

Zaha Hadid (Baghdad - Iraq, 1950)

« In assenza di quell'elemento di incertezza e di quella sensazione di intraprendere un viaggio verso l'ignoto non può esserci progresso »



Foto Roland Halbe

MAXXI – Museo Nazionale delle arti del XXI secolo, 2003-2009

Il contesto e le opere

Zaha Hadid è considerata uno degli architetti più visionari ed influenti del nostro tempo. Di origine irachena, dopo aver studiato matematica all'American University di Beirut, nel 1972 si trasferisce in Inghilterra, dove nel 1977 si laurea con lode all'Architectural Association School di Londra, città dove attualmente vive e lavora. Nel 2004 è stata la prima donna a ricevere il Premio Pritzker, il più importante riconoscimento internazionale per l'architettura. Dalla personalità poliedrica, Hadid è una progettista a tutto tondo: oltre all'architettura, infatti, si dedica anche alla pittura, al design e alla moda. Si forma in un contesto culturale eterogeneo dove le radici arabe si fondono alle tendenze architettoniche occidentali più moderne.

La scrittura progettuale di Hadid si contraddistingue per la capacità di costruire immagini di estrema eleganza e raffinatezza e si muove essenzialmente tra due tendenze architettoniche: il Decostruttivismo da una parte e il Parametricismo dall'altra. Il Decostruttivismo è una corrente architettonica diffusasi in Europa agli inizi degli anni ottanta del Novecento, che sosteneva il rifiuto dei concetti di equilibrio, armonia, purezza e coerenza formale, tipici della tradizione del moderno. La più recente tendenza parametrica, invece, vede la progettazione affidata ad avanzate tecnologie digitali, dove l'utilizzo di specifici software consente la creazione di forme molto complesse che sfidano la tradizionale geometria euclidea. Il MAXXI stesso è la solidificazione in cemento di un modello tridimensionale elaborato digitalmente.

I progetti di Hadid nascono dunque da un nuovo modo di concepire lo spazio, dove il rifiuto dei metodi tradizionali di rappresentazione si fonde alla ricerca di forme nuove e complesse. Il Vitra Fire Station a Weil am Rhein (Berlino), terminato nel 1993, è senz'altro l'opera che più si avvicina all'architettura del MAXXI e che ben esprime il modo di concepire lo spazio dell'architetto angloirachena. Stratificazioni di volumi sovrapposti, forte dinamismo, largo impiego del cemento, lettura e reinterpretazione del contesto sociale ed urbano attraverso l'architettura sono elementi caratteristici dell'edificio tedesco che ritroviamo nel complesso museale romano.

Il cantiere del MAXXI è stato avviato nel 2003 e concluso nel 2009 ed è stato un luogo di grande sperimentazione sia formale che tecnico-costruttiva.

Alla complessità architettonica dell'edificio corrisponde, infatti, una rigorosa scelta dei materiali, dove il cemento è sicuramente il protagonista. Largamente impiegato - dalla pavimentazione in massetto di cemento lucidato sino alle coperture in cemento fibrorinforzato - esso da materiale economico e di uso comune diventa elemento altamente tecnologico.

La costruzione delle grandi pareti continue, inoltre, ha richiesto la realizzazione di casseformi su misura e il brevetto di un cemento facciavista autocompattante. L'esito formale finale delle pareti è stato attentamente studiato: segnate dai fori lasciati dai giunti che univano i due lati delle casseformi, esse sono state rese particolarmente lisce attraverso una resina applicata all'interno delle casseformi stesse prima della gettata del cemento.

L'architettura del MAXXI nella sua forma sinuosa in cemento armato, acciaio e vetro si snoda prevalentemente in orizzontale. L'interno, dalla trama spaziale complessa, è caratterizzato da gallerie fluide, spazi concavi e convessi che si susseguono e s'intrecciano su più livelli sovrapposti, creando ambienti fortemente suggestivi e dinamici. Qui il visitatore è invitato a immergersi e perdersi e ad esplorare liberamente lo spazio, seguendo un personale percorso. Il MAXXI è uno spazio da "navigare" dunque, «un mondo nel quale tuffarsi» come lo ha definito la stessa Hadid, dove lasciarsi trascinare dalle «derive direzionali» tracciate dalle gallerie e dal sistema di copertura.

Nello spazio a tutta altezza della hall, si snodano le flessuose scale autoportanti in metallo nero verniciato che evocano l'idea di movimento dell'intero edificio.

Le grandi pareti continue e dai volumi morbidi sono collegate alla sommità da travi sagomate trasversali, al di sopra delle quali è disposto il sistema di costolature (lame verticali) che sostiene i lucernari vetrati e che, con la sua linearità, amplifica l'andamento sinuoso delle pareti, quasi sempre prive di aperture esterne.

Nei sistemi di copertura si racchiude tutta la complessità e la qualità tecnologica e impiantistica dell'edificio: vi alloggiavano infatti strumenti di controllo della luce naturale, serramenti, dispositivi per l'illuminazione artificiale e il controllo ambientale, supporti per il sistema di ripartizione dello spazio.

Nelle sua complessità, nei suoi ambienti fluidi ed avvolgenti, il MAXXI si configura come campus urbano multifunzionale, un luogo dove immergersi liberamente e dove lasciarsi guidare dall'architettura non tradizionale alla scoperta delle arti contemporanee.

