

## Francis Alÿs

(Anversa, 1959)

« *La società in cui ho deciso di vivere è una società governata dal compromesso e, consciamente o no, il linguaggio del compromesso è diventato, per me, un mezzo di integrazione* »



Foto Patrizia Tozzi

*Sleepers II*, 2001  
installazione, 80 diapositive, 2'40"

### Il contesto e le opere

L'artista belga studia architettura in patria e a Venezia prima di trasferirsi nel 1987 a Città del Messico, dove attualmente vive e lavora. La sua produzione è vasta e la scelta dei mezzi sempre diversa. Si serve di video, film, pittura, fotografia, performance e installazione per realizzare, con umorismo e sottile ironia, opere con un risvolto sociale, legate all'ambiente in cui vive.

Da architetto, si è formato sul pensiero e le opere del Movimento Moderno che, dalla fine del XIX secolo, si è diffuso nell'Occidente industrializzato. Questa tendenza architettonica aveva lo scopo di creare edifici funzionali, realizzati con criteri standardizzati e un'estetica derivata dalle forme regolari della geometria euclidea esportabili ovunque. Il Messico è stato il primo paese dell'America Latina ad esserne influenzato sin dagli anni venti. A Città del Messico, più che altrove, gli ideali modernisti di funzionalità, razionalità e rigore si sono rivelati inefficaci, sopraffatti dal caos e da uno sviluppo urbanistico incontrollato. Alÿs decide di vivere proprio lì dove dominano casualità e precarietà, sensazioni che caratterizzano tutte le sue opere.

L'artista è interessato agli umili, agli "scarti" della società, alle sue componenti meno nobili e ricercate, sia che si tratti di esseri umani (senzateo, cani randagi) che di spazzatura. Nell'opera *The Collector* (1991), egli porta a spasso una sorta di cane magnetico su ruote, che raccatta tutti i rottami metallici che incontra per strada.

Alla predilezione verso coloro che sono ai margini della società, l'artista unisce quella verso il camminare, azione costitutiva dei suoi paseos, passeggiate urbane con itinerario spesso non definito. Esse sono un mezzo per appropriarsi dello spazio percorso e per osservare la realtà messicana, da cui l'artista trae sempre ispirazione. Nell'opera *Viviendas para todos* (1994), crea una tenda con manifesti elettorali che, nel giorno delle elezioni, posiziona al centro dello Zócalo, la piazza principale di Città del Messico, su cui si affacciano edifici simbolo del potere politico, religioso ed economico. L'opera allude sia alla difficile situazione politica locale, «una delle più fraudolente elezioni nella storia di Mexico City», sia al problema dei senzateo e degli alloggi abusivi, presenti ovunque nella città.

L'opera *Sleepers II* (2001) è la seconda serie di diapositive che hanno per soggetto cani randagi e senzateo addormentati. Per un vagabondo un atto privato e intimo come il dormire diventa pubblico e condiviso con i passanti.

Le immagini sono state scattate tenendo la macchina fotografica a livello del suolo. Il punto di vista ravvicinato così ottenuto mostra che tra l'autore e il soggetto non c'è alcuna distanza, ma al contrario una voluta vicinanza umana e terrena. Con questa tecnica, Alÿs vuole suscitare anche nel pubblico la stessa sensazione di comunione con il prossimo e invitarlo a riflettere sul significato sociale dell'opera alla luce della propria esperienza personale.

## Spunti per riflettere sulle opere

Quali sensazioni hai provato guardando l'opera?  
Estraneità, fastidio, disagio o avvicinamento e condivisione? Perché?

Dopo aver guardato l'opera di Alÿs immagina di fare una passeggiata nella tua città.  
Non stabilire il percorso, ma lascia che ti conduca il caso. Dove si poserebbe il tuo sguardo?  
Cosa noteresti e perché?  
Se fossi l'artista cosa guarderesti?

## Collegamenti

Alfredo Jaar, *Infinite Cell*, 2004  
Hamish Fulton, *Twenty eight stick for twenty eight one day walks from and to Kyoto travelling by way of Mount Hiei walking round the hill on a circuit of ancient paths (Japan 1998)*, 1998

## Opere dell'artista nella collezione MAXXI

*Study*, 2000  
*Study*, 2000  
*Study for Untitled (Redemption)*, 2000  
*Study for Untitled (Redemption)*, 2000  
*Study for Untitled (Redemption)*, 2000  
*Study for Untitled (Redemption)*, 2000  
*Study for Untitled (Redemption)*, 2000  
*Untitled (Redemption)*, 2000-2002  
*Sleepers II*, 2001

## Per le immagini delle opere dell'artista

[www.francisalys.com](http://www.francisalys.com)

## Giovanni Anselmo

(Borgofranco d'Ivrea – TO, 1934)

« In una situazione come questa percepisci di esistere, cioè, semplicemente, di essere sulla Terra e che la Terra è, a sua volta, nello spazio che la contiene, l'avvolge. È un modo che ti permette di essere te stesso in una circostanza eccezionale, un flash, un attimo di consapevolezza della tua esistenza nello spazio senza fine »



Foto Patrizia Tocci

*Verso oltremare in basso a Sud, in alto a Sud Sud- Ovest*,  
1986-1990 granito, bussola, acrilico

### Il contesto e le opere

L'artista torinese è uno degli esponenti dell'Arte Povera, il movimento artistico teorizzato e curato a partire dal 1967 dal critico Germano Celant. Pur nella diversità dei singoli approcci, gli artisti "poveristi" hanno vissuto con la stessa consapevolezza la nascente società dei consumi e la massiccia americanizzazione in campo economico e culturale avviata nel secondo dopoguerra e particolarmente avvertibile nell'industrializzato capoluogo piemontese.

L'Arte Povera, il cui manifesto è intitolato non a caso *Appunti per una guerriglia*, ha importato in campo artistico la contestazione dilagante negli ambienti operai e universitari alla fine degli anni sessanta.

Gli artisti rinunciano alle tecniche e ai materiali tipici della produzione industriale, propri dell'arte minimalista e prima ancora della Pop Art (entrambe provenienti dagli USA e allora dominanti la scena dell'arte), in favore di materie naturali, "povere", e procedimenti artigianali.

Le opere si presentano come situazioni di energia in atto, come processi innescati dalla manipolazione di un materiale e dalla sua interazione con uno specifico ambiente. Esse non sono più, dunque, volumi isolati dallo spazio circostante, potenziali prodotti da immettere sul mercato come oggetti di consumo. La scelta di materiali organici e di una pratica manuale è in aperta polemica con la meccanizzazione industriale e riafferma la centralità della natura e dell'uomo come misura di tutte le cose.

La produzione artistica di Anselmo incarna perfettamente questa sensibilità. Alcuni dei suoi lavori più noti, come *Torsione* (1968) e *Senza titolo* (1968), rendono direttamente percepibili forze ed energie altrimenti invisibili, chiedendo allo spettatore un atto di comprensione e coscienza piuttosto che di contemplazione.

Nella prima opera, una sbarra di ferro arrotolata in un panno di fustagno, in parte immerso e bloccato nel cemento solidificato, frena contro la parete adiacente la spinta di ritorno provocata dall'energia accumulata durante la torsione. Nella seconda opera, il naturale deperimento di un cespo di lattuga, frapposto a due parallelepipedi di pietra come zeppa, rende necessaria la continua sostituzione del vegetale perché una delle due pietre non cada per effetto delle forze di gravità.

L'opera ***Verso oltremare in basso a Sud, in alto a Sud Sud- Ovest***, (1986-1990) ha una dimensione ambientale e chiama in causa direttamente lo spettatore e la sua posizione nello spazio, indicando una serie di direzioni allo sguardo ma anche al pensiero. Le tre pitture sulle pareti sono state realizzate all'interno della sala nei punti specificati dal titolo dell'opera.

Il colore blu oltremare con il quale sono state dipinte, l'antico lapislazzuli oggi sostituito dall'acrilico, allude sia all'Oriente da cui in origine esso proveniva, che a un indeterminato approdo oltre il mare, una terra al di là dell'orizzonte. Ad aumentare la sensazione di spaesamento, aggiungendo un'altra coordinata spaziale, interviene la bussola collocata nel masso di granito a terra: l'ago rende visibile il magnetismo terrestre e punta verso il Nord. Lo spettatore si ritrova al centro di una fitta trama di riferimenti spaziali e mentali che alludono a un altrove fuori dal museo. L'opera funziona come una sorta di macchina per il teletrasporto (uno stargate), che mette in comunicazione il mondo naturale e quello artificiale, l'universo e l'uomo attraverso l'auto-percezione di quest'ultimo. Il sentimento di comunione e integrazione cosmica che l'artista ha provato per la prima volta nel 1965, durante un'escursione sul vulcano Stromboli, lo ha accompagnato durante tutto il suo lavoro, influenzandolo profondamente.

## Spunti per riflettere sulle opere

Cosa hai pensato delle opere al primo sguardo?

Tu come daresti forma all'infinito? Come renderesti percepibile qualcosa che non si vede ma esiste, per esempio un tipo di energia?

Ti è mai capitato di sentirti profondamente in sintonia con la natura e la sua energia? Se la risposta è sì, quando? Dove ti trovavi? Secondo te l'arte può provocare sensazioni simili?

## Collegamenti

Giuseppe Penone, *Sculture di linfa*, 2007

Ilya e Emilia Kabakov, *Where is our place?*, 2003

## Opere dell'artista nella collezione MAXXI

*Infinito*, 1970

*Verso oltremare in basso a Sud, in alto a Sud Sud- Ovest*, 1986-1990

## Opere dell'artista nella collezione MAXXI

[www.archivioanselmo.com](http://www.archivioanselmo.com)

## Stefano Arienti

(Asola - TO, 1961)

« Non c'è mai niente di particolarmente virtuosistico o di segreto nel modo in cui confeziono i miei lavori: chi ha voglia di ricopiare le mie tecniche e imparare una cosa che lo diverte, può farlo senza problemi »



Foto Patrizia Tocci

*Corda di giornali, 1986-2004*  
carta stampata arrotolata, dimensioni variabili

### Il contesto e le opere

Alla fine degli anni ottanta si sviluppa in Italia una nuova tendenza artistica che, scavalcando il ritorno alla pittura promosso dalla Transavanguardia durante lo stesso decennio, recupera le tecniche e i materiali propri dell'Arte Povera e di quella Concettuale. Di queste ultime però si è esaurita la carica polemica nei confronti del mercato dell'arte e dell'oggetto-opera, così come l'impegno politico e sociale che le animava.

In seguito al crollo delle grandi ideologie del Novecento (dal mito del progresso tecnologico ai regimi totalitari), la generazione di artisti italiani nata durante gli anni sessanta guarda il mondo plasmato dal boom economico con occhio diverso e vigile. Gli artisti propongono strategie di indagine, a volte perfino di difesa, semplici e socializzabili, ovvero delle quali tutti possono fare direttamente esperienza.

La città di Milano era il centro pulsante di questo rinnovamento. Le numerose gallerie aperte in quegli anni, il crescente interesse dei collezionisti, la presenza di giovani critici che seguivano, come amici e compagni di strada, le vicende degli artisti sono alcuni degli elementi che hanno determinato questo momento così fecondo per l'arte italiana.

Pur nella diversità dei percorsi individuali, appare diffusa tra i giovani artisti la necessità di indagare con i mezzi dell'arte i sistemi di comunicazione e il potere che le immagini hanno di condizionare il nostro modo di pensare.

Stefano Arienti è un interprete di spicco di questa generazione. Studente in agraria, si avvicina all'arte «in modo inaspettato» e «scopre di essere un artista» partecipando a mostre collettive nel capoluogo lombardo nel 1985. Influenzato dalle ricerche di Alighiero Boetti e Bruno Munari, recupera lo spirito antieroico degli anni settanta e mette in discussione il ruolo dell'artista quale essere dotato di capacità uniche, attraverso l'attenzione a mezzi e procedure semplici, grazie ad azioni meccaniche e ripetitive, a gesti ludici.

Nascono così le sue cilindriche *Turbine* (dal 1986), ottenute piegando pagina per pagina dei giornalini per ragazzi e denominate così perché «richiamavano un'idea di dinamismo».

Anche per l'opera ***Corda di giornali*** (1986-2004), Arienti ha utilizzato la carta. La corda è stata ottenuta, infatti, arrotolando pazientemente pagine di giornali. Caratteristica del lavoro dell'artista piemontese è l'interesse per le potenzialità di trasformazione di oggetti e materiali, anche quelli che hanno esaurito la propria funzione d'uso. L'opera è, dunque, un esempio di come un materiale decontestualizzato possa cambiare forma, significato e identità.

Con spirito ironico, Arienti interviene per addizione o sottrazione su riproduzioni di pittori impressionisti come Corot o Monet, sui ritratti delle rockstar, dei divi del cinema, applicandovi pongo colorato o tessere di puzzle, perforandone i contorni, cancellandone o deformandone i particolari; utilizza anche diapositive, modificandole con tagli e bruciature.

Figure e icone (*Karol*, 2003) preesistenti sono oggetto di processi creativi molto semplici e facilmente imitabili. Attraverso questo procedimento, l'artista indaga il potere dell'immagine di influenzare il pensiero delle persone.

Appropriarsi di questo materiale visivo significa tentare di controllarlo e di rendere consapevole lo spettatore del meccanismo mediatico di cui egli stesso fa parte. I fumetti, le riproduzioni artistiche, le fotografie di personaggi noti sono tutte immagini di immagini.

L'intervento dell'artista dona loro un nuovo *status*. Arienti infatti ha riconosciuto che non avrebbe «inventato mai nulla, che ogni creazione artistica è qualcosa di già disponibile, che esiste già, che qualcuno ha già creato e sperimentato».

## Spunti per riflettere sulle opere

Se potessi manipolare un'immagine molto nota tra quelle che ti circondano, quale sceglieresti? Come faresti? Perché?

## Collegamenti

Bruna Esposito, *e così sia...*, 2000

Claudia Losi, *Arthur's Seat Project*, 1999-2001

Flavio Favelli, *Carta d'Italia Unita*, 2010

## Opere dell'artista nella collezione MAXXI

*Corda di giornali*, 1986-2004

*Ciliegie e tulipani*, 1991-1993

*Ninfee (Dettaglio n. 7)*, 1991

*Sei libri cancellati*, 1991

*Senza titolo (Ritratto di Federica Cimatti)*, 1996

*Senza titolo (Tulipanini)*, 1998-2003

*SBQR, NETNUDE, GAYSCAPE, ORSITALIANI, ETC...*, 2000

## Per le immagini delle opere dell'artista

[www.castellodirivoli.org/ita/homepage/Collezione/CollezioneCRT.htmlt](http://www.castellodirivoli.org/ita/homepage/Collezione/CollezioneCRT.htmlt)

## Micol Assaël

(Roma, 1979)

« *Può capitare addirittura di sentire l'elettricità fluire attraverso il corpo, è una sensazione molto piacevole ma allo stesso modo anche spaventosa* »



Foto Patrizia Tucci

*Dielettrico, 2002*  
installazione, filo elettrico, ventola

### Il contesto e le opere

Micol Assaël è una giovane artista molto attiva sia nel panorama italiano che europeo. Dal 2001 ha partecipato a mostre personali e collettive, tra cui la Biennale di Venezia del 2003 e del 2005. Le sue installazioni, mezzo prediletto di espressione, modificano spesso le strutture architettoniche in cui sono ospitate o ne creano di nuove. Nell'opera *Senza titolo* del 2002, ad esempio, Assaël ha praticato dei fori grandi abbastanza da permettere a una persona di penetrare attraverso varie gallerie messe a sua disposizione. Caratteristica del lavoro dell'artista romana, infatti, è far interagire lo spettatore con l'opera in situazioni di instabilità e ambientazioni ambigue per metterne alla prova i limiti fisici ed emotivi e osservarne il comportamento.

Nella seconda metà del Novecento, gli artisti vicini all'arte concettuale e, soprattutto, alla Body Art richiedono una sempre maggiore partecipazione del pubblico nella realizzazione della propria opera. In *performance* e *happening*, pratiche artistiche consuete dagli anni sessanta in poi, lo spettatore è chiamato a guardare qualcosa che avviene davanti ai suoi occhi e che spesso coinvolge i suoi sensi e il suo corpo, oltre a quello dell'artista stesso.

Importante fonte di riflessione per Assaël è l'opera dell'artista statunitense Gordon Matta Clark, che prende in considerazione l'architettura non più soltanto come disciplina che crea ambienti che accolgono o contengono, ma anche porzioni di spazio, da indagare e decostruire. Le opere di Matta Clark, infatti, hanno come oggetto edifici da abbattere o in disfacimento. Il corpo dei body-artisti, quindi, viene sostituito dall'architettura.

Micol Assaël realizza ambienti asettici, inospitali e claustrofobici che subiscono interferenze, come emissioni di fumo e dispersioni di energia elettrica, e che turbano chi vi è all'interno. Lo spettatore prova, dunque, un senso di disagio, di straniamento, a volte anche di pericolo.

Per la realizzazione delle sue opere, l'artista si serve spesso di materiali e processi ispirati ai principi della fisica, dimostrando un grande interesse per la scienza e l'osservazione diretta della natura. Il titolo dell'installazione *Chizhevsky Lesson* (2007), ad esempio, fa riferimento allo scienziato russo Alexander Chizhevsky, le cui ricerche vertono sulla relazione fra l'attività solare e alcuni importanti eventi storici, come guerre e rivoluzioni. Dopo viaggi in Paesi lontani, come l'Islanda e la Siberia, Assaël ha dato vita a *Free Fall in the Vortex of Time* (2005). Si tratta di una raccolta di ricevute, biglietti, annotazioni personali che creano un viaggio virtuale di oltre cento pagine.



L'opera **Dielettrico** (2002) è un dispositivo che produce un forte soffio d'aria al passaggio del visitatore, sorprendendolo. Questo lavoro propone un modo diverso di percepire lo spazio e indaga il corpo umano, i suoi limiti e le sue reazioni a fattori fisici esterni, come le correnti d'aria.

## Spunti per riflettere sulle opere

Pensi che l'arte sia lo strumento giusto per analizzare e comprendere le emozioni e le reazioni umane a stimoli esterni?

Credi che le sensazioni provate a contatto con le opere di Assaël possano essere esemplificative di stati d'animo (inquietudine, ansia, ecc.) che l'essere umano prova nella vita quotidiana?

## Collegamenti

Pier Paolo Calzolari, *Senza titolo (mortificatio, imperfectio, putrefatio, combustio, incineratio, satisfactio, confirmatio, compositio, inventio, dispositio, actio, mneme)*, 1970-1971

Chen Zhen, *Un-interrupted voice*, 1998

Maurizio Mochetti, *Rette di luce nell'iperspazio curvilineo*, 2010

## Opere dell'artista nella collezione MAXXI

*Dielettrico*, 2002

*Sleeplessness*, 2003



## Vanessa Beecroft

(Genova, 1969)

« Il pubblico era confuso e contrariato, piuttosto respinto che attratto dalla presenza delle ragazze. Ho constatato che il nuovo materiale che usavo aveva una forte portata visiva e non era decorativo. La decisione di continuare a utilizzare le ragazze come materiale è stato un momento controverso »

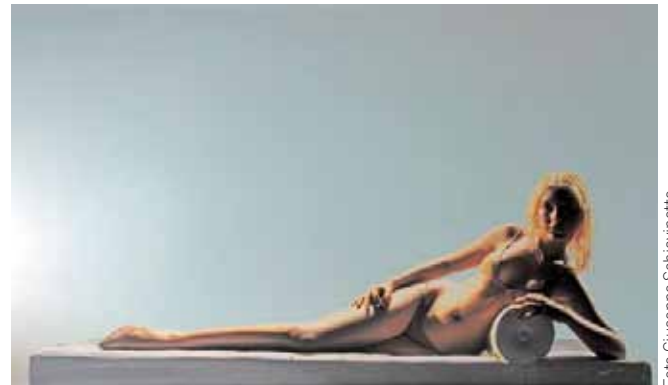


Foto Giuseppe Schiavinotto

*Sister Project (August 2000), 2000*  
stampa fotografica digitale a colori

### Il contesto e le opere

L'artista studia all'Accademia delle Belle Arti di Brera, a Milano, nei primi anni novanta, per trasferirsi presto in America, dove attualmente risiede e opera. Lavora con e sull'immagine della donna, creando tableaux vivant, "quadri viventi", ispirati alla pittura rinascimentale italiana, sotto forma di performance, di cui restano i video e le fotografie realizzati durante l'evento. Materiale preferito di Vanessa Beecroft sono, dunque, le donne, con cui gioca come fossero bambole, mettendo loro parrucche colorate e vestendole con i propri abiti o con pochi capi e accessori d'alta moda, creati appositamente. Nelle sue opere le ragazze nude, o quasi, rappresentano un modello di bellezza omogeneo che risponde a precisi canoni fisici, sociali e generazionali e sono attentamente selezionate, dal momento che l'artista stessa si identifica con loro.

Negli anni ottanta e novanta è nata e si è sviluppata, nel mondo industrializzato, quella che potremmo chiamare società dell'immagine che, anche attraverso l'avvento della fotografia di moda, esaltava modelle-star molto magre e apparentemente perfette, lanciando il chiaro messaggio che apparire fosse più importante che essere. A causa dell'insoddisfazione verso il proprio corpo, magari lontano dal modello di bellezza ancora oggi propinato dalla televisione e dalla stampa, molte ragazze sono state colpite da malattie come l'anoressia e la bulimia. Vanessa Beecroft è stata una di loro. I disordini alimentari, con il conseguente controllo ossessivo del cibo, e un estenuante esercizio fisico hanno caratterizzato la vita dell'artista quando era una ragazza. Ha realizzato infatti un diario alimentare in cui ha annotato qualsiasi alimento ingerito tra il 1987 e il 1993, accompagnandolo con riflessioni sul proprio senso di colpa, sulle visite mediche a cui si sottoponeva, sui propri genitori. Questa raccolta maniacale, quasi patologica, costituisce l'inizio della sua carriera e stabilisce delle costanti del suo lavoro.

Nella prima mostra personale nel 1993, l'artista espone *Despair*, il cosiddetto *Libro del cibo*, e realizza la sua prima performance *VB01 (Vanessa Beecroft 01)*. Invita all'inaugurazione un gruppo di ragazze, conoscenti e colleghe dell'Accademia, e chiede loro di vestirsi con i suoi abiti, portati nella galleria per l'occasione. Esponendo il suo diario, rende pubbliche le sue ossessioni e, per potersene liberare, ne fa un argomento di conversazione oltre che la base della propria opera.

Legati alle performance di Beecroft sono i disegni, aspetto intimo della sua iniziale produzione, che sostituiscono la compilazione del diario e diventano un altro modo per controllare il corpo: disegni di corpi esili, su carta, realizzati a matita e acquarello, per la maggior parte monocromatici.

Alcune raffigurazioni riprendono il soggetto nell'atto di abbuffarsi di cibo, altre in quello di liberarsene tramite il vomito. I disegni di Beecroft sono il risultato della ricerca che l'artista effettua su se stessa e sono «un diretto riflesso della [sua] disposizione d'animo [...], tanto da contenere elementi di auto-ritrattistica». Ecco, allora, che le modelle delle sue performance, sin da *VB01*, costituiscono una sorta di autoritratto dell'artista stessa che, soprattutto all'inizio del suo percorso, va alla ricerca di ragazze il più possibile somiglianti fisicamente alle figure inquiete dei suoi disegni.

Il MAXXI ha acquisito le seguenti opere di Vanessa Beecroft: due **Senza titolo** (1994), due ritratti fotografici, **Susanne** (1996) e **Tine** (1996) e il **Sister Project**, presentato alla Biennale di Venezia nel 2001. I due **Senza titolo** fanno parte delle prime opere dell'artista e rappresentano due volti anonimi, come fossero soltanto macchie di colore blu e rosso, che risaltano sulla tela bianca. Essi fanno da pendant alla coppia di ritratti fotografici **Susanne** e **Tine**, di poco successivi. Le due ragazze qui rappresentate, con lo sguardo fisso, indossano parrucche colorate, tipiche delle prime performance di Beecroft, e rimandano all'ossessione per l'apparenza fisica che spesso rende le donne simili le une alle altre. Il **Sister Project** ritrae, in un calendario di grande formato, la sorellastra dell'artista, somigliante al padre inglese da cui l'artista è stata lontana per molti anni, sdraiata su un sofà. La modella ha la stessa posizione in tutte le dodici fotografie, mentre la carnagione, i capelli e l'illuminazione sono diverse in ognuna di esse. Con il passare dei mesi e delle stagioni, cambiano i colori e gli umori della giovane donna. Il riferimento dell'artista per il **Sister Project** è stata una donna «tra Vanessa Redgrave, Twiggy e un marmo del Canova».

## Spunti per riflettere sulle opere

Secondo te l'Occidente industrializzato ha altre forme di ossessione oltre a quella per il corpo? Se sì, quali? Si intrecciano con il mondo dell'arte?

Il corpo femminile è stato da sempre uno dei soggetti preferiti dagli artisti, pensa alle statuette preistoriche della Madre Terra, ai quadri rinascimentali fino alle *Demoiselle d'Avignon* di Picasso del 1907. Cosa c'è di nuovo nelle immagini di Vanessa Beecroft?

Se dovessi realizzare un'opera d'arte che parla di una tua piccola ossessione, quale sceglieresti e come le daresti forma visiva?

## Collegamenti

Elina Brotherus, *Femme à sa toilette*, 2001, *Le Matin*, 2001 e *Fille aux fleurs*, 2002

Rosemarie Trockel, *Untitled*, 2000

Francesco Vezzoli, *Democrazy*, 2007

Kiki Smith, *Large Dessert*, 2004-2005

## Opere dell'artista nella collezione MAXXI

*Senza titolo*, 1994

*Senza titolo*, 1994

*Susanne*, 1996

*Tine*, 1996

*Sister Project*, 2001

## Per le immagini delle opere dell'artista

[www.vanessabeecroft.com](http://www.vanessabeecroft.com)

## Alighiero Boetti

(Torino, 1940 – Roma, 1994)

« Il mio problema è di non fare scelte secondo il mio gusto ma d'inventare sistemi che poi scelgano per me »



Foto Roberto Galasso

*Mappa*, 1972-1973  
ricamo a mano su lino

### Il contesto e le opere

Boetti è generalmente noto come esponente dell'Arte Povera, corrente artistica a cui aderì tra il 1967 e il 1968 ma dalla quale presto si distaccò drasticamente. Il suo interesse negli anni si è spostato dalla sperimentazione dei materiali naturali e industriali al concetto che sta alla base dell'opera d'arte. Per gli artisti concettuali, il momento dell'ideazione creativa riassume tutto il significato del fare arte.

L'artista vuole rendere visibile solo un processo di pensiero comunicato al pubblico attraverso l'oggetto-opera, la cui esecuzione può essere delegata ad altri operatori. L'arte concettuale non crea né inventa nulla, piuttosto indica realtà non immediatamente percepibili e le svela.

Coerentemente con questo approccio, Boetti si è dedicato alla scoperta e all'analisi delle leggi e dei sistemi che ordinano il mondo, tra i quali: lo spazio e il tempo, le lettere e i numeri. Le combinazioni matematiche regolano i fenomeni naturali, così come il linguaggio alfabetico struttura la comunicazione alla base della vita sociale. La meditazione sul tempo è di grande importanza nel lavoro dell'artista, che ha voluto darle forma in modi diversi: dalle date dipinte, a quelle ricamate, dalla quantità di tempo necessaria per realizzare un lavoro (come un arazzo, un disegno colorato interamente a tratti di penna biro o il ricalco dei quadretti su un foglio di carta) a quella per osservarlo. I suoi viaggi in Oriente e la conoscenza della filosofia greca e cinese, della mistica medievale, delle religioni ebraica e islamica e l'interesse per la magia sono alcune delle fonti del suo lavoro. Tutta l'opera di Boetti può essere suddivisa in ampie tipologie all'interno delle quali temi e strumenti si intersecano. In ogni lavoro l'artista si propone di coinvolgere lo spettatore in un gioco percettivo e logico che richieda un impegno razionale e contemplativo, come un vero codice cifrato.

Nell'opera a penna biro blu su carta intelata *I sei sensi* (1974-75), per esempio, le virgole sui campi colorati, che sembrano sparse a caso, sono collocate in corrispondenza dell'alfabeto sul lato sinistro. Ad ogni virgola corrisponde una lettera in un ordine progressivo che compone le parole vedere, gustare, odorare, toccare, udire e pensare.

In una delle **Mappe** realizzate da ricamatrici afgane su disegno dell'artista viene rappresentata la situazione geopolitica mondiale in un preciso momento storico, l'inizio degli anni settanta, con i relativi rapporti di potere.

La suddivisione del planisfero in base ai confini territoriali di ogni stato, contrassegnato dal disegno della propria bandiera, rende evidente il contrasto tra il sistema artificiale imposto dall'uomo e le conformazioni terrestri stabilite dalla natura. Allo stesso tempo la scelta di colorare di rosso

e bianco le grandi pianure del Nord America e di rosso quelle orientali segnala la spartizione dell'intero planisfero tra due grandi polarità dominanti e contrapposte. Tra il 1971 e il 1994 su una serie di mappe ricamate sono stati inventariati e registrati visivamente tutti i cambiamenti di assetto territoriale realmente avvenuti nel mondo, sui quali Boetti si è continuamente aggiornato. L'interesse per la geografia e le sue trasformazioni politiche lega questi lavori all'attualità storica che, insieme alla riflessione sullo spazio e il tempo, rientra tra i temi prediletti dall'artista.

## Spunti per riflettere sulle opere

Immagina di portare avanti il lavoro di Boetti e di ridisegnare la mappa in base ai cambiamenti politici avvenuti negli ultimi 15 anni. Come la modifichereesti? Quali aree geografiche sono diventate più potenti di altre? Il mondo è ancora diviso nelle polarità est-ovest?

Costruisci un tuo inventario o una mappa (ovvero un insieme di cose/luoghi ordinato secondo alcune regole) e dagli una forma che lo rappresenti visivamente.

Boetti ha dato forma ai concetti di spazio, tempo, linguaggio e percezione sensoriale attraverso "rebus" e giochi di logica. Tu come faresti senza usare gli strumenti tradizionali dell'arte (pittura, scultura ecc)?

## Collegamenti

William Kentridge, *North Pole Map*, 2003

Claudia Losi, *Arthur's Seat Project*, 1999-2001

Flavio Favelli, *Carta d'Italia Unita*, 2010

Lucy + Jorge Orta, *Antarctic Village – No Borders. Dome Dwelling* 2007 e *Antarctic (Antarctica Diptych)*, 2007-2008

## Opere dell'artista nella collezione MAXXI

*Mimetico*, 1966

*Inter-Vallo*, 1969 (1986)

*Mappa*, 1972-1973

## Per le immagini delle opere dell'artista

[www.archivioalighiero-boetti.it](http://www.archivioalighiero-boetti.it)

## Christian Boltanski

(Parigi, 1944)

«Sono convinto, sostanzialmente, che l'osservatore completi l'opera d'arte.

Io fornisco lo stimolo e l'osservatore reagisce in sintonia con il suo passato, con le sue esperienze più profonde, trasformandolo in qualcosa di diverso»



Foto Roberto Galasso

Veronika, 1995

fotografia, tessuto, neon, box in legno

### Il contesto e le opere

Christian Boltanski è un artista francese che ha fatto del tempo, della morte, della memoria personale e collettiva i temi principali del suo lavoro.

Artista autodidatta, nasce a Parigi nel 1944 da madre cattolica e padre ebreo: l'evento drammatico della Shoah, che non ha vissuto personalmente ma attraverso i racconti dei propri cari, avrà un ruolo fondamentale nella sua formazione artistica che svilupperà a partire da opere pittoriche legate al ricordo della sua infanzia.

Sul finire degli anni sessanta abbandona la pittura per la fotografia e sperimenta altri media con l'intento di esplorare le forme del ricordo e della percezione. Con le installazioni degli anni settanta, come *Essai de reconstruction (Trois tiroirs)* (1970-1971) e *Vitrine de référence* (1971), rilegge la sua infanzia attraverso gli oggetti che aveva da bambino e che nell'opera si trasformano in reliquie e reperti archeologici.

A partire dagli anni ottanta al microcosmo emozionale e autobiografico Boltanski preferisce la dimensione collettiva: la riflessione sulla memoria, sulla morte e sul destino comune dell'uomo diventano il cuore delle sue installazioni.

Costruite attraverso l'assemblaggio di oggetti comuni (vestiti, scarpe, fotografie, ecc.) appartenuti a persone scomparse, le tracce rimandano a una perdita e rivivono di nuove relazioni formali e spaziali.

All'interno degli spazi espositivi l'artista colloca pile di scatole (*Archives*), che costituiscono veri e propri archivi degli scomparsi, fotografie in bianco e nero che evocano esistenze perdute (*Monuments*) e cumuli di indumenti usati, sparsi sul pavimento o addossati alle pareti, per ricordare chi non li potrà più indossare (*Réserves*).

Illuminato da una luce fortemente evocativa, elemento ricorrente nell'opera di Boltanski, il fruitore non può fare altro che ricordare il dramma dell'olocausto e dei campi di concentramento. Le memorie di tante vite diverse, ma legate dallo stesso destino di morte, diventano nelle installazioni la muta testimonianza di un'esperienza dolorosa, in cui la sensibilità di chi osserva è invitata a ricostruirne la storia, attraverso il ricordo evocato dagli oggetti.

L'opera **Veronika** della collezione MAXXI è stata presentata per la prima volta insieme a *Passion* (1996), installazione che riflette sul tema dell'identità e sulla passione, intesa come sentimento umano, ma anche legata al percorso di sofferenza che ha portato Cristo verso la morte.

Nell'opera **Veronika** l'immagine fotografica di una donna rivive all'interno di una struttura prefabbricata. Illuminato da una luce fortemente evocativa, il viso della Veronika emerge dal buio della stoffa come una visione mistica, all'interno di quello che può essere considerato una sorta di altare cerimoniale. Il titolo dell'opera richiama la leggenda del Velo della Veronica, pia donna che avrebbe deterso da sangue e sudore il volto di Gesù durante la Passione. L'impronta del viso di Cristo sarebbe rimasta impressa sul velo, venerato come reliquia dalla Chiesa cattolica.

## Spunti per riflettere sulle opere

Christian Boltanski lavora sulla memoria, sul ricordo e sulla testimonianza.  
Come attiveresti il ricordo di chi non c'è più o di un preciso momento della tua vita?  
Quali oggetti useresti?

Credi sia cambiata la funzione del museo rispetto al passato? Se sì, come e perché?  
Il museo del XXI secolo può essere ancora il contenitore della memoria?

## Collegamenti

Doris Salcedo, *Plegaria Muda*, 2011  
Adrian Paci, *Cappella Pasolini*, 2005



## Elina Brotherus

(Helsinki, 1972)

« Creare immagini mi riscuote e quando la vita è “traballante” sento l’urgenza di scattare fotografie »



Courtesy Galleria Sonath Parigi

*Fille aux fleurs*, 2002

stampa cromogenica su alluminio anodizzato

### Il contesto e le opere

Elina Brotherus ha studiato chimica prima di dedicarsi alla fotografia nel 1997. Le sue prime opere indagano, attraverso l’autoritratto, le emozioni e gli eventi della propria vita. Ne è un esempio la serie *Das Mädchen sprach von Liebe* (La ragazza parla d’amore, 1997-1999), in cui l’artista raccoglie immagini che raccontano la morte dei genitori, il suo matrimonio (*Wedding Portraits*), la separazione (*Divorce Portrait*), il dolore, la solitudine.

Evidente, dunque, è la connessione tra arte ed esperienza vissuta nei lavori di Brotherus che, realizzati con un linguaggio rigoroso, estremamente intimi e personali, raccontano una storia semplice e universale.

I primi paesaggi appaiono nel 1998 nella serie *Suite Française 1*. L’approccio dell’artista finlandese diventa via via più astratto nel momento in cui cattura con la macchina fotografica paesaggi vasti e desertici, che definisce «virgole» o «spazi del respiro». Brotheus spiega: «Il mondo contiene così tanto disordine e rumore visivo che ho cercato di mettere in risalto, separandoli, i frammenti interessanti e significativi».

Nella serie *Suite Françaises 2* (1999), l’artista riflette sulla migrazione, sul proprio trasferimento in Francia, sull’essere un’outsider, evidenziando come la capacità di parlare la lingua del paese ospitante sia un elemento fondamentale per sviluppare il senso d’appartenenza in qualsiasi società. Riflettendo sulle difficoltà di imparare una nuova lingua, di familiarizzare con un nuovo Paese e una nuova cultura, la serie *Suite Françaises 2* parla dell’essere e sentirsi estraneo, della «incoerenza tra una persona e il proprio ambiente, dei semplici piccoli mezzi attraverso i quali ciascuno tenta di trovare il proprio posto nella società». Il processo creativo, dunque, è un modo con cui Brotherus dà un senso al mondo: «Scattare fotografie è come dare un nome alle cose, un modo di controllare il mondo».

Nel 2000 prende avvio il progetto *The New Painting*, in cui l’artista sposta il suo interesse dal contenuto dell’opera alla forma, confrontandosi con i temi e i problemi affrontati per secoli dalla pittura tradizionale. «La fotografia è la nuova pittura», dice l’amica Edda Jonsdottir, direttrice della i8 Gallery di Reykjavik, a Elina Brotherus, incoraggiandola a studiare e a indagare, con la macchina fotografica, le variazioni della luce, il colore, la composizione, il rapporto della figura umana con lo spazio. Del progetto fanno parte serie con soggetti diversi: paesaggi e opere sulla figura umana.



I lavori sul paesaggio sono incentrati soprattutto sull'orizzonte e si suddividono in *Horizons*, *Low Horizons*, *Very Low Horizons* e *Broken Horizons* a seconda della sezione del piano pittorico. Brotherus si ispira alla tradizione artistica nordica, in particolare all'artista tedesco Caspar David Friedrich, la cui pittura di paesaggio rispecchia la vocazione romantica per l'adesione emotiva alla natura. Le composizioni semplici e armoniose che, da una parte, introducono lo spettatore in una dimensione contemplativa, dall'altra lo escludono da quella bellezza distante, fredda e irraggiungibile.

Tra i lavori aventi per soggetto la figura umana, ***Femme à sa toilette*** (2001), ***Le Matin*** (2001) e ***Fille aux fleurs*** (2002) sono nella collezione MAXXI. Essi si avvicinano alla pittura di genere e alle opere dell'artista francese Pierre Bonnard. Elina Brotherus usa ancora se stessa come modella, ma, svanito ogni riferimento autobiografico, essa non è altro che un elemento situato entro uno spazio dato e un soggetto di ricerca formale.

Ciò che ora interessa all'artista è come interagisce la figura umana nello spazio e con le altre figure, in che modo la luce svela la forma, cosa succede se lo sguardo cambia direzione: «Il corpo umano nella sua bellezza e nella sua banalità non smette mai di affascinarmi».

## Spunti per riflettere sulle opere

Cosa hai provato guardando le opere aventi per soggetto il paesaggio?

Ti sei sentito partecipe dell'armonia della natura oppure sei stato tenuto a distanza da quella perfezione?

Guardando le scene quotidiane di ***Femme à sa toilette*** o ***Le Matin***, cosa provi? Imbarazzo, fastidio, tenerezza, vicinanza? Perché?

## Collegamenti

Vanessa Beecroft, *Susanne*, 1996, *Tine*, 1996 e *Sister Project*, 2001

Rosemarie Trockel, *Untitled*, 2000 e *Untitled*, 2002

Kiki Smith, *Large Dessert*, 2004-2005

## Opere dell'artista nella collezione MAXXI

*Horizon 6*, 2000

*Horizon 7*, 2000

*Horizon 8*, 2000

*Femme à sa toilette*, 2001

*Le Matin*, 2001

*Fille aux fleurs*, 2002

## Per le immagini delle opere dell'artista

[www.elinabrotherus.com](http://www.elinabrotherus.com)

## Maurizio Cattelan

(Padova, 1960)

« *Io non sono un artista. Non mi considero davvero un artista. Io faccio arte, ma è un lavoro* »



*Mother*, 2000 (1999)  
stampa fotografica b/n

Foto Attilio Maranzano

### Il contesto e le opere

Maurizio Cattelan approda all'arte, dopo un breve periodo da designer, alla metà degli anni ottanta, per sfuggire alla noia di un qualsiasi altro, ripetitivo, lavoro, come ha più volte ammesso. Autodidatta, nel giro di pochi anni si impone nel panorama internazionale. La mancanza di uno stile e un linguaggio riconoscibili, data dall'uso di tecniche e materiali diversi, rende difficile rintracciare legami con artisti di generazioni precedenti, permettendo all'artista padovano di mantenere una sua specificità e indipendenza.

Come un bambino irrispettoso delle regole e in vena di scherzi, Cattelan si appropria di opere altrui, prende come soggetto dittatori e papi con uguale, apparente, leggerezza, si fa impersonare da attori durante le interviste e, se intervistato, usa frasi di altri. Pur perfettamente inserito nel mondo e nel mercato dell'arte, cerca scappatoie per sfuggire alle responsabilità che il suo ruolo di artista gli imporrebbe.

Dai primi anni novanta, comincia a interrogarsi sul ruolo dell'artista e a indagare il mondo dell'arte contemporanea. Servendosi di esso e vivendo al suo interno, ne rende visibili con ironia i meccanismi, troppo spesso legati al mercato. Nell'opera *A perfect day* (1999), Cattelan attacca al muro con del nastro adesivo il suo gallerista. Con questa moderna crocifissione, l'artista si prende gioco delle figure che popolano il mondo dell'arte, mettendole in ridicolo o in difficoltà. Ambiguità, fuga, parodia, cupo senso dell'umorismo sono le parole chiave per comprendere il lavoro di un artista che sfugge ad ogni definizione.

Nell'opera *Charlie don't surf* (1997), un bambino è seduto a un banco di scuola, di spalle al visitatore. Avvicinandoci, notiamo che ha le mani inchiodate da matite al banco stesso. Il suo volto è quello dell'artista. Cattelan gioca a sorprenderci e a spiazzarci con un autoritratto in cui l'ambiguità è data dal soggetto stesso e dalle dimensioni ridotte. L'opera racchiude, inoltre, memorie del suo passato, oltre ad un umorismo nero e ad un senso di inquietudine che caratterizzano tutto il suo lavoro.

L'opera della collezione MAXXI si intitola ***Mother*** ed è la fotografia della performance realizzata per l'inaugurazione della Biennale di Venezia nel 1999. Due mani giunte, come in preghiera, escono fuori da un cumulo di sabbia, che nasconde il resto del corpo. Ci chiediamo se non sia un altro fantoccio di quelli spesso usati da Cattelan per i suoi lavori. Si tratta, invece, di una persona vera, un fachiro indiano che replica per il pubblico della Biennale ciò che fa abitualmente nel suo paese d'origine.

L'artista ne fa spettacolo e ci spinge a chiederci se sia realtà o finzione, lasciandoci un dubbio poco rassicurante. Il diverso contesto, la spettacolarizzazione e l'ambiguità della scena provocano disagio e inquietudine in chi guarda.

## Spunti per riflettere sulle opere

Cattelan mira a spiazzare lo spettatore. Alcune sue opere esposte in luoghi pubblici cittadini hanno sollevato aspre polemiche. Credi che attraverso la sorpresa e l'effetto choc l'arte riesca a comunicare meglio?

## Collegamenti

Kendell Geers, *T.W. Batons (Circle)*, 1994

Francesco Vezzoli, *Democracy*, 2007

## Opere dell'artista nella collezione MAXXI

<http://maurziocattelan.altervista.org/>

## Iran Do Espirito Santo (Mococa – San Paolo, Brasile, 1963)

«La maggior parte del mio lavoro riflette la condizione di operare al confine tra il mondo astratto e la realtà concreta, una condizione esistenziale molto importante»



Foto Patrizia Tocci

Correções C, 2001  
installazione: granito, 9 pezzi, dimensioni variabili

### Il contesto e le opere

Iran Do Espirito Santo nasce a Mococa, un paesino rurale del Brasile. Nel 1980, a 17 anni, si trasferisce a San Paolo dove studia Belle Arti alla Fundação Armando Alvares Penteado. San Paolo è una città violenta, dominata dal grigiore dei nuovi grattacieli, ma è anche stimolante per la presenza di molte etnie e culture diverse. Questo aspetto diventa una ricchezza per Do Espirito Santo e gli artisti della sua generazione, che esplorano e reinterpretano stili artistici differenti, del passato e del presente. In particolare negli anni ottanta, l'attenzione degli artisti si concentra sugli oggetti concreti, selezionati per le loro caratteristiche materiali e formali.

Do Espirito Santo riconduce gli oggetti d'uso quotidiano alle loro forme essenziali, geometriche, rendendoli così puri concetti. In questo modo, gli oggetti vengono privati della funzione pratica che hanno nella realtà e disorientano lo spettatore, invitato a osservarli attentamente per capire cosa fossero in origine. Questa operazione è una strategia di difesa che l'artista attua nei confronti della realtà contemporanea la cui sfera visiva sovrappollata di immagini, a causa soprattutto dell'attuale sistema di informazione, sovraccarica la percezione sensoriale umana.

L'opera *Untitled (Keyhole)* (2002) è un buco della serratura plasmato in granito fuori scala che non apre alcuna porta, *White Box* (2003) è un parallelepipedo di marmo che ricorda una scatola ma che non può contenere nulla, in *Restless 25* (2005) due lastre di vetro fingono illusori effetti di profondità. Sono i materiali con cui sono realizzate le opere a suggerire la differenza tra la forma e la funzione, tra l'idea e l'oggetto reale.

L'opera **Correções C** (2001) della collezione MAXXI è costituita da nove poliedri di granito, che formano una sorta di giardino zen. Il titolo riflette il tentativo di Do Espirito Santo di perfezionare la natura attraverso l'astrazione e l'idealizzazione delle sue forme. Il granito è stato tagliato in modo da rispettare l'aspetto del blocco originario, esaltandone la geometria.

Queste sculture sono come le idee iperuraniche della dottrina filosofica di Platone, ovvero le forme eterne e universali proprie della mente umana, modelli perfetti per gli oggetti reali. In quest'opera l'artista brasiliano ricerca una sorta di purificazione dalla molteplicità di immagini con cui gli odierni mezzi di comunicazione ci bombardano.

## Spunti per riflettere sulle opere

In cosa differisce l'opera **Correções C** rispetto alla quantità di immagini che quotidianamente vedi? Quali sensazioni ti suscita? Indifferenza, tranquillità, altro? Perché?

Iran Do Espirito Santo per la sua opera sceglie un materiale presente in natura come il granito, ma utilizza un procedimento industriale per creare una forma ideale, perfetta, che ricordi e allo stesso tempo si distingua da quelle reali. Se fossi un artista a che forma daresti vita? E quale materiale useresti?

Do Espirito Santo, attraverso l'arte, si difende dall'invasione di immagini che provengono oggi da tutti i *media*. In tal modo ritrova una purezza interiore e un'autentica sensibilità nel guardare il mondo. Pensi anche tu che ce ne sia bisogno? Come faresti?

## Collegamenti

Sol LeWitt, *Wall Drawing #375*, 1982

Giuseppe Penone, *Sculture di linfa*, 2007

## Opere dell'artista nella collezione MAXXI

*Vela*, 1999

*Senza titolo*, 2000

*Correções C*, 2001

*Extension/Fade*, 2005-2006

## Bruna Esposito

(Roma, 1960)

« Abbiamo una grande opportunità in questa nostra epoca [...] poter finalmente comprendere che sono soprattutto le fragilità insite in noi a fondare e rafforzare i muri e le torri dei nostri fondamentalismi »



Foto Giuseppe Schiavincotto

e così sia..., 2000

progetto in progress, legumi, cereali, alloro, fornello elettrico

### Il contesto e le opere

Bruna Esposito realizza i suoi lavori con materiali che non appartengono al mondo dell'arte, ma alla vita quotidiana, come cibo e sabbia. Attraverso l'uso poetico di materiali "poveri", intende far emergere «la loro straordinaria forza, insita nell'apparente debolezza».

I lavori dell'artista romana sono stati definiti «sculture impermanenti» perché non tendono a conservarsi per l'eternità, ma sono destinati a scomparire, a volatilizzarsi o a deperire. Le sue opere rappresentano dei luoghi "altri" rispetto al ritmo della vita quotidiana, spazi di riflessione, intimità e rifugio da opporre al «mondo malato» che ci circonda.

La ricerca artistica di Esposito rifugge da qualsiasi forma di spettacolarizzazione a favore di un fare silenzioso che richiama la mistica orientale. Le sue opere possono essere lette come veri e propri riti in cui lo spettatore è direttamente coinvolto, come avviene nel progetto in progress **e così sia...** L'opera è stata realizzata nel 2000-2001 in occasione della mostra *Migrazioni e multiculturalità*, presso il Centro per le Arti Contemporanee di Roma, oggi MAXXI. Per tutta la durata dell'esposizione, l'artista e i suoi assistenti hanno disposto a terra legumi e cereali secondo una composizione a mosaico, formando una svastica con gli uncini disposti verso sinistra. Al centro del mosaico, un fornello elettrico con una ciotola di vetro contenente acqua e foglie di alloro emanava un piacevole odore. Nello stesso tempo, lo spettatore è stato chiamato a diventare parte integrante dell'opera. Gli è stato offerto, infatti, un sacchetto contenente legumi, cereali, una foglia d'alloro e un breve testo, scritto dall'amica e poetessa Paola d'Agnese.

*Girandola di luce dagli antichi significati legati al sole,  
alla buona sorte, all'energia, alla forza, trasse la sua potenza simbolica.  
Venti nefasti la mossero altrove, spegnendo la sua luce portandola lontano,  
lontanissimo dal suo significato primordiale*

La scelta di un simbolo così abusato, ma carico di storia, come la svastica nasce dalla volontà di riappropriarsi di questa figura antichissima legata al culto del Sole. Il processo di realizzazione dell'opera, inoltre, è un vero e proprio rito propiziatorio di positività. La ritualità ha caratterizzato anche il processo di disfacimento del lavoro. L'artista, accompagnata da canti, ha riposto in valigie cereali e legumi, che hanno nutrito delle galline.

**e così sia...** è allo stesso tempo un «voto di speranza», perché i legumi richiamano l'universale nutrimento di tutti gli esseri, e un grido d'allarme, per la manipolazione genetica a cui i vegetali sono attualmente sottoposti.

Proprio per l'uso di materiali fragili e deperibili, il lavoro di Esposito si inserisce nella tendenza artistica degli anni novanta tesa a ripristinare un rapporto diretto con il vivere quotidiano. Per tutti gli anni ottanta, infatti, ha prevalso l'estetica postmoderna basata sul dominio dell'immagine, all'interno del quale il rapporto con la realtà è mediato e filtrato dai mezzi di comunicazione che si sostituiscono all'esperienza diretta del mondo.

Le tendenze neoespressioniste (come la Transavanguardia) hanno svincolato l'opera da qualsiasi intento sociale, in nome dell'espressione della personalità dell'artista. Già dalla metà del decennio, le nuove generazioni iniziano a riportare l'attenzione dall'interiorità dell'artista al mondo esterno, alla realtà così come viene colta da ognuno. Vengono recuperati i processi creativi semplici, manuali, imitabili, vale a dire socializzabili, per trasmettere messaggi alterativi a quelli del mondo dell'informazione.

## Spunti per riflettere sulle opere

Prenditi il tempo per fermarti e riflettere, per uscire dal ritmo frenetico della vita quotidiana. Quale luogo, situazione o azione costituisce per te un momento di riposo e possibilità di introspezione?

Il museo è uno di questi?

Osserva le cose che ti circondano, pensa alle tue azioni quotidiane: quante cose sono "mediate" dai mezzi di comunicazione e di quante viceversa fai un'esperienza diretta?

Immagina di inventare un "rito contemporaneo" che coinvolga altre persone con il fine di condividere un messaggio importante. Come lo realizzeresti?

## Collegamenti

Eva Marisaldi, *Base*, 2000

Grazia Toderi, *Rosso*, 2004

Stefano Arienti, *Corda di giornali*, 1986-2004

Loris Cecchini, *Monologue Patterns (Crisalide)*, 2005

## Opere dell'artista nella collezione MAXXI

*e così sia...*, 2000

*Oltremare*, 2006



## Flavio Favelli

(Firenze, 1967)

« *La questione del privato è fondamentale; non ho mai fatto un'opera senza riferimenti alla mia storia, alla mia esperienza, alla mia condizione* »



Foto Patrizia Tocci

*Carta d'Italia Unita, 2010*  
stampa tipografica applicata su legno

### Il contesto e le opere

Dopo una formazione letteraria e filosofica, Flavio Favelli avvia la sua ricerca artistica utilizzando la fotografia. Immagini di uomini, donne, interni di ambienti osservati attraverso un obiettivo sfocato, senza la volontà di individuare soggetti precisi quanto piuttosto di evocare atmosfere e sensazioni.

A partire dagli anni novanta, l'artista interviene direttamente sullo spazio, realizzando installazioni in luoghi pubblici ed edifici in disuso. I suoi lavori sono il frutto di un viaggio indietro nel tempo. Favelli recupera il suo vissuto e mette in scena situazioni, condizioni fisiche e mentali che hanno segnato la sua esistenza. Le sue opere sono veri e propri accumuli di oggetti acquistati o già in suo possesso, sui quali interviene restaurandoli o modificandoli. Con questa logica di raccolta nascono le esposizioni intitolate *Archivio*.

Come in una sorta di "magazzino della memoria" l'artista posiziona lampadari, letti, tavoli, armadi, bottiglie che, insieme, hanno il potere di evocare ricordi. Nell'opera *Pensilina* (2003), Favelli crea un'installazione in cui gli oggetti, i colori e il titolo stesso dell'opera mettono in scena un'atmosfera sospesa, che può generare nello spettatore memorie diverse.

Le opere dell'artista fiorentino sono sia luoghi fisici che spazi mentali e rappresentano la materializzazione degli eventi, dei momenti che hanno segnato la sua vita. Le installazioni, però, non vogliono avere un carattere esclusivamente autobiografico, ma si prestano ad essere osservate secondo due livelli di comprensione. Il primo è quello legato al vissuto personale di Favelli, il secondo permette di utilizzare il passato dell'artista come strumento per riattivare la nostra memoria. In questi lavori si percepisce, da un lato, una dimensione temporale cristallizzata nel passato. Dall'altro, i ricordi divisi in tanti frammenti suggeriscono emozioni e stimolano lo spettatore a cercare di ricomporre l'esperienza della sua vita.

L'opera ***Carta d'Italia unita*** (2010) è composta da un atlante stradale dell'Italia dell'inizio del Novecento, smembrato e ricomposto fino a ricreare la forma della penisola in scala 1:250.000. L'artista ha voluto ricostruire, attraverso frammenti, una carta geografica che vuole innescare nello spettatore riflessioni sulla memoria, sull'identità individuale e collettiva ed anche sul senso di unità nazionale.

## Spunti per riflettere sulle opere

Chiudi gli occhi e prova ad andare indietro nel tempo. Quali sono i momenti importanti che ti tornano in mente?

Immagina di costruire una tua “stanza della memoria”. Con quali oggetti la riempiresti? Questi oggetti “parlano” solo a te o potrebbero riattivare i ricordi anche di altri?

Pensi che il museo sia uno dei luoghi di conservazione della memoria collettiva? In che modo viene messa in scena?

## Collegamenti

Stefano Arienti, *Corda di giornali*, 1986-2004

Luca Vitone, *Sonorizzare il luogo (Grand tour)*, 1989-2001

Alighiero Boetti, *Mappa*, 1972-1973

## Opere dell'artista nella collezione MAXXI

*La terza camera*, 2007

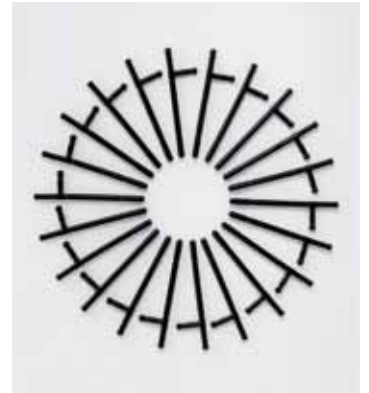
*Archivio (Specchio C51)*, 2008

*Carta d'Italia Unita*, 2010 – comodato dell'artista

## Kendell Geers

(Johannesburg, 1968)

« *Oggi sono un africano bianco [...] che vive in un mondo pieno di contraddizioni dove Passione, Verità, Desiderio e Anarchia sono soltanto i nomi di alcuni profumi di lusso* »



*T. W. Batons (Circle)*, 1994  
22 manganelli

Foto Patrizia Tucci

### Il contesto e le opere

La scelta di un'arte impegnata politicamente è evidente in Kendell Geers a partire dall'anno di nascita che ha scelto di divulgare: il 1968, anno rivoluzionario di contestazioni, in un periodo di grandi cambiamenti sociali.

Geers è bianco, sudafricano, figlio della borghesia creola olandese, razzista e contraria all'integrazione delle altre comunità sudafricane. L'artista prende le distanze da questo ambiente e alla fine degli anni ottanta, per evitare di vestire l'uniforme dell'esercito sudafricano, si trasferisce prima a New York, poi in Europa. All'inizio degli anni novanta, con il graduale passaggio dal regime dell'apartheid alla democrazia, l'artista torna temporaneamente in Sudafrica per stabilirsi poi tra la Gran Bretagna e l'Austria. Nel 1993, Geers partecipa alla Biennale di Venezia per rappresentare la Repubblica Sudafricana e contribuire al rilancio del Paese sul panorama internazionale, dopo la fine dell'apartheid. La sua ricerca artistica è incentrata su temi come la violenza, la discriminazione razziale, la politica e le sue contraddizioni, l'abuso di potere e l'ambiguità dei mezzi di comunicazione.

Ogni lavoro di Geers è come un attacco istintivo, diretto e corrisponde alla brutalità della società contemporanea. L'artista chiede allo spettatore di interrogarsi e di prendere una posizione di fronte a ciò che vede. Sostiene, inoltre, che nel mondo contemporaneo non ci siano più valori forti e condivisi, tanto da affermare provocatoriamente che le rivoluzioni sono combattute con la Playstation o attraverso slogan.

Da qui prende il via la ricerca di Geers sul linguaggio, visto come elemento colonizzatore che allo stesso tempo unifica e uniforma, a discapito delle diversità dialettali.

In opere come *T-Error* (2003) e *Et in Arcadia ego* (2005), l'artista lavora sulle parole e l'ambiguità del linguaggio, che spesso si perde nella superficialità e velocità della comunicazione quotidiana. Attraverso neon che si illuminano alternativamente, gioca con parole come *error* e *terror*, *breath* (respiro) e *death* (morte), *believe* (credere) e *lie* (mentire).

Geers indaga la violenza e le modalità in cui viene comunicata. Attraverso immagini forti, documenta guerre, rivolte e azioni repressive. L'opera *Costantin Brancusi, Princess* (1996), è la fotografia di un autobus subito dopo un'esplosione. Accanto al mezzo distrutto, un cadavere di donna in primo piano con il nome dello scultore Brancusi. Anche nella serie *The Treason of Images* (2001), l'artista utilizza nomi e suggestioni di artisti del passato.

Immagini di incendi e distruzione, come il crollo del World Trade Center, sono accompagnate dalla frase “Ceci n’est pas une pipe”, presa in prestito dal celebre dipinto dell’artista surrealista Renè Magritte.

Nella realizzazione delle sue opere incentrate sulla violenza, Geers impiega anche rifiuti e materiali di scarto trovati per strada, armi, filo spinato e manganelli.

L’opera della collezione MAXXI, **T.W. Batons (Circle)** (1994), è un cerchio formato da 22 manganelli antisommossa disposti a raggiera che evocano l’uso violento che di essi fa la polizia per reprimere rivolte e proteste. L’installazione è stata concepita nel 1994, prima delle libere elezioni nella Repubblica Sudafricana, quando il governo contrastava con azioni di repressione violenta qualsiasi forma di protesta. L’artista sorprende lo spettatore quando quest’ultimo riconosce gli elementi di cui è composta l’installazione, nascosti dalla regolarità e semplicità della forma circolare in cui sono disposti. Geers provoca, così, in chi guarda inquietudine e una sensazione di insicurezza e pericolo.

## Spunti per riflettere sulle opere

Quali sensazioni provi di fronte all’opera di Geers **T.W. Batons (Circle)**?

Quali sono, secondo te, i simboli della violenza nel nostro mondo?

L’arte può essere veicolo di riflessione sul mondo e sulla violenza, la guerra, la repressione? Si tratta di un intervento politico o di denuncia che parte dall’artista oppure soltanto della documentazione di un avvenimento o di uno stato di fatto?

## Collegamenti

Rosemarie Trockel, *Untitled*, 2000

Lawrence Weiner, *Catalogue 936, Nestled within Some Stones Covered with Whatever is at Hand; Used For & Used in a Manner Not Quid Pro Quo...*, 2008

## Gilbert&George

Gilbert Proesch (San Martino - BZ, 1942)

George Passmore (Plymouth - Regno Unito, 1942)

« *Essere sculture viventi è la nostra linfa, il nostro destino, la nostra avventura, il nostro disastro, nostra vita e nostra luce* »



Foto Patrizia Tocchi

*As Day Breaks Over Us We Rise Into Our Vacuum*, 1971  
carboncino su carta intelata

### Il contesto e le opere

Il sodalizio esistenziale e artistico di Gilbert&George ha inizio nel 1967, quando i due artisti si incontrano alla St. Martins School of Art di Londra. L'identità operativa scelta da quel momento e definita con la sigla "Gilbert&George" non indica soltanto un rifiuto della distinzione dei ruoli, ma una profonda riflessione sui concetti di identità e di individualità, verso l'unione di pubblico e privato, arte e vita. Affascinanti e inquietanti, provocatorie e intimistiche, le loro opere - che spaziano dalla performance, al disegno, alla fotografia - hanno come obiettivo principale quello di analizzare in profondità la condizione umana contemporanea, indagandone paure, ossessioni, emozioni e convenzioni in rapporto a temi forti quali sesso, razza, religione e politica.

La frase-slogan "Art for all" sintetizza al meglio l'impegno che sottende l'opera di Gilbert&George, che assegna all'arte una funzione educativa, capace di stimolare il pensiero critico, volta a favorire il superamento di tabù religiosi, culturali o sociali. Attraverso lo shock prodotto da opere spesso scabrose, gli artisti intendono combattere il conformismo e il pensiero convenzionale: «La nostra arte non rappresenta né riflette la vita, ma può dare forma al nostro futuro e a un nuovo mondo». Un'arte, dunque, che si inserisca nel flusso della vita e della quotidianità. Superando il concetto di scultura come semplice produzione di oggetti tridimensionali, gli artisti scelgono con la loro prima importante opera, *The Singing Sculpture* (Scultura cantante, 1969), di utilizzare il proprio corpo come "materia". Essi diventano, da questo momento in poi, "sculture viventi".

In *The Singing Sculpture*, i due artisti in piedi su un tavolo cantano e si muovono come automi per sette ore al giorno per cinque giorni. Sono accompagnati dalla canzone tradizionale *Underneath the Arches*, che romanticamente esalta la libertà dei vagabondi che vivono sotto i ponti e la cui scelta indica l'intenzione di identificarsi con le fasce marginali della società.

Nei lavori successivi, Gilbert&George continuano a proporsi come "sculture viventi" all'interno di immagini in bianco e nero. Gli artisti si presentano in pose e situazioni differenti, ora in un paesaggio urbano-naturale come nei quattro carboncini parte del ciclo ***The General Jungle or Carrying on Sculpting*** (1971), ora inseriti nella dimensione sociale del quartiere nel quale vivono dal 1968, l'East End londinese, con la sua realtà urbana popolare e multietnica. I quattro grandi monocromi sono stati realizzati a partire da una serie di diapositive, *Nature Photo-Pieces* (1971), che ritraggono Gilbert&George a passeggio in un parco londinese, durante una performance. Sia i carboncini che la serie di diapositive rievocano la pittura paesaggistica inglese d'epoca romantica e la poetica del pittoresco, che esalta le qualità estetiche dell'irregolarità e del disordine spontaneo della natura.

I disegni sono quindi una sorta di trasposizione della performance.

I titoli, quasi didascalie delle immagini, sono commenti sarcastici sulla funzione e l'utilità dell'artista nella società contemporanea.

Durante gli anni settanta, gli artisti producono opere d'arte d'impatto sociale sempre maggiore, come le *Drinking Pieces* (1973), fotografie in cui Gilbert&George appaiono sotto l'effetto di alcolici, o le irriverenti *Dirty Words Pictures* (1977), caratterizzate da scritte, insulti e immagini di oscenità, raccolti dagli artisti nel corso delle loro esplorazioni per le vie di Londra.

Negli anni ottanta le immagini, veri e propri mosaici contemporanei, assumono dimensioni sempre maggiori e un cromatismo. Nello stesso tempo, i soggetti diventano sempre più scabrosi e provocatori. La tematica della sessualità, in quanto radice della cultura occidentale e insieme tabù che va secondo gli artisti "normalizzato", diventa centrale in molte opere. In *Hunger* e *Thirst* del 1982, gli artisti usano personaggi simili a cartoni animati, raffigurati mentre sono impegnati in espliciti atti sessuali. Questo tema verrà affiancato da quello ancora più doloroso e scioccante dell'AIDS. La malattia viene rappresentata in immagini volutamente antiestetiche, come qualcosa che porta alla totale perdita della dignità dell'individuo. L'escalation provocatoria raggiunge il suo apice con *The Naked Shit Pictures* (1994), in cui gli artisti riproducono escrementi di proporzioni gigantesche, pari a quelle di edifici e monumenti, attribuendogli un ruolo quasi sacrale.

Nelle ultime opere ritorna protagonista Londra, soprattutto dopo gli attentati terroristici del 2005. Ancora una volta la grande città è contemporaneamente luogo di incontro-scontro di culture, coacervo di possibilità, ma anche di frustrazioni, intolleranza, rabbia e morte. In *The Six Bomb Pictures* (2006), Gilbert&George rappresentano se stessi come figure sconvolte e frammentate. Sullo sfondo, scritte tratte dalle locandine del quotidiano londinese *Evening Standard*, giornale della sera venduto nelle strade e fuori dalle stazioni della metropolitana. L'arte ancora una volta è nello scorrere della vita.

## Spunti per riflettere sulle opere

In quali situazioni ti sei trovato a dover rispettare delle convenzioni sociali tuo malgrado?

Quali convenzioni sociali credi siano utili per la convivenza civile e quali superflue?

## Collegamenti

Cesare Pietroiusti, *Quello che trovo, quello che penso*, 2010

Francesco Vezzoli, *Democracy*, 2007

Wannes Goetschalckx, *1 Story*, 2005

Luigi Ontani, *Le ore*, 1975

## Opere degli artisti nella collezione MAXXI

*As Day Breaks Over Us We Rise Into Our Vacuum*, 1971

*Nothing Breath-Taking Will Occur Here, But...*, 1971

*Our Limbs Begin To Stir And To Form Actions of Looseness*, 1971

*We Stroll With Specialised Embarrassment And Our Purpose Is Only To Take The Sunshine*, 1971

*Human Bondage N. 4*, 1974