al massimo le possono avere gli artisti; l'arte è la vittima.

Indiziato numero uno, il mandante: Lo "Stato". Almeno ai tempi di Hobbes questo mostro, il Leviatano, aveva una testa, una forma semiumana, adesso al massimo potrebbe avere la forma di un pallottoliere.

Il tiranno e l'agorà, i programmi e le visioni hanno lasciato il posto a una burocrazia fredda e spersonalizzata, priva di una direzione non può che affidarsi all'unica verità: i numeri. Bulimica impone e si impone quindi obiettivi e traguardi statistici che a nulla servono se non a dimostrare che qualcosa si è fatto.

Contributi

Riccardo Paris



Riccardo, 28 (o 1996, come si allinea alle altre bio) Lavoro nel mondo dell'arte, anche se l'ho scoperto essere una delle cose più distanti dalla mia persona

Angelica Lucia Raho



Lecce, 1999. Si laurea in Visual Cultures e Pratiche Curatoriali all'Accademia di Belle Arti di Brera. Scrive per ATP Diary e Juliet Art Magazine.



Roberto D'Onorio

Roberto D'Onorio è un critico d'arte, editorialista culturale e curatore. Ha studiato all'Accademia di Belle Arti di Roma, collaborando con le cattedre di Fenomenologia delle Arti Contemporanee e di Antropologia Culturale. Ha lavorato con fondazioni e musei per la gestione di eventi espositivi e ha curato mostre in gallerie private e istituzioni pubbliche. È stato gallerista e cofondatore di associazioni culturali per la sperimentazione dell'arte contemporanea. Attualmente è art advisor e perito d'arte.



Danica Dakić (*1962 in Sarajevo) is an artist and university professor. She works mainly with video art, installation and photography. Her works have been widely exhibited, including at documenta 12 (2007) and at the 58th Venice Biennale (2019), where she represented Bosnia and Herzegovina. From 2011 to 2021, she was a Professor at the Bauhaus-Universität Weimar, where she led the international master's programme 'Public Art and New Artistic Strategies'. Since 2022, she has been Professor of Film and Video at the Düsseldorf Art Academy.



Summa art è un collettivo autogenerativo formatosi nella Luna Nuova di Gennaio 2023 col laboratorio di desidumanza "Se una città è situata su un'altura". Il collettivo porta avanti una ricerca intrecciando pratiche di decolonizzazione del desiderio, autocoscienza intersezionale, somatica generativa e pedagogia sperimentale utilizzando un approccio partecipativo che accoglie e ibrida vari medium quali video, performance e installazione. Il collettivo ha una natura inclusiva e polimorfa. Sviluppa i suoi concetti accogliendo progettualità differenti senza cristallizzarsi nella tautologia della ripetizione.

III

Pia

Quell'anno la scuola era ospite presso il Chamäleon un conglomerato industriale in disuso e abitato da una società organizzata in caste. Era stato fondato da Derris e Tefrosia più di 30 anni prima. Lui era uno stratega bellico in declino fissato con Carl von Clausewitz, lei una coreografa di danza ossessionata da Michael Clark. Ognuno di loro possedeva un piccolo esercito di reclute e da tempo erano in contrasto di vedute. Le aree che occupavano i due personaggi si estendevano a monte del villaggio, che si snodava come un serpente via via verso il fiume, e poi proseguiva popolandosi di agglomerati sempre più poveri e anonimi alla fine dei quali si trovavano i reietti, costretti a nascondere i propri figli. Sparsi nel villaggio si stagliavano grandi schermi che mandavano video h24 con immagini astratte, del tipo screensaver. In un hangar nascosto in periferia si svolgevano le attività di PIA, nuova scuola per le arti contemporanee; era stata accolta nel villaggio poco tempo prima e celebrata con un summit specifico accordato per l'occasione. Nella scuola si studiava teoria e si producevano le opere degli studenti, quell'anno molti dei partecipanti avevano sperimentato gli smalti di vetro su rame applicati alla robotica e tutti si preparavano alla mostra di fine corso. Presto ci accorgemmo che nel Chamäleon le ingiustizie subite costringevano le fasce più penalizzate ad azioni politiche di rivolta, che culminavano in performance collettive finalizzate ad occupare temporaneamente i luoghi a loro interdetti. Noi di PIA eravamo entrati a fare parte di quel progetto immaginario ignorando il clima conflittuale interno, assumendo una posizione neutra ma di fatto costituivamo una novità che inconsapevolmente influenzava gli equilibri politici di quella sub società. I due fondatori, senza comunicare tra loro, avevano cercato in più occasioni di portarci dalla loro parte per acquisire consensi e potere. Noi d'altro canto eravamo smarriti e allo stesso tempo costretti a restare nel villaggio per forza di cose. A fine febbraio Tefrosia ci convocò presso un anonimo stanzone senza tetto e dal pavimento interamente ricoperto da libri strappati, voleva comunicarci che la situazione era ormai estremamente critica. Durante l'incontro, dall'esterno di uno dei capannoni, una parata armata e circense invase gli spazi dove patteggiavamo una possibile soluzione, invero impossibile, per contenere la tensione crescente. Improvvisamente i carri carnevaleschi e derisori ci travolsero inondandoci di acqua, gettata da tubi da pompieri. Tutta l'azione fu accompagnata dal suono assordante di una ghironda. Capimmo che era Derris che, con il suo manipolo di battaglieri vestiti con dei costumi tutti diversi e colorati, stava "andando al sodo". Osservai che i costumi dei miliziani acrobatici erano fittamente decorati con delle scritte e nel trambusto riuscì a leggerne una: "C'è un tempo per tutto e c'è anche un tempo per cui i tempi si ricongiungono". Usciti fuori sulla strada sterrata principale notammo un gruppo di soldatesse, male assortite e vestite di stracci colorati che impugnavano armi bianche, opporsi alla squadra di Derris e colpire nel mucchio anche i performer delle periferie, risaliti dai bassifondi per rendere quell'assurda battaglia ancora più confusa e grottesca. Perse di vista le mie compagne di PIA, mi decisi per una fuga, codarda ma risolutiva, da quel posto che non comprendevo e che forse non avrei mai compreso. Mentre mi allontanavo attraverso i grandi cancelli spalancati in ferro battuto, vidi sopraggiungere al villaggio un convoglio formato da alcuni TIR che trasportavano aerei biplani. Decisi così di ridiscendere la valle verso il fiume, ma questa volta dall'esterno, tagliando per le campagne che cingevano Chamäleon. Sapevo che lì, lungo gli argini, sarebbe accaduto l'evento più sorprendente di quella giornata. Giunto a valle incontrai alcune persone della comunità dei reietti con cui avevo fatto amicizia nei mesi precedenti e chiesi loro cosa stesse accadendo. Potevo sentire chiaramente i rumori di alcuni aerei che procedevano verso i costoni rocciosi che contenevano il fiume e si perdevano allo sguardo. Quindi Lia mi disse che da qualche giorno delle strane figure diafane apparivano in cielo e che provenivano da chissà dove. Dunque alzai lo sguardo e vidi quello che mi parve una specie di delfino alato planare verso di noi, toccare l'acqua del fiume e poi perdersi dietro di noi sopra gli alberi di pino, oltre il bosco.

Cosa? Non è importante.

Accade così che Zetema, società partecipata al 100% da Roma Capitale, abbia 40.000 euro da investire e 10 porte da decorare, possibilmente da "giovani" under 35. I numeri ci sono, ma come trasformarli in persone? È la banalità del male, ma mi sento di concedere un'attenuante specifica, cosa sia l'arte non lo sa neanche chi la sta facendo e per valutarla i numeri servono a poco. Ecco che compare allora il secondo indiziato, l'intermediario, il middleman: un curatore, meglio se già abbastanza conosciuto - soprattutto da chi di dovere - in modo da poterlo assicurare. Ovviamente la serenità ha un costo. Chimera con la faccia di bronzo e il pelo sullo stomaco ha tutto quel che serve per svolgere il compito, dare al Pallottoliere quello che vuole, non quello di cui avrebbe bisogno. Se si lavora per qualcuno che non è in grado di valutare quello che stiamo facendo, però, perché dovremmo impegnarci? Se è solo lavoro, lo scopo è svolgerlo con il minor dispendio di tempo ed energie, in modo da conservarle per quello che ci appassiona davvero, o, in alternativa, per l'incarico successivo.

Gli artisti under 35 sono tanti ma non tantissimi; sarà meglio scegliere quelli di cui si conosce il modo di lavorare, per non andare incontro a sorprese, ritardi o affanni. Se non sono quelli più indicati per il progetto, se alcuni utilizzano altri media o la loro ricerca non si presta a un formato poco importa. Accade così che opere frutto di una complessa stratificazione di passaggi o originariamente tridimensionali si ritrovino appiattite, concettualmente e fisicamente, su un pvc appeso di sglimbescio. Del resto questo è un altro dei vantaggi di utilizzare sempre le stesse persone per un curatore: oltre a farne aumentare il valore numerologico agli occhi del Pallottoliere, instaura anche un meccanismo basato sulla speranza che, accettando compromessi sul singolo lavoro, si verificherà alla fine l'occasione perfetta. Al contrario un rifiuto potrebbe significare perderla per sempre. Perché sì, dire no è difficile è pericoloso, ma si può fare miei cari terzi indiziati, proverbiali rane che non si accorgono di star venendo bollite a fuoco lento, dico a voi, artisti.

Anche qui sembrerebbe doveroso concedere delle attenuanti; il gioco è truccato, il sistema corrotto, lo abbiamo appena visto, ma questo vale in tutti i campi. Se avete scelto di sacrificare sicurezza, stabilità, di non seguire una strada già tracciata allora come potete accettare che il risultato dei vostri sforzi, le vostre creature vengano maltrattate? Se non sta a cuore a voi perché dovrebbe importare a qualcun altro se un ramo le copre, se le dimensioni, i colori, le modalità di esposizione non sono quelle che avete immaginato e concordato. Se è vero che l'opera non va difesa, almeno assicuratevi che sia in grado di farlo da sola, altrimenti l'avrete solo mandata al macello, data in pasto a sguardi stanchi in mezzo al traffico, sacrificata per ottenere una riga in più nel cv - null'altro perché persino sul profilo instagram di chi ha coordinato questo delitto i risultati sono occultati, giustamente sono prove incriminanti - un numero che vi permetterà di continuare a svolgere il vostro ruolo di bestie ammaestrate, pronte a fare il loro numero quando il Leviatano chiederà al domatore di farlo divertire.

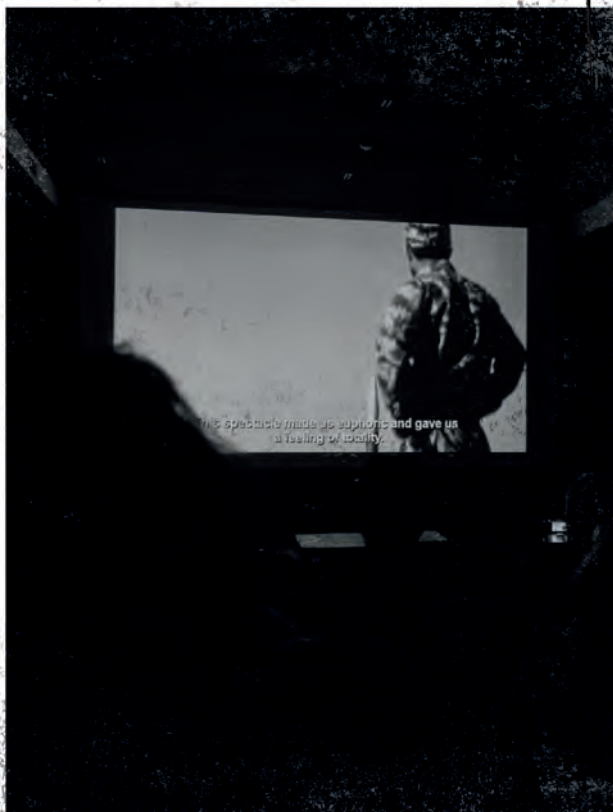


giardino project |
volume 4. Chimborazo
25, 26 e 30 luglio 2024
Trepuzzi, Torre Rinalda, Lecce

Caterina Morigi, Carrier Shell
Vincenzo Estremo, Closer Look
in collaborazione con la Fondazione Sandretto
Re Rebaudengo presso la sala "Giuseppe
Bertolucci" del Cineporto di Lecce -
Apulia Film Commission e il patrocinio del
Comune di Trepuzzi ph Andrea Stefanelli



"In anticipo di due secoli sul genere umano, Humboldt introdusse uno sguardo che prediligeva la connessione tra tutti gli organismi viventi, collegati l'un l'altro da una rete complessa di relazioni, preannunciando così in quell'inedita visione scientifica i disastri ecologici dei nostri giorni"



pire una cartella. scrivere sull'arte, spesso, vuol dire scrivere
riempire una cartella. scrivere sull'arte, spesso, vuol dire scr
per riempire una cartella. scrivere sull'arte, spesso, vuol dire
vere per riempire una cartella. scrivere sull'arte, spesso, vu
scrivere per riempire una cartella. scrivere sull'arte, spesso,
dire scrivere per riempire una cartella. scrivere sull'arte, sp
uol dire scrivere per riempire una cartella. scrivere sull'arte, s
so, vuol dire scrivere per riempire una cartella. scrivere sull
pesso, vuol dire scrivere per riempire una cartella. scrivere su
rte, spesso, vuol dire scrivere per riempire una cartella. scr
sull'arte, spesso, vuol dire scrivere per riempire una cartella.
vere sull'arte, spesso, vuol dire scrivere per riempire una car
scrivere sull'arte, spesso, vuol dire scrivere per riempire una
ella. scrivere sull'arte, spesso, vuol dire scrivere per riempire
cartella. scrivere sull'arte, spesso, vuol dire scrivere per rier
na cartella. scrivere sull'arte, spesso, vuol dire scrivere per
pire una cartella. scrivere sull'arte, spesso, vuol dire scriver
riempire una cartella. scrivere sull'arte, spesso, vuol dire scr
per riempire una cartella. scrivere sull'arte, spesso, vuol dire
vere per riempire una cartella. scrivere sull'arte, spesso, vu
scrivere per riempire una cartella. scrivere sull'arte, spesso,
dire scrivere per riempire una cartella. scrivere sull'arte, sp
uol dire scrivere per riempire una cartella. scrivere sull'arte, s
so, vuol dire scrivere per riempire una cartella. scrivere sull
pesso, vuol dire scrivere per riempire una cartella. scrivere su
rte, spesso, vuol dire scrivere per riempire una cartella. scr
sull'arte, spesso, vuol dire scrivere per riempire una cartella.
vere sull'arte, spesso, vuol dire scrivere per riempire una car
scrivere sull'arte, spesso, vuol dire scrivere per riempire una
ella. scrivere sull'arte, spesso, vuol dire scrivere per riempire
cartella. scrivere sull'arte, spesso, vuol dire scrivere per rier
na cartella. scrivere sull'arte, spesso, vuol dire scrivere per
pire una cartella. scrivere sull'arte, spesso, vuol dire scriver
riempire una cartella. scrivere sull'arte, spesso, vuol dire scr
per riempire una cartella. scrivere sull'arte, spesso, vuol dire
vere per riempire una cartella. scrivere sull'arte, spesso, vu
scrivere per riempire una cartella. scrivere sull'arte, spesso,
dire scrivere per riempire una cartella. scrivere sull'arte, sp
uol dire scrivere per riempire una cartella. scrivere sull'arte, s
so, vuol dire scrivere per riempire una cartella. scrivere sull
pesso, vuol dire scrivere per riempire una cartella. scrivere su
rte, spesso, vuol dire scrivere per riempire una cartella. scr
sull'arte, spesso, vuol dire scrivere per riempire una cartella.
vere sull'arte, spesso, vuol dire scrivere per riempire una car
scrivere sull'arte, spesso, vuol dire scrivere per riempire una

Riccardo Paris

Lo stucchevole senza il torbido ha vita breve

Milano, 29 maggio 2024

A cena a casa di Cecilia Mentasti e Simone Melis si mangia sempre molto bene. Potrei mettermi a raccontare la ricetta del tofu di Melis, ma non posso condividere dati sensibili. Condivido invece il report, mangiato e digerito, di una conversazione partita dai lavori dell'artista Mentasti, ma arrivata molto più lontano.

Cecilia Mentasti nasce a Varese nel 1993, ma è sempre vissuta a Cagno (CO). Questo è importante perché alcune delle sue opere sono dedicate proprio al luogo in cui è cresciuta. *Untitled (Cagno)* è stata realizzata in occasione del festival Hyperlocal a Milano, a cura di Zero.eu e Annika Pettini, nello stesso momento in cui si è svolta l'imperdibile Festa della Patata, prodotto tipico di Cagno. Con quest'opera Mentasti concilia l'inconciliabile: la fiera di paese e l'estetica museale. Quanti chili di patate sono posizionati su questo elegante basamento museale? Il vincitore porta a casa in premio un'opera di Mentasti: la foto della scultura. (Erano sessanta chili, 494 patate).

Durante la cena mi racconta: «Una cosa che sogno nella vita è di fare una mostra "facile", una mostra in cui le opere sono in punta di piedi». Con un gesto delle sue mani capisco che desidera una mostra leggera con opere spontanee, ma non per questo prive di senso. Non sarà difficile perché le sue opere sono caratterizzate da una forte densità ma un peso minimo: questi due aspetti sono resi possibili da una lunga fase di studio storico, artistico e progettuale. L'esempio di opere "in punta di piedi" sono *Untitled (Perfect Day)*, multipli infiniti, non-oggetti, un bacio, un abbraccio, un atto sessuale, gusci di pistacchi rimasti incastrati a due a due in una romantica morsa letale. Mi racconta: «Nascono perché quando ero a Venezia [in residenza a Fondazione Bevilacqua La Masa, ndr] ero innamorata, e questo alle volte è un problema, perché non hai più le idee.

Andavo in studio e leggevo, perché non avevo idee. In più quello studio era gigante ed era bellissimo, ma a me la bellezza non fa bene, la bellezza non fa lavorare. Mangiavo pistacchi e ho trovato questi, allora ho iniziato a cercarli. Sono arte già fatta. È un multiplo, continuerò a trovarli finché mangio pistacchi e l'autentica riporta al momento in cui li ho trovati».

È un bacio, umano, non neutro, tra due contingenze che si incontrano e si incastrano. Durante la serata, parlando di pistacchi, parliamo d'amore, tra tre persone che di amore non ne capiscono niente. Partiamo dalla cura: se comprassi un'opera della serie *Untitled (Perfect Day)* potrei metterla in una piccola cornice dorata, un po' barocca?

«Se lo fai ti uccido», risponde Mentasti.

Valuto le possibilità: un cuscino di velluto?

«Assolutamente no».

Everything's Coming Together While Everything's Falling Apart

Nello sviluppo di questa edizione di Terrapolis, che più di altre ha esplicitamente assunto una postura politica, l'approccio del critico d'arte Demos è stato fondamentale, soprattutto perché rivendica una visione della pratica artistica a supporto delle urgenze e delle istanze ecologiche. In *Against the Anthropocene* infatti afferma:

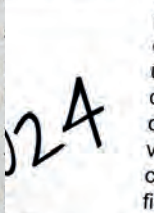
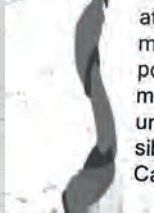
Se il Capitalocene permette di affrontare e intervenire più direttamente sui processi e le cause della violenza ecologica attuale, numerose pratiche artistiche e attiviste stanno già offrendo proposte che insistono sull'integrazione della cultura visiva sperimentale con gli impegni sociali e i movimenti sociali collaborativi che si oppongono all'Antropocene. Questi sforzi mirano a promuovere forme creative di vita, combinando la sopravvivenza con la resilienza culturale, la sovranità indigena con la coesistenza multispecie, la pratica democratica con la giustizia economica e la sostenibilità ecologica, sperando di superare ciò che Haraway provocatoriamente definisce "l'uccisione della continuità" da parte dell'Antropocene.

In linea con un approccio ecologico, e quindi necessariamente decoloniale a queste tematiche legate alla terra e al territorio, abbiamo invitato Carmine Conelli (Tamu Edizioni) e Gabriella Palermo (UniPa) per un dibattito su le questioni storiche e contemporanee dell'antimeridionalismo e delle pratiche decoloniali nel Mezzogiorno d'Italia, evidenziando quanto siano profondamente connesse alle lotte ecologiche e transfemministe. L'incontro è stato fondamentale per comprendere come le dinamiche coloniali interne influenzino il contesto socio-politico del Sud Italia, evidenziando la necessità di una visione critica per comprendere e affrontare le problematiche specifiche del nostro territorio. Questa stessa prospettiva è stata adottata da Next Generation Italy, associazione senza scopo di lucro che promuove iniziative per l'inclusione sociale delle nuove generazioni. Guide volontarie hanno organizzato una passeggiata nel quartiere bolognese della Cirenaica sulle tracce della storia coloniale italiana, intrinsecamente legata a questo luogo, sorto proprio durante le campagne fasciste in Libia. La crisi ambientale non può quindi essere separata dai rapporti di potere, di dominio razziale e politico, in quanto deriva da un approccio di legittimazione di tutte quelle pratiche che implicano appropriazione e sfruttamento. Distruzione della natura è oppressione sociale sono da sempre state legate, ciò che abbiamo proposto attraverso questi incontri è la messa in luce di questo legame.

Una delle intenzioni della rassegna è stata quella di cercare attivamente di comprendere il funzionamento di queste dinamiche di potere utilizzando l'approccio artistico. Come propone la Haraway, un modo per "rimanere attaccati al problema" è quello di produrre fabule speculative, immaginazioni di un mondo post-Capitalocene che suggeriscano scenari possibili, riflettendo sul presente. Artista come Caterina Gobbi, Carolina Fanti, Elsa Hewitt e il collettivo Trascendenza, che

hanno preso parte al festival del 22 giugno, hanno esplorato in questo modo le complesse relazioni tra il corpo, il paesaggio e la rete di connessioni di cui fanno parte. Pratiche di diverso tipo, che abbiamo voluto affiancare alla speculazione immaginativa, possono essere definite proprie dell'estetica investigativa, ovvero un processo collettivo di assemblaggio di elementi legati a un evento mediatico. L'obiettivo è quello di ricostruire il significato da un punto di vista situato e non neutrale. In questo senso possiamo considerare la pratica di Forensic Architecture: gruppo di ricerca multidisciplinare che utilizza tecniche e tecnologie architettoniche per indagare casi di violenza strutturale e violazioni dei diritti umani in tutto il mondo. Attraverso video, immagini in rete, ricerche cartografiche e verifiche sul terreno. Il lavoro di Forensic Architecture afferma che tutto ciò che esiste, dagli esseri umani, alle piante, agli edifici, ai sassi, porta con sé tracce di senso.

Mediante le molteplici estetiche contemporanee proposte dall'3 artist3 e ricercat3 invitat3, Terrapolis ha voluto dunque suggerire cura ed empatia attraverso immaginari che non sono più contenuti in tassonomie disciplinari, ma che ci permettono di operare attraverso di loro.



Parsec è un collettivo curatoriale e spazio di ricerca con base a Bologna. Siamo dieci fondatrici, incontrate le prime volte online, durante il lockdown nel 2020. Fin da subito è emersa una comunanza di obiettivi e visioni, seppure con le dovute sfumature; proveniamo tutte da studi ed esperienze differenti e queste nostre diverse competenze sono sicuramente il nostro punto di forza. Considerando il difficile inserimento lavorativo nell'ambito artistico e culturale in Italia abbiamo deciso di costruire insieme il nostro piccolo spazio di ricerca. Da questo è nato Parsec.

Terrapolis è un festival nato nell'estate del 2021, il primo grosso progetto che siamo riuscite a strutturare dopo i vari momenti di chiusure e riaperture di quel periodo. L'idea di partenza è stata quella di indagare le modalità attraverso le quali la pratica artistica contemporanea possa intervenire in una vasta gamma di questioni legate alle tematiche ecologiche. Terrapolis, il cui titolo prende ispirazione da un'equazione fittizia riportata da Donna Haraway in *Chthulucene, sopravvivere su un pianeta infetto* (Nero Editions, 2019), negli anni si è svolto in diverse aree verdi della città di Bologna e si è trasformato in una rassegna: al festival si sono aggiunti talk, laboratori e proiezioni.

Nell'edizione del 2024 ci siamo concentrate sul coinvolgimento di artist3 e ricercat3 che adottassero un approccio decentralizzato e intersezionale, sottolineando con il proprio lavoro la complessità delle relazioni interne alla politica ecologica. Ci interessava infatti suggerire l'interconnessione tra ciò che viene definito naturale e artificiale, umano e non umano, nel tentativo di superare questi e altri dualismi. Per assumere un'osservazione orizzontale della rete di relazioni di cui si compone il mondo abbiamo preso come punti di riferimento gli elementi della pietra e della foresta: le trasformazioni geologiche sono, infatti, parte integrante delle attuali strutture sociali e delle dinamiche di potere, all'interno delle quali gli elementi naturali sono spesso visti solo come risorse da estrarre e sfruttare. In questo senso il mondo minerale accomuna le ricerche di alcun3 artist3 convolt3, come Caterina Morigi, il collettivo Abgott Project, Lithic Alliance (Daniel Keller), Ana Vaz, Deborah Stratman e Ben Rivers.

Oggi parlare di ambiente non significa più solo sensibilizzare rispetto a problemi come il surriscaldamento globale o l'inquinamento, ma anche trattare il tema con l'urgenza di una vera e propria crisi sfaccettata e socialmente complessa, sia per cause che per conseguenze. Raccontare il cambiamento climatico e le questioni ecologiche che interessano il nostro tempo risulta quindi una questione piuttosto complicata, anche solo perché l'atto di narrare di per sé implica necessariamente una scelta, e quindi un'azione politica. Ad approfondire queste riflessioni, legate al come parlare di cambiamento climatico e al perché oggi sia importante farlo, abbiamo invitato Nicolò Porcelluzzi - che da anni scrive insieme a Matteo De Giuli la newsletter *Medusa* - ed Enrico Pitzianti - giornalista e collaboratore di *Wired Italia*, per cui cura la newsletter *Non scaldiamoci* - che ci hanno raccontato delle loro esperienze di scrittura su questi temi.

Anche da questo dialogo è emerso in modo chiaro che non si può parlare di ecologia senza parlare anche di decolonizzazione della natura. Ci è parso quindi necessario analizzare le strategie messe in atto dal *green capitalism*: fingendo di rispondere ai cambiamenti climatici globali, le aziende continuano a dare priorità all'accumulazione di capitale più che alla sostenibilità ambientale, e ciò si basa solitamente sull'espropriazione. Da questo punto di vista, un caso emblematico è quello della costruzione di *The Line*, ambizioso progetto dell'Arabia Saudita, una "smart city" senza emissioni, priva di automobili e alimentata esclusivamente da fonti energetiche rinnovabili.

Parallelamente, in un'ottica di approccio critico all'antropocentrismo e alla violenza ecologica, abbiamo voluto approfondire il tema della gentrificazione e della conseguente segregazione urbana, prendendo ad esempio il caso della città di Baltimora, grazie alla visione di *Rat Film* di Theo Antony. Questioni come il conflitto tra il capitalismo globale e gli ecosistemi locali, il significato di "sostenibile" e di chi lo definisce, sono state osservate attraverso le esperienze di occupazione delle foreste tedesche contro l'azienda automobilistica Tesla e mediante le azioni del movimento Stop Cop City ad Atlanta, di cui parla T.J Demos in *Controinsurrezione: Cop City, Ecologia dell'Abolizione e l'Estetica della Controriforma*, saggio incluso nella fanzine creata per racchiudere tutte le riflessioni scaturite della rassegna.

Angelica Raho

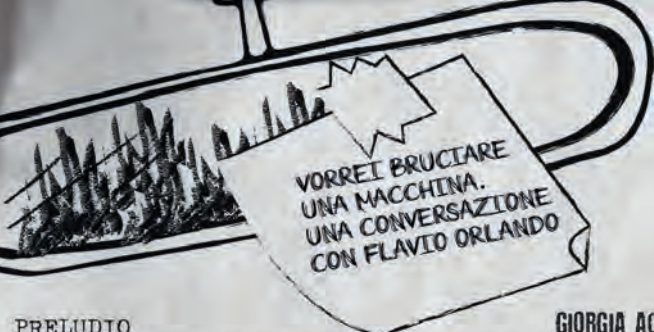
Dal 2019 Mentasti realizza la serie di opere-cassa, dei supporti espositivi per i lavori di altri artisti in occasione di collettive o bi-personali come *Just Want To Be Loved*, presso State Of, Milano, con le opere di Flavia Albu; per la personale *Have You Ever Been / Where You Already Are?!*, presso BRACE BRACE, Milano, con le opere di Jacopo Rinaldi, Francesca Finotti e Ginevra Dolcemare; per *Serenata*, a Castel Hörtenberg, Bolzano, con le opere di Enzo Forese. Le casse non sono mai neutrali, accompagnano degli aspetti dell'opera di cui diventano parassite, dalla quale non possono più essere separate. L'amore familiare, l'affetto vero, è una matassa di conflitti e a volte attaccamenti morbosi. Il torbido nei rapporti affettivi è ciò che li rende reali e ci permette di viverli intensamente. Mentasti concede agli artisti per cui realizza le casse la responsabilità di decidere se in futuro l'opera sarà esposta con o senza di esse. Dopo una forte coesione, la scelta e la separazione. È lo specchio di una relazione, dei compromessi che si è disposti a sopportare.

«Amavo tantissimo questa persona, alla follia, ma era come se parlassimo uno giapponese e l'altro alfabeto cuneiforme», così Mentasti mi descrive una delle sue relazioni passate, di cui ha un ricordo molto felice. Da queste premesse nasce *What You See Is What You Mean* (2019). *Almost Blue* di Chet Baker in sottofondo, uno specchietto da trucco che proietta una romantica luna, in una delle versioni ci sono anche i fiori di una piccola opera di Enzo Forese, una perfetta serata romantica. Ma lo stucchevole senza il torbido ha vita breve. A questo punto io mi chiedo: se Mentasti non si fosse innamorata, avrebbe notato lo stesso quei pistacchi? Lei dice di sì, io dico che non lo so. Il suo psicologo pensa che lei sia molto consapevole e centrata, tranne quando si parla di sentimenti.

La sua lucidità si manifesta nelle sue opere, mai pesanti nella loro materialità, come dei nodi lenti, facili da sciogliere. Potrebbe essere interessante quindi capire lo stretto legame che intercorre tra un trauma, un evento particolare, la digestione del suddetto nella vita intima di un'artista, il proprio percorso personale e il momento in cui tutto questo si trasforma in un progetto.

Forse, in questa cena tra amici, stiamo parlando del Romanticismo di questo secolo, dove non sono i tuoni e le tempeste turneriane a darci il senso del sublime, ma gli eventi che scuotono le nostre passioni, per cui l'agire per il centramento di noi stessi sembra un atto necessario per non perdersi.

Tomando al mio dubbio sulla nascita di *Untitled (Perfect Day)*, lo psicologo di Mentasti conferma che se lei sviscerasse quelle cose che - indisturbata - trasforma in opere, allora il suo lavoro potrebbe cambiare. Non so se Mentasti deciderà di continuare a fare terapia, ma nel frattempo mi ha concesso di mettere un multiplo di *Untitled (Perfect Day)* su un cuscino di velluto.



PRELUDIO

GIORGIA ACHILARRE

Con i piedi a mollo, fantastichiamo. Non sappiamo da dove partire. Progettiamo questo momento da mesi. Andiamo a vedere una mostra? Nei musei dovrebbe esserci un clima ideale; torrido d'inverno, artico d'estate. Finiamo per camminare a quattro zampe – e a rischiare di vomitare dopo un proscio bevuto troppo in fretta – nell'*Ambiente spaziale: <<Utopie>>* (1964) di Lucio Fontana e Nanda Vigo.

Giorgia Achillarre: Come stai? Quand'è l'ultima volta che te l'hanno chiesto?

Flavio Orlando: Grazie per questa domanda, mi sembri sinceramente interessata. Sono arrabbiato, vorrei bruciare una macchina.

GA: Addirittura. E come mai?

FO: Perché non riesco a vivere di quello che voglio, che è la pittura.

GA: Anch'io sono arrabbiata. Ho scelto di usare questo spazio di libertà, messo a disposizione da Osservatorio Futura, proprio per questa ragione. Non ti nego che vorrei togliermi qualche sassolino dalla scarpa.

FO: Già. È difficile prendersi la responsabilità di dire le cose come stanno, perfino quando si tratta di una chiacchiera da bar. Le cose si costruiscono anche attraverso le parole e io non sopporto le lamentele.

GA: Credo – senza troppa convinzione – che la lamentela sia in qualche modo il riflesso dell'esistenza di un problema. È una questione delicata. Certamente ci si può lamentare per sport, per *loisir*, per puro compiacimento personale; tuttavia credo – qui con più convinzione – che l'atto del lamentarsi in sé sia così difficile da maneggiare perché ci fa prendere coscienza dell'incapacità di affrontare una determinata situazione, più o meno problematica a seconda dei casi. Più ci lamentiamo, più ci sentiamo professionisti dell'inettitudine.

FO: A Roma, ad esempio, ci si lamenta spesso che le cose non funzionano. E ci si aspetta che cambino da sole. È innegabile che qui, rispetto ad altre città, il sistema dell'arte sia più complesso. Da un lato quindi penso sia giusto lamentarsi, ma al tempo stesso non ci si immagina neanche un'alternativa. Molti artisti lavorano poco e passano troppo poco tempo in studio.

GA: Tu invece ci trascorri intere giornate, per un periodo ci hai anche dormito.

FO: Sì, soprattutto quando ho delle mostre in programma. Negli ultimi due anni ho fatto due personali. Dopo l'inaugurazione segue un periodo di depressione post-parto in cui mi sento completamente svuotato. In quei momenti è difficile tornare a dipingere. È una fase che può durare a lungo.

GA: A proposito di studio, di recente è uscito un articolo sulla tua mostra *Tappa fissa*, a cura di Niccolò Giacomazzi, al Contemporary Cluster. L'autrice sostiene che nel tuo lavoro si rintracciano diversi punti di contatto con alcuni degli artisti con cui dividi lo spazio a Post-Ex.

FO: Sì, secondo la giornalista sono cresciuto tecnicamente soprattutto grazie a un artista di cui non farò il nome.

GA: Non sei d'accordo? La tentazione di cadere nel banale è forte; vorrei affermare con un certo fervore che la vicinanza comporta quasi sempre una contaminazione, è il principio dell'*entanglement quantistico*. Ma sarò sincera e dirò che non la penso esattamente così, e su questa scia confesserò di non sapere manco cosa sia l'*entanglement quantistico*. Lasciamo la fisica ai fisici. In realtà tergiverso perché a volte vorrei difendere con meno ostinazione le mie idee e i miei ideali, aprirmi a visioni altre. Penserai che sono un'ottusa, con ragione probabilmente. Ma proviamo a soffermarci un secondo sul fenomeno degli artist run space. Un tempo spuntavano come funghi, tutt'ora germogliano in ogni dove, un po' come i campi da padel. Gli affitti sono sempre più cari, è vero, e permettersi uno spazio di lavoro adeguato che risponda alle esigenze del lavoro è praticamente impossibile. Influenzarsi, di conseguenza, è diventato sempre più semplice stando a questa logica. Eppure non trovo che questo processo abbia avuto sul piano formale ed estetico risvolti così evidenti.

FO: Condividere l'ambiente di lavoro con altri artisti – soprattutto pittori, nel mio caso – è effettivamente fruttuoso, ma non nel senso che intendeva la giornalista. Condividere lo studio non è un ritorno alla bottega, non si va ad apprendere da un maestro.

SI

MANDRA
Sandra Beccaro
e Marta Chinellato



della città come differenti tipologie di muschio e piccole felci che variano in base alla conformazione fisica e atmosferica circostante.

I sopralluoghi al Parco Lambro sono stati fondamentali anche per la raccolta di una serie di fotografie e di scansioni: queste, effettuate direttamente sugli elementi naturali, sono state successivamente manipolate e rielaborate dall'intelligenza artificiale restituendo una serie di video, facenti parte dell'installazione, caratterizzati da movimenti lenti e disturbanti in cui la materia si scompone assumendo nuove forme via via più distopiche e irreali.

La cella frigorifera di *Forma Sinteresi*, che custodisce muschi, felci, apparati hardware, video e immagini digitali generate dall'intelligenza artificiale, elabora quindi dati e materia utilizzando un ciclo input-output. Le informazioni e i dati diventano stati della materia, l'elaborazione diventa visiva incanalando dati nell'oggettificazione di un ecosistema. Infatti, così come un server ha la capacità di elaborare, stoccare e trasmettere dati, la pianta ha la capacità di trasformare i fotoni in energia utile attraverso la fotosintesi alimentando la sua crescita e proliferazione. Ma se pensiamo al complesso sistema della circolazione dei dati, che caratterizza l'epoca contemporanea, ci rendiamo conto che le informazioni in ingresso e in uscita non sono indipendenti, bensì vincolate, vincolanti e dipendenti da un sistema sociale, politico e culturale in continua evoluzione, che sorpassa la coscienza collettiva e influisce su interi ecosistemi attraverso lo sfruttamento delle materie prime. In modo simile l'installazione *Forma Sinteresi* rimane inevitabilmente suggestionata e indirizzata dall'intervento artificiale dell'uomo, destinata alla non neutralità.

È nel contesto di *Mare Culturale Urbano* che l'ecosistema e le piante al suo interno crescono e germogliano, in un ambiente molto diverso da quello canonico del sistema dell'arte, dove si svolgono diversi tipi di attività che coinvolgono in modo partecipativo le persone: che sia per un workshop, un concerto o un mercato biologico, tutti hanno la possibilità di confrontarsi con l'opera riflettendo e lasciandosi suggestionare dalle tematiche proposte.

Forma Sinteresi cerca infatti di elevare tematiche interdisciplinari ma attuali, globali ma direttamente impattanti nella vita contemporanea, vuole essere un punto di riflessione non consolatorio, bensì interrogante, in un dialogo che intercorre alla pari con i diversi punti di osservazione dei visitatori, distratti o meno dalla presenza di un ecosistema bio-tecnologico.

FORMA SINTERE

Forma Sinteresi, l'intervento artistico di Marco Cesari e Matteo Urbani, a cura del duo curatoriale MANDRA, viene ospitato presso la Cascina Torrette di Milano, dove ha sede Mare Culturale Urbano, da maggio a ottobre.

Si tratta della prima opera nata dalla collaborazione tra Marco Cesari, artista specializzato in botanica e biodiversità, scienze che si concretizzano nella costruzione di terrarium e installazioni artistiche, e Matteo Urbani, ingegnere e artista che nella sua pratica esplora le possibilità dell'intelligenza artificiale e l'impatto delle infrastrutture tecnologiche sull'ambiente.

Provenienti da background molto diversi, i due artisti trovano un punto di contatto nello studio degli ecosistemi mediante l'utilizzo di elementi naturali. Queste due ricerche si sintetizzano in *Forma Sinteresi*, un ecosistema autogenerativo costituito da uno scheletro di componenti elettroniche e meccaniche che accolgono e nutrono organismi viventi.

L'installazione artistica diviene un ambiente di studio dove è messa in luce la peculiare capacità della natura di crescere sfruttando e riempiendo gli spazi vuoti lasciati, e trascurati, dagli interventi antropici.

Il processo di mutazione di questo ecosistema è agevolato dall'intervento dei due artisti attraverso un sistema idrico in grado di mantenerlo in attività, esplorando in questo modo le possibili vie di una compartecipazione tra artificiale e organico. L'acqua compare nel suo stato liquido e gassoso influenzando sulla crescita della vegetazione, la quale si sviluppa adattandosi alle condizioni ambientali.

Gli elementi naturali presenti all'interno dell'installazione *Forma Sinteresi* crescono in ambienti con un elevato tasso di umidità, ricreato all'interno dell'ecosistema biotecnologico attraverso meccanismi di vaporizzazione e irrigazione. Per lo studio e l'approfondimento degli elementi naturali che compongono l'installazione abbiamo effettuato, insieme agli artisti, dei sopralluoghi nei parchi cittadini di Milano.

Per questa ricerca ci siamo soffermati in particolare presso il Parco Lambro, un ambiente caratterizzato da una grande varietà vegetativa legata alla presenza di importanti fonti d'acqua quali il fiume Lambro, per l'appunto, e il laghetto di via Feltre, oggetto di recenti interventi di recupero che hanno riportato la proliferazione di elementi vegetali ma anche il ritorno di specie animali, specialmente di uccelli acquatici. In questi ambienti abbiamo trovato delle specie botaniche autoctone delle zone limitrofe

Siamo partiti a razzo, sopraffatti, e ci siamo scordati di presentarci. Effettivamente questo ci rispecchia più di una presentazione. Flavio ed io ci siamo conosciuti due volte; la prima la ricordo solo io. Ecco perché due. Da allora passiamo molto tempo assieme quando possiamo. Ci lamentiamo di ciò che osserviamo perché ci sembra insignificante. Ci lamentiamo di ciò che leggiamo perché ci sembra insignificante. Ci lamentiamo di ciò che ci circonda perché ci sembra insignificante. È un nostro problema, sicuramente. Ma di questo mare di vuoto insignificante sentiamo l'urgenza di restituire uno spaccato, una panoramica attenta e puntuale allo stato dell'arte. D'altronde, vogliamo farlo – e proveremo a farlo – perché di questo sistema siamo parte viva e integrante, marcia e decadente, stufa e speranzosa.

GA: Dai, parliamo di te, del tuo lavoro.

FO: Ho trentadue anni, a novembre trentatré. Età importante. Sono un pittore e sono fiero di esserlo. In giro sento sentimentalismi della serie "Noi pittori abbiamo sofferto perché nessuno ci dava attenzione in passato". A me questi discorsi non interessano, forse perché quel passato non l'ho mai vissuto o forse perché credo che la pittura basti a sé stessa e la pratica della pittura basti all'artista. La pittura ha un'autonomia, può riempire una vita intera. Nella pittura ho trovato il modo per essere tranquillo – o comunque per non sentire il morso dell'esistenza – da qui fino alla morte. È una salvezza per la mia vita privata e professionale, quindi sì, se non si fosse capito, sono orgoglioso di essere un pittore e sento di avere una grande responsabilità.

GA: Perché hai scelto la pittura?

FO: Ero un bambino molto sensibile. Mi sono indagato a fondo. A dir la verità vengo dalla letteratura.

GA: Non dicevi di venire dalla strada?

FO: Sì, è così, vengo anche dalla strada. Sono di Magliana. La letteratura mi ha salvato dalla criminalità, dallo spaccio, dai furti, dalle rapine. Mi ha raccolto dalla strada e mi ha tenuto in casa, a leggere.

GA: Che cosa leggevi?

FO: Tutto. I romanzi. Tutti i romanzi. Mi interessava la conoscenza. Fino al secondo anno di liceo mi piacevano tutte le materie, dopo la mia materia preferita è diventata andare al parchetto. Ho cominciato a cercare la vita vissuta. Il mio lavoro infatti è un mix di queste due cose; è una visione romanziata della vita vissuta. Ho anche fatto una scuola di fumetto.

GA: È evidente nei tuoi dipinti.

FO: In effetti il mio modo di disegnare è abbastanza fumettistico, soprattutto nel rapporto fra immagine e narrazione. Il fumetto è una forma di linguaggio in cui parole e immagini si fondono in sequenza, sono legate indissolubilmente fra loro. Non a caso ci sono tanti esempi di fumetto nella storia dell'arte: la Colonna di Traiano, l'Arazzo di Bayeux, la Colonna di Marco Aurelio. Se ci pensi la Via Crucis è un fumetto fatto con le sculture. Ogni stazione è una vignetta. E il fumetto è una Via Crucis su carta stampata.

GA: Ogni attività umana è una magia. L'arte, in quanto atto di creazione, è di fatto l'esecuzione di un miracolo. Dal vuoto cosmico si passa alla presenza.

Forse un finale troppo brusco, è vero. Purtroppo non avevamo abbastanza spazio per andare avanti. Flavio ed io abbiamo registrato più di ottanta minuti di conversazione, per un totale di novantamila caratteri (spazi inclusi). Il direttore editoriale ci ha concesso di pubblicare la trascrizione della nostra conversazione – vedi anche *delirio* – in più parti. Lo ringraziamo.

Tengo molto a specificare che, come in ogni film o canzone che si rispetti, il meglio deve ancora venire. In totale accordo con l'artista, ho scelto di non eccedere in tagli per restituire l'autenticità del discorso, rispettare il flusso delle parole, ma soprattutto per essere fedele a noi stessi, che siamo fatti così, e che non somigliamo per niente a porzioni di testo censurate. Dunque, dopo avere sprecato preziosi caratteri per quest'ultima ma doverosa post-fazione, vi saluto e vi lascio con un augurio per giorni migliori. Perché ci saranno, se ci impegniamo.



"Osservatorio" è una posizione privilegiata da cui poter esaminare come l'impatto delle esperienze individuali e collettive influenzi la partecipazione, la fruizione e la percezione dell'arte, e come le istituzioni artistiche rispondano e si adattino a queste influenze, e ancora come istituzioni museali passino da ambiti di contemplazione e comunicazione a spazi per l'esercizio di appartenenza sociale, il tutto attraverso studi di caso e riflessioni critiche. L'intento è portare un punto di vista critico alla visione determinata dalla cultura quotidiana, che perde di vista gli obiettivi principali dell'arte: quella di essere libera, democratica e accessibile oltre che innovatrice.

INTRODUZIONE

<<Il divino è la causa di Dio, l'umano la causa «dell'uomo». La mia causa non è né il divino né l'umano, non è ciò che è vero, buono, giusto, libero, ecc., bensì solo ciò che è mio, e non è una causa generale, ma unica, così come io stesso sono unico.>>

Con queste parole, **Max Stirner** conclude la prefazione del trattato *L'unico e la sua proprietà* (1845), in cui sostiene sinteticamente come la filosofia dell'egoista sia l'unica attraverso la quale l'essere umano debba fondare la propria ragione. Una tesi ampiamente criticata, tanto quanto l'autore, considerato da Marx un pericoloso nemico da debellare.

Tuttavia, è fondamentale chiarire che l'opera non ha l'intento di suggerire un atteggiamento dannoso o escludente nei confronti di chi ci sta attorno. **Al contrario, incoraggia a distaccarsi non tanto dall'altro, quanto dalla capacità di giudizio altrui, evidenziando come questa tenga conto delle idee preconstituite o della loro rappresentabilità, e ne sia condizionata.**

Per l'autore l'adozione di una causa superiore a se stessi, che sia dettata dallo Stato, dalla Chiesa o dalla Politica, risponde in verità a un bisogno di identificarsi con altre persone o con un gruppo attorno a un'ideologia semplificatrice. **Se infatti la causa degli altri definisce la nostra identità, è la nostra causa a definire la nostra individualità, permettendo all'unico di realizzare pienamente le sue proprietà.**

L'intera filosofia di **Stirner** è null'altro che un invito a definirsi veramente atei: individui liberi da quell'identità fittizia che **Galimberti** chiama "dono sociale", e che spinge molti all'omologazione. Sebbene in questo contesto l'orientamento individualista venga depurato da una serie di "peccati", diventando finanche un ideale socialmente desiderabile, anche solo considerare la sua applicazione pratica continua a generare contraddizioni e malcontento. Questo è un dibattito molto diffuso nel mondo dell'arte, dove le norme e le aspettative collettive sono forti, soprattutto quando si tratta di coloro che, dopo aver raggiunto la propria funzione pubblica con impegno e collaborazione, cedono all'ortodossia per proteggere le poche certezze che hanno ottenuto.

Ed è proprio qui che il pensiero di **Stirner** trova la sua applicazione più interessante. Se da una parte egli interroga l'individuo sulla propria causa, dall'altra risponde alla collettività suggerendo una nuova visione critica. **Che si stia da una parte o dall'altra della barricata, il principio da perseguire è sempre lo stesso: ripensare criticamente ai valori di riferimento cui ci si rivolge, in modo da non alimentare la cattiva abitudine di rigettare sull'identità collettiva attributi individuali e viceversa, evitando così di omologare le persone o di isolare gli individui.**

L'ECOSISTEMA DI CRISTIANA COLLU ALLA GALLERIA NAZIONALE

Gli otto anni di leadership di **Cristiana Collu** alla **Galleria Nazionale** (2015-2023), saranno ricordati principalmente dall'audace allestimento *Time is Out of Joint* (2016), e la sua capacità di offrire una nuova prospettiva sull'arte del XX secolo.

altri, come la Francia o la Germania, che si concentrano su un centro artistico specifico. In Italia, ci rialziamo nella nostra totalità: non esiste una città che sia più importante di un'altra nel panorama dell'arte contemporanea. Purtroppo, questa caratteristica distintiva presenta delle sfide poiché spesso è difficile da far comprendere e, ancor di più, da realizzare. È necessario organizzare un sistema e una struttura che possano sostenere questa nostra battaglia, promuovendo e difendendo il ruolo degli spazi indipendenti a livello comunale, regionale e nazionale. Sappiamo che le realtà territoriali non sono sovrapponibili alle dinamiche nazionali, ma è altrettanto evidente che questi spazi sono una necessità fondamentale per riposizionare l'Italia sulla scena artistica internazionale. Mentre numerosi spazi chiudono uno dopo l'altro, è cruciale promuovere questa idea nei musei, nelle riviste e, soprattutto, nelle accademie.



PORTER DUCRIST

La mancanza di spazi e mostre in Italia, unita all'assenza di una visione contemporanea adeguata, richiede iniziative indipendenti e innovative, che mirino ad ampliare il panorama artistico. Tuttavia, è altrettanto importante avere un approccio maturo per affrontare battaglie riguardanti l'accesso ai fondi e agli spazi. Serve gente esperta che conosca il sistema e sappia come orientarsi per ottenere risultati concreti. Spazi che abbiano storie significative da raccontare, in modo da legittimare le battaglie in corso e dimostrare che le nuove iniziative sono essenziali per far capire il valore di quanto si sta facendo. Con tempo e pazienza (ricordiamoci che siamo in Italia), potremo instaurare politiche attive che riconoscano il nostro impegno e la nostra importanza nello sviluppo del panorama culturale contemporaneo. È importante sottolineare che noi abbiamo spazi e sappiamo promuovere, e abbiamo la possibilità di imporre il nostro ritmo all'ambiente dell'arte. Tuttavia, tutto ciò non può realizzarsi senza una grande coesione e un costante confronto. Attualmente, abbiamo bisogno di esempi di buona politica e precedenti da presentare e per questo, dobbiamo lavorare su tutti i territori finché un comune o una regione decidano di investire nell'arte contemporanea autentica, e non nelle forme artefatte che spesso troviamo nei musei o in molte gallerie italiane, trasformate in mercanti di arte passata.

"Niente spazio, niente mostre."

Questa affermazione, pur sembrando ovvia, è spesso sottovalutata, e la sua scontatezza porta alla scarsa comprensione della sua importanza. Negli ultimi quattro anni abbiamo assistito a un risveglio della scena indipendente italiana, o quantomeno all'aumento dell'attenzione verso questo ambito. Spazi espositivi hanno proliferato in tutta Italia, dialogando e immaginando nuovi paradigmi per l'arte e gli artisti. Una nuova energia e una rinnovata speranza che, purtroppo, si sono rapidamente affievolite. Partendo dal presupposto che siamo i figli indesiderati di una generazione e di un sistema scadente, si può facilmente capire che l'affermazione "gli spazi indipendenti hanno vita breve" è tra le frasi più distruttive per portare avanti qualsiasi utopia o cambiamento. Quando le istituzioni e il sistema sono in crisi, è fondamentale avere una scena alternativa forte, capace di proporre nuove forme e ideologie, e di ridefinire l'arte contemporanea al di fuori della logica di mercato e della stagnazione dei musei.

Per sostenere questa nuova arte è essenziale avere spazi espositivi concreti, dove poter materializzare il nostro lavoro, sperimentare e far sperimentare, creare e favorire il dialogo tra opere e idee. Spazi reali permettono di promuovere artisti; sono luoghi di incontro e confronto, non semplici podcast, tavole rotonde o iniziative superficiali che parlano di arte senza mai realmente farlo: sono necessarie mostre e spazi che contribuiscano a rilanciare la scena artistica italiana. Negli ultimi quattro anni abbiamo visto la nascita e la scomparsa di molti spazi, cavalcando l'onda di un post-Covid che ha visto Roma come baricentro della scena "alternativa".

Oggi possiamo riconoscere che si è trattato di una grande bolla, costruita su due eventi e alimentata dall'orgoglio di tanti artisti che si illudevano di essere la nuova speranza, dimenticando che non si può costruire nulla senza un sacrificio autentico, svincolato dagli interessi personali. Uno spazio indipendente deve impegnarsi a fare mostre, promuovere e sperimentare, piuttosto che limitarsi ad auto-promuoversi e brandizzarsi. Purtroppo, quando si decide di intraprendere tali iniziative, l'impegno richiesto è enorme e le frustrazioni sono elevate: mancanza di fondi, scarso pubblico e, soprattutto, mancanza di riconoscimento. E quando finalmente arriva quest'ultimo, spesso risulta tardivo, si insiste sull'idea che questi nostri spazi, queste nostre iniziative hanno valore nella loro effimerità e hanno una durata di vita limitata. Una tragica e ingannevole fatalità che ha condotto la scena artistica italiana a un livello così declinante. Per rilanciare l'arte contemporanea in Italia, oltre a idee innovative, è fondamentale maturare un'esperienza significativa. È necessaria una rete solida di realtà che si uniscano e si federino attorno a una visione comune. Analizzando la storia dell'arte italiana, emerge chiaramente che il nostro Paese si distingue da



rio
al
co
I
e
u
I
I

Nata a Cagliari (1969), **Cristiana Collu** muove i suoi primi passi da direttrice al **Museo d'Arte della Provincia di Nuoro**. Qui ha potuto rompere gli schemi con la tradizione, introducendo il contemporaneo internazionale nel panorama dell'arte sarda. Dal cuore della **Barbagia** al **MART di Trento e Rovereto**, ha costantemente affinato la sua capacità di elaborare progetti a lungo termine e di guidare le istituzioni museali verso nuovi orizzonti. Data la sua predisposizione all'innovazione, non sorprende che, appena insediata alla direzione della **Galleria Nazionale d'Arte Moderna**, la prima decisione di **Cristiana Collu** sia stata quella di rimuovere la qualifica *Moderna* e *Contemporanea* dal nome del museo. La Neodirettrice ritenne questi termini troppo statici per rappresentare la fluidità e la continua evoluzione dei linguaggi artistici. Scelta che partecipò al nuovo assetto delle collezioni, inaugurato con il progetto allestitivo *Time is Out of Joint*. Lo spirito anticonformista di questa riorganizzazione non risiede tanto nel titolo, ispirato ad Amleto, quanto nell'inedito accostamento delle opere. Nella **Sala dell'Ercole**, ad esempio, il classico *Ercole e Licia di Canova* dialoga inaspettatamente con l'imponente *32 mq di mare circa* di **Pascali**, con la natura organica di *Spoglia d'oro su spine d'acacia* di **Penone**, con la geometria di *Linea sospesa di Icaro* e con l'enigmatica astrazione di *Untitled* di **Morris**. Una polifonia ben orchestrata che apre la strada a narrazioni complesse e ricche, spingendo *L'Ercole*, un tempo statico nel suo gesto ginnico, a muoversi nello spazio, polarizzando lo sguardo in un vortice di dolore e rabbia che tutto inghiotte.

Sin da subito l'operazione ha dimostrato la volontà di introdurre una democrazia estetica puntando il dito sul sentimento conservatore dell'istituzione, fin troppo conforme alle regole del museo della tradizione. Tanto è bastato per muovere non poche accuse di eccessivo personalismo a **Cristiana Collu**. Come quelle espresse da **Claudio Gamba** in un'intervista del 2016 a *Finestre sull'arte*: «<Se pur ammirando la sua volontà di lasciare il suo personale segno nel nostro tempo, non posso non riconoscerle il peccato che *Time is Out of Joint* l'ha portata a compiere, quello di asfaltare ogni traccia dei precedenti allestimenti, frutto di decenni di studi e ricerche>>. Nello stesso anno si unisce la voce del **Fabio Benzi**, componente del Comitato scientifico del museo, il quale denunciò la mancata condivisione delle scelte adottate, sottolineando ad *Artemagazine*: «<La Direttrice, nella riunione tenuta il 14 u.s., ha ribadito perentoriamente di essere la sola responsabile di ogni decisione potendo tranquillamente ignorare qualsiasi parere del Comitato Scientifico>>. Secondo tali e altre critiche, l'allora Neodirettrice sembrava aver trasgredito, decostruito o rimosso il confine istituzionale del museo, privando lo spettatore di qualsiasi strumento storiografico. In verità il tempo ha confermato il rapporto che l'istituzione museale deve avere all'interno di una determinata realtà, così come risponde su *Finestre sull'arte* la stessa Collu «<Il museo non può essere pensato come una istituzione che si rivolga unicamente a uno spettatore ideale>>, ma rispondere all'esigenza di creare un rapporto vivo tra l'arte contemporanea e un pubblico più ampio e diversificato.

Ripensare in maniera originale all'atteggiamento e ai valori di riferimento con cui ci si rivolge all'arte, in termini di tradizione, promozione o comunicazione ha portato **Cristiana Collu** a diventare essa stessa parte di un processo culturale, e non solo. Il programma portato avanti in questi otto anni dalla **Galleria Nazionale** ha anche dimostrato un ottimo modello di business, superando ogni anno i record di incassi e visitatori.

La successione di **Renata Cristina Mazzantini** alla direzione di **Cristiana Collu** è motivo di ottimismo, avendo per prima instaurato un rapporto diretto con artisti nazionali dell'arte e del design nelle sale del Quirinale e nella Tenuta di Castelporziano con il progetto **Quirinale Contemporaneo**. Solo il tempo ci dirà se queste esperienze porteranno nuovi impulsi e innovazioni alla **Galleria Nazionale**, mentre a noi spetta il compito di osservare.

Questa fanzine è sempre aperta a input, stimoli, contributi, ma anche critiche.

OPEN

Se vuoi partecipare alla sua realizzazione, alla sua diffusione o semplicemente condividere un pensiero segui le indicazioni:

Manda una mail a fanzine@osservatoriofutura.it



CON OGGETTO:

CRITICA

per mandare un contributo critico specifico: l'analisi di un'opera, di una mostra, della pratica di un artista o simili

CON OGGETTO:

FORMAZIONE

per mandare un contributo legato agli aspetti della formazione artistica: esperienze personali, modelli alternativi, metodologie sperimentali

Alice De Gregorio

UN VERO E PROPRIO DESAPARECIDO

Lo Zemi è un rarissimo idolo precolombiano, risalente al XV-XVI secolo, l'unico in cotone conservato fino ad oggi. Misura 70 cm e al suo interno sono presenti alcune ossa di un cranio umano. Si tratta della testimonianza dell'antica cultura Taino, una popolazione delle Antille scomparsa a causa della colonizzazione di Cuba e Hispaniola. Gli Zemi costituivano fondamentale importanza nell'ambito delle cerimonie sacre, servivano a evocare poteri magici. Zemi - o Cemi nella traslitterazione spagnola - è un termine Arawak che indica un potere mistico contenuto negli oggetti sacri di varie forme e materiali, utilizzati dagli specialisti religiosi, denominati behique, nel corso di rituali. La colonizzazione e l'evangelizzazione contribuirono alla distruzione della maggior parte di questi oggetti. Oggi, l'unico esemplare - dal valore di 4 milioni di euro - lo troviamo all'interno del Museo di Antropologia e Etnografia dell'Università di Torino, chiuso al pubblico dal 1984 in attesa di un nuovo allestimento. Esistono diversi racconti, storie e testi circa il suo arrivo in Italia, ma nessuno di questi è attendibile. Si tratta di vicende verosimili, ma non certificate da atti di vendita o di donazione; resta pertanto un mistero come il manufatto sia approdato sulla nostra penisola. L'unica cosa certa è che dal 1923 i comitati scientifici sud americani persero le tracce dello Zemi ritrovandolo solo tre anni fa, grazie a studi e ricerche approfondite dello storico dominicano Bernardo Vega.

Nel gennaio 2021 la Repubblica Dominicana ha avanzato la richiesta formale di restituzione, in quanto unica testimonianza ancora esistente della cultura Taino, la quale è stata accolta solamente in parte a marzo del 2023 da Stefano Geuna, rettore dell'Università, acconsentendone un trasferimento temporaneo al Museo del Hombre Dominicano di Santo Domingo. Da quel momento in poi, sono stati molteplici i dissensi da parte dei docenti universitari, i quali hanno addirittura minacciato di dimettersi anche solo in caso di prestito dello Zemi per paura di un non ritorno, sostenendo che il suo valore è frutto di un percorso secolare che ha toccato anche la nostra storia e il nostro territorio. Come accade in gran parte dei casi, sono state avanzate proposte di collaborazione a lungo termine con il comitato scientifico dominicano e una digitalizzazione del manufatto, al fine di valorizzarne e diffonderne la conoscenza a livello internazionale, ma risulta piuttosto un capriccio egoistico in quanto tutto ciò dovrebbe essere appannaggio della Repubblica Dominicana cui spetta di diritto.



IL CASO DELLO ZEMI DI TORINO,

La discussione riguardante le politiche di restituzione di beni culturali è oggi più che mai animata, le nazioni precedentemente soggette al dominio coloniale non solo hanno maturato consapevolezza circa il patrimonio che gli è stato sottratto durante i secoli del colonialismo, ma ne stanno chiedendo la restituzione.

Questo argomento è rimasto in ombra per molti anni, tuttavia nel periodo storico attuale, caratterizzato da una crescente sensibilizzazione e da accese discussioni su diversi temi, anche tale questione sta finalmente emergendo.

Le aree geografiche coinvolte sono principalmente Sud America, Africa e Asia, i cui paesi sono stati sottoposti a negazione e annullamento della propria cultura in virtù di quella europea, che come ben sappiamo ha conseguentemente causato una visione e un racconto della storia sotto un punto di vista eurocentrico e occidentale. Si tratta di società caratterizzate da un'eredità coloniale che ha lasciato segni profondi nella loro struttura socio-economica, nelle istituzioni politiche e nella cultura. Pertanto, la restituzione culturale rappresenta un primo passo importante per decostruire narrazioni etnocentriche europee e dare vita a prospettive diverse, autoctone e contestualizzate. Infatti, molti di questi beni provengono da razzie, bottini di guerra, prevaricazione e abuso di potere. Ne sono un chiaro esempio i Bronzi del Benin, un complesso di 900 pezzi saccheggiati dagli inglesi nel 1897 quando distrussero il Regno Edo in Benin City, area dell'attuale Nigeria, prelevando un'ingente quantità di manufatti preziosi lavorati in avorio, ottone, ferro e bronzo di immensa rilevanza per la cultura nigeriana. Parte di essi furono inseriti nella collezione permanente del British Museum, altri invece venduti causandone quindi una dispersione di massa. Ma il caso dei Bronzi del Benin è solo uno fra i più eclatanti e di cui si è discusso maggiormente. Vi è una questione fondamentale che tocca il territorio del capoluogo piemontese e più in particolare il Museo di Antropologia e Etnografia dell'Università di Torino, ossia il caso dello Zemi. Passato totalmente in sordina con pochissimi articoli in merito, si tratta proprio di una richiesta di restituzione da parte della Repubblica Dominicana alla città di Torino.

MA FACCIAMO CHIAREZZA.

CALL



CON OGGETTO:

TERRITORIO

per mandare un contributo sul rapporto tra l'arte e il territorio, la società, insomma fuori dalla bolla



CON OGGETTO:

DISTRIBUZIONE

Se vuoi distribuire la fanzine nel tuo spazio



CON OGGETTO:

MISCELLANEA

Se non sai bene che tipo di contributo è quello che hai scritto, magari prenditi qualche giorno per rifletterci. Se anche dopo questo tempo pensi che la tua riflessione non rientri nelle opzioni proposte...

... In fondo le regole sono fatte per essere infrante e le categorie per essere superate.

UNA CONVERSAZIONE CON DANICA DAKIC SU COME FUNIONANO LE ACCADEMIE IN GERMANIA.

A ottobre sarete a Roma con i vostri studenti per la terza parte del progetto ROMA. ROMA? ROMA! Credo sia bello iniziare la nostra chiacchierata con un esempio pratico di insegnamento e di educazione: ci parli un po' di questo progetto.

La città di Roma è stata ed è un luogo europeo di desiderio, lo sappiamo, ma l'anno scorso, mentre ero in residenza a Villa Massimo [sede dell'Accademia Tedesca di Roma], ho fatto delle ricerche e ho scoperto una connessione molto forte con la Kunstakademie Düsseldorf, che è dove insegno ora - pare che il primo direttore l'abbia fondata proprio tornando da Roma con delle opere. Del resto, questo tipo di viaggio, il Gran Tour a Roma, per un artista tedesco è stato molto importante durante la storia, Roma per la cultura tedesca è un posto mitico, l'arte, la letteratura, sai Goethe...

Per me è stato molto interessante quindi vedere come gli artisti oggi possono lavorare con questa città, se pensiamo alla globalizzazione, alle crisi che viviamo, mi interessa questa nuova stagione, una nuova maniera di lavorare.



Per questo in occasione del 250° anniversario dell'accademia (2023), ho pensato di far intraprendere ai miei studenti della classe di cinema e video un viaggio a Roma, sia reale che immaginario. Infatti solo alcuni di loro mi hanno effettivamente raggiunto, gli altri hanno avuto il compito di immaginarlo; del resto io lavoro molto con i concetti di utopia, distopia e post-storia e trovo che questa non sia una limitazione anzi. In varie forme e media artistici, individualmente e in gruppo, i ragazzi per dieci giorni hanno esplorato le condizioni della natura e della cultura in un mondo globalizzato. Una volta tornati a Dusseldorf abbiamo iniziato a lavorare a una restituzione dell'esperienza nello spazio pubblico, all'Asphalt Festival che ci ha messo a disposizione 350 m². È stato interessante vedere come i risultati non siano stati solo dei video ma anche performance e installazioni, di questo sono molto contenta perché per me è fondamentale il rapporto tra l'opera e lo spazio che la ospita. C'è stato anche un secondo atto alla Julia Stoschek Collection, dove in una versione più ridotta abbiamo portato solo i lavori video. ROMA. ROMA? ROMA! III al Goethe-Institut di Roma (2-4 ottobre) è la terza e ultima tappa del progetto. Oltre agli interventi, alle installazioni e alle performance create appositamente per gli spazi espositivi del Goethe-Institut Rome, dieci opere video del progetto saranno raccolte per un programma di proiezioni che evidenzierà le sinergie

esperienza tratti che quotidiana".

A tal proposito uno degli obiettivi di PIA è modificare le regole della scuola intesa in senso tradizionale, attraverso un'organizzazione più "socratica" in grado di affrancarsi dai retaggi di classe,

così da inaugurare una metodologia più libera e collettiva dove tutte le discipline interagiscano in maniera olistica per cui il flusso creativo e di apprendimento rispondano a una logica autogenerativa. Ulteriormente abbiamo sperimentato che è altamente arricchente accogliere all'interno dei momenti di scambio aspetti della vita reale che spesso sono banditi come: umorismo, erotismo, religione e politica. Come scrive hooks in *Teaching critical thinking* un modello formativo consapevole "dovrebbe consentire agli studenti di assumersi la responsabilità delle proprie scelte" e ha il dovere di superare l'idea del docente giudicante attraverso esami e voti. Infine, agevolare la continuazione dell'esperienza formativa degli studenti fuori dalle mura della scuola, è un'altra sfida che PIA accoglie con forza. Siamo convinti che, al fine di una crescita individuale, la trasmissione emotiva e sentimentale debba continuare anche al di fuori della scuola; frequentarsi nella vita di ogni giorno e condividere una quotidianità è un modo per cementare relazioni durature e alla lunga creare una comunità di riferimento. Non è un caso che alcuni ex studenti finito il corso abbiano continuato a collaborare con PIA. La nostra scuola, con il suo contributo, vuole cogliere questa sfida al cambiamento e ripensare assieme ad altre realtà emergenti, le potenzialità della didattica interrogandosi su concetti quali inclusione, lavoro, sperimentazione e comunità.

II

PIA, fondata dall'artista Jonatah Manno e dalla curatrice Valeria Raho, è una scuola d'arte contemporanea con sede a Lecce, Puglia. Per la sua specifica metodologia didattica, basata su collettività, critica di gruppo, condivisione e mobilità, il percorso di PIA è altamente professionalizzante sia per gli artisti che per i curatori che invitano a collaborare in progetti condivisi. La didattica abbraccia due percorsi distinti ma comunicanti: lo studio della storia dell'arte più recente e del sistema dell'arte contemporanea e la critica frontale volta a migliorare la ricerca artistica, le opere e la carriera dei singoli partecipanti e del gruppo. Il programma semestrale di PIA offre anche una ricca agenda di talk, studio visit e workshop con professionisti esterni, specializzati nel campo dell'arte visiva e della cultura contemporanea. Durante il corso PIA invita un/un'artista e un/una curator/trice a prendere visione del lavoro degli studenti, organizzare un workshop e infine collaborare alla mostra finale che si tiene in uno spazio pubblico della città. Le passate edizioni hanno ospitato Baseera Khan e Cripta 747, Nina Canell e Caterina Riva, Liliana Moro e Barbara Casavecchia, Rossella Biscotti e Lucrezia Cippitelli, Madyson Bycroft, Simone Frangi e Diego Perrone. Tra i mentori invitati durante il percorso a dialogare

PIA

I

“L'estetico non si intrufola nell'
dall'esterno, ma è lo sviluppo di
appartengono ad ogni esperienza di
John Dewey 1858 - 1952

Anni fa, osservando i cambiamenti sociali che riguardavano la formazione quali la burocratizzazione delle scuole, lo spopolamento scolastico, la mobilità dovuta all'avanzamento tecnologico e l'inclusività, ci è parso che quello della scuola fosse un tema urgente, in grado di assumere - in modo indipendente - delle posizioni innovative. Occupandoci di Arte abbiamo constatato che in molti casi le Università e le Accademie perpetuano un metodo obsoleto e di fatto scollato sia dal mondo professionale che dal sistema dell'arte; in un paesaggio così frastagliato assumono un'importanza cruciale i rapporti umani e spesso solo l'imbattersi in un docente illuminato può fare la differenza per un aspirante artista.

Il tema è ingombrante e molte realtà stanno nascendo per operare in tale senso, penso alla Silent University fondata da Ahmet Ögüt e Florian Malzacher oppure alle osservazioni nei testi di bell hooks e Ivan Illich, posizioni che mettono in dubbio un sistema pedagogico, come quello occidentale, che rimanda a istituzioni organizzate in modo gerarchico e cattedratico.

In sette anni di attività, PIA è divenuto un luogo di sperimentazione che ha fatto suo un metodo di apprendimento diverso che, se da una parte si ispira ai concetti di maieutica e prossemica, dall'altra formula i propri strumenti di crescita secondo una modalità trasmissiva e circolare. In linea con queste nostre posizioni Illich formulava nei suoi testi un'idea di descolarizzazione per cui **“Nessuno educa nessuno, e neppure sé stesso. Gli uomini si educano tra loro”** o, come diceva Alberto Garutti durante le sue lezioni, “Maestro sarà lei!”, entrambe dichiarazioni volte a dubitare di una autorità contestuale. Ancora Illich ci avverte che le scuole attuali sono naturalmente al servizio del mercato e che operano una selezione sociale per cui i titoli di studio sono solo appannaggio di chi se li può permettere. Inoltre le analisi di Zygmunt Bauman in *Conversazioni sull'educazione* e Ulrich Beck in *La società del rischio* rilevano chiaramente le criticità nel rapporto fra sistema formativo attuale e nuove generazioni; questi ultimi hanno creduto (o gli si è fatto credere) che conseguire un titolo di studio rappresentasse la garanzia indubitabile per una carriera in linea con la propria formazione. Per quanto elencato sopra siamo certi che non è più uno scenario attendibile. Il primo passo per colmare lo iato di cui parla Bauman è affiancare lo studente, creando una filiera che segua l'artista dall'ambito formativo a quello professionale.

che si sono create all'interno della classe. Infine visto che il progetto è anche una collaborazione con l'Accademia Tedesca di Roma per la sua conclusione il 4 ottobre si terrà un talk con la direttrice Julia Draganovic.

Ah ok. Certo tutto normalissimo per un progetto scolastico... Ma facciamoci più del male, potresti raccontarci come funziona l'Accademia di Dusseldorf e magari fare un paragone con altre accademie con cui ha lavorato, come ad esempio la Bauhaus-Universität Weimar?

La Kunstakademie Düsseldorf è un'accademia d'arte ricca di tradizione, nota per il suo “sistema di classi”, organizzato molto liberamente dai professori. La questione della libertà dell'arte è molto importante per l'insegnamento nella nostra accademia. Non ci sono BA e MA [Bachelor e Master degree], se si viene accettati si ha un anno di orientamento, in cui si possono frequentare tutti i corsi, più qualcuno generale obbligatorio, si sperimentano vari media, dopodiché si sceglie quale classe frequentare per 8-12 settimane, al termine delle quali si ottiene una lettera dell'accademia che corrisponde a un diploma. Non ci sono programmi o esami, ogni professore quindi sviluppa un suo concetto di insegnamento, il mio è



molto legato al progetto: organizzo diverse collaborazioni con istituzioni così i ragazzi possono confrontarsi con il lavoro in un'ottica di risultato finale, imparando a reagire allo spazio e a lavorare insieme; ROMA. ROMA? ROMA! ne è un buon esempio. Penso sia molto importante superare il concetto di individualità e assorbire il concetto che l'arte non è qualcosa che si fa per sé, ma significa lavorare e sviluppare insieme la società. Prima di essere nominata alla Kunstakademie Düsseldorf nel 2022, ho diretto per 11 anni il programma internazionale di Master Public Art and New Artistic Strategy presso la Bauhaus-Universität Weimar. In contrasto con il “sistema delle classi”, l'insegnamento a Weimar è più simile a quello italiano c'è un BA e un MA e gli studenti vengono da tutto il mondo, c'è una grandissima selezione e sono tutti molto motivati; è stato un onore per me insegnare per 11 anni a quelli che in molti casi adesso sono diventati dei colleghi affermati. In definitiva credo che l'insegnamento sia una produzione collaborativa di conoscenza, impariamo gli uni dagli altri. Si tratta di provare diversi approcci sperimentali con gli studenti, dai quali possiamo imparare. I confini tra lavoro artistico e insegnamento stanno diventando sempre più fluidi per me personalmente, ma forse anche in generale vedo questo sviluppo come un vero arricchimento.

MANIFESTO DEGLI PSICOPOMPI

Noi concepiamo l'artista come media-autrice, ovvero un autore che, anziché legarsi all'immagine di autorità creatrice, si associa all'immagine della traghettatrice di soggettività creatrici. Come l'autore, anche la media-autrice mantiene certamente un grado di potere rispetto a chi media, ma la risoluzione di questo potere non consegue all'innalzamento dell'ego, quanto alla canalizzazione delle energie del/la partecipante. I temi che trattiamo maggiormente sono il desiderio, il potere e l'utopiare. Riprendendo l'idea deleuziana del desiderio come energia che produce realtà inesistente, invece che derivare da una mancanza di una realtà che già esiste (prodotta da altrò), concepiamo il desiderio come l'atto estetico per eccellenza, quello di creazione di mondi. È in questo senso che ci associamo all'idea di Beuys secondo cui tuttò sono artistò nelle modalità di espressione del sé e della territorialità, umanò e non-umanò. L'obiettivo della nostra pratica pedagogica è di permettere a noi stessò di amarci, di desiderare. Per farlo abbiamo sviluppato diversi percorsi che stimolano alla creazione di pratiche propedeutiche a mettere in moto il proprio immaginario. Chiamiamo questo percorso "desidumanzia" e il suo risultato "speculative praxis". Siamo convintò che una pratica pedagogica non può prescindere da un progetto esistenziale. Quello che leggerete di seguito è il nostro manifesto etico in quanto facilitatrici di questo percorso ri-creativo.

1 Come superare le dinamiche di potere nell'incontro?
Modi di divisione del potere di chi ospita e chi è ospitatò. L'artista è una media-autrice, non un eroe. Se colui che è autore diventa media-autrice, nessunò durante il viaggio diverrà eroe. Sfruttare la propria media-autorità per modificare i principi sottesi all'idea stessa di autorità.

1. Tuttò devono sentirsi in potenza sul parlare (gioco del mantello).
2. Tuttò devono sentirsi in potenza sul toccare (gioco del massaggio).
3. Tuttò devono sentirsi in potenza sull'accogliere nel proprio territorio e diventare artistò (sviluppo della singola desidumanzia).
4. Chi propone deve sentirsi in potenza nell'essere coinvolto: anche chi ospita gioca.
5. Nessunò deve fare qualcosa, ma deve quanto meno riconoscersi "in potenza".

2 Come superare la gerarchia implicita dell'insegnamento?
Modi di divisione del potere come (immagine)-ospitante

1. Non condurre o facilitare un laboratorio da solò per evitare l'idealizzazione da parte dell'ospitato.
2. Disporsi ad apprendere dall'altrò.
3. Dire sempre anticipatamente le regole o le intenzioni della pratica/gioco che si propone.
4. Valorizzare la propria parola non per leggi incondizionate o significati oscuri, ma per esperienze di vita situate: non si insegnano informazioni, ma strategie esistenziali pragmatiche.
5. Valorizzare la critica espressa sia per sé, sia con e per gli/le altrò.
6. Essere sia un esempio, sia un anti-esempio di media-autorità minoritaria.
7. Non relazionarsi unicamente nel proprio territorio (spazio/ambiente/immaginario).
8. Sentirsi in debito affettivo, ovvero lasciarsi impossessare dalle espressività altrui.
9. Condividere la gioia per rendere la diversità meno minacciosa.
10. Praticare un'attenzione relazionale basata sulla vulnerabilità reciproca, senza gerarchie simili al rapporto terapeuta/assistito.

Modi di divisione del potere come (immagine)-ospitatò.

1. Mai sentirsi in dovere, sempre in potenza.
2. Manifestare il pensiero divergente.
3. Mai idealizzare, ovvero mai farsi aspettative di qualcunò o qualcosa senza una sua conoscenza empirica (mai dare all'altrò l'idea di autorità, poiché questa sarà una profezia che si autoavvera come affetto di realtà, cioè sarà un principio implicito del rapporto che si vivrà con quella persona).
4. Sentirsi in debito affettivo, ovvero lasciarsi impossessare dalle espressività altrui.
5. Condividere la gioia per rendere la diversità meno minacciosa.
6. Praticare un'attenzione relazionale basata sulla vulnerabilità reciproca, senza gerarchie simili al rapporto terapeuta/assistito.

3 Cosa vuol dire tradire un amicò? E cosa vuol dire invece fidarsi?
Modi per conoscere e conoscersi.

1. Togliersi il peso infantile di pensarsi al centro di tutti i mondi.
2. Non fare della reciprocità una strategia di simbiosi, di imprigionamento, di condizionamento o di dominio.
3. Rispettare la materialità dell'altrò senza ridurlo alla sua(tua) immagine.
4. Trovare nel territorio la propria dimensione di autonomia co-dipendente, cioè riconoscersi individui singolari unitò a una comunità eterogenea composta da umanò e non-umanò. (Non puoi scrivere tu il film con le tue proiezioni sulle ragioni dell'altrò. La vita è un complesso intreccio di situazioni rivolte al futuro di desideri, e tu non puoi prevedere e determinare nulla al di là del tuo corpo. Nella realtà vivono altre leggi dalle tue, altre proiezioni dalle tue, altre vite dalla tua. È normale crearsi delle aspettative, ma è importante farle esistere all'interno di un molteplice allineamento di compromessi fondati sull'ascolto e il dialogo delle rispettive disposizioni umane e non-umane.)

Punto sviluppato grazie al desiderio di Giovanni Blandino.

4 Come si passa dal potere dell'ego alla potenza della complicità collettiva? Modi per superare il Narciso e il Realismo.

1. Porre sempre domande.
2. Non accontentarsi ideologicamente e universalmente delle risposte date.
3. Non chiudersi in essenzialismi identitari.
4. Rispettare e attuare forme di autodeterminazione per esprimere la propria potenza di esistere, la propria agency. Tuttavia riconoscere in questo atto esistenziale, politico e culturale il semplice desiderio di manifestare un particolare aspetto dall'innato polimorfismo di cui siamo materialmente costituiti. Non è ricerca di identità ma pura manifestazione estetica-etica di una forma di espressività territoriale. L'identità è un gioco linguistico a cui siamo statò abituatò a giocare fin da piccolo. Non altro.
5. Accettare il proprio polimorfismo, riconoscendosi verbò piuttosto che soggetto/oggetto, al fine di non fare di questa manifestazione una forma esistenziale d'impotenza, ovvero di crederci qualcosa che non si può materialmente essere, cioè tradurre e cristallizzare un aspetto del "tutto" in ideologia del sé, in immagine da imitare, in rappresentazione, in soggetto e/o oggetto. In altre parole, non trasformare la propria presenza in un desiderio di dominio e di potere di sé e dell'altrò. Non farsi colonizzare da immaginari Realisti o Narcisisti: non diventare la mitologia di sé stessò.
6. Riconoscere in una specifica materia che mi affetta quali sono le immagini e i fantasmi che essa catalizza e che io proietto. Accettarli, sapendo al contempo riconoscere l'irriducibile e meravigliosa ineffabilità di questò corpò.
7. Continuare a muoversi, domandare, rispondere e domandare e contaminare.