Spunti per riflettere sulle opere

Dopo aver osservato e percorso gli spazi del MAXXI rifletti sulla sua architettura, quali sensazioni hai provato nel percorrerla? Ti sei sentito disorientato o a tuo agio? Prova a spiegare il perché delle tue sensazioni.

Credi che l'architettura sia in grado di suscitare emozioni? Ti è mai capitato di attraversare uno spazio e sentirti fortemente coinvolto? Dove? E perché?

Zaha Hadid utilizza un materiale resistente e solido come il cemento per creare ambienti morbidi e sinuosi. Focalizza la tua attenzione sulle grandi e lunghe pareti curvilinee. Se dovessi associarle ad un elemento della natura, quale sceglieresti e perché?

Se dovessi pensare lo spazio della tua scuola secondo il linguaggio architettonico di Zaha Hadid, come la immagineresti?

Collegamenti

Zaha Hadid, Vitra Fire Station, Weil am Reihn, 1993
Frank O. Gehry, Guggenheim Museum, Bilbao, 1997

Per approfondire

www.zaha-hadid.com

MAXXI
zoom⁺

Alfredo Jaar

(Santiago del Cile, 1956)

« *La vita è più importante dell'arte* »



Infinite Cell, 2004

installazione, sbarre di acciaio, legno dipinto, specchi

Il contesto e le opere

Il lavoro di Jaar denuncia e analizza criticamente, attraverso i mezzi poetici dell'arte, i sistemi di potere politico, economico e mediatico contemporanei e i loro effetti sulla società.

Nato e vissuto in Cile fino al 1981, anno in cui si trasferisce a New York, fa esperienza diretta della dittatura del Generalissimo Augusto Pinochet, salito al potere dopo un colpo di stato nel 1973.

La sua prima opera, *Studies of Happiness (Studi sulla felicità)*, 1979) consiste in una coraggiosa inchiesta, dal titolo ironico, sullo stato emotivo dei suoi concittadini che, rilasciando brevi interviste all'artista, raccontavano la propria condizione sotto il regime. L'opera, realizzata sotto forma di testi e video, apriva uno spazio di libera espressione, l'unico disponibile.

Jaar ha realizzato numerosi interventi pubblici fuori dall'ambiente ristretto e specialistico dell'arte. Con l'opera *A logo for America* (1987) ha trasmesso su un grande tabellone luminoso nella piazza di Times Square a New York una serie di immagini associate a parole che rivendicavano anche al Canada e all'America del Sud l'identità geografica connessa alla parola "America", monopolizzata dagli USA.

Il tentativo di importare nel mondo dell'arte temi ad esso estranei, strettamente legati all'attualità più tragica e scottante, è il filo conduttore del lavoro di Jaar ed è dettato da due motivi. Il primo è che nell'arte egli vede ancora una possibilità di comunicazione libera e diretta, perché ambito meno sottomesso di altri a diffuse e oppressive forme di controllo. Il secondo deriva dalla volontà di violare l'autoreferenzialità del circuito artistico internazionale. Impegnandosi attivamente come intellettuale Jaar intende combattere, rendendoli noti, gli abusi subiti da quelle moltissime vittime emarginate dall'informazione globalizzata.

Le discriminazioni perpetrate in molti paesi del mondo non sono diffuse dai media perché essi sono asserviti a un potere che esclude tutto ciò che non è rilevante ai suoi fini. Consapevole di questo, l'artista si mette in viaggio e va a fare esperienza in prima persona di vicende dolorose e traumatiche come lo sterminio della minoranza etnica in Ruanda, o le condizioni dei minatori in Brasile, per poi comunicarle al pubblico attraverso modalità opposte a quelle mediatiche che sono spettacolari e pervasive. Il potere delle immagini, soprattutto delle fotografie, come documento e fonte di verità viene messo in discussione. L'artista rende visibile l'invisibile, ciò che è sepolto dall'indifferenza dei media, proprio attraverso la rarefazione visiva: poche immagini significative accompagnate da testi o la loro totale assenza sono estremamente eloquenti.

L'opera **Infinite Cell** (2004) fa parte della *Gramsci Trilogy*, una serie di opere dedicata all'intellettuale italiano comunista imprigionato e ucciso durante il fascismo. Antonio Gramsci nei suoi *Quaderni dal carcere* scriveva, negli anni trenta del Novecento, che la proprietà dei mezzi di produzione del pensiero era importante tanto quanto quella dei mezzi di produzione delle merci per ottenere l'egemonia, sia politica che culturale. Le sue riflessioni teoriche sul ruolo degli intellettuali nella società e la sua avversione a ogni ortodossia di pensiero hanno influenzato a lungo i pensatori occidentali. La cella-installazione realizzata da Jaar è un simbolo della condizione dell'intellettuale oggi in Italia dove, secondo le parole stesse dell'artista, tratte da un'intervista rilasciata nel 2006, «ultimamente si respira aria di fascismo». Così come in passato i totalitarismi si sono opposti all'espressione del libero pensiero, oggi il regime assolutista dell'informazione impedisce l'accesso al sapere e alla verità. La cella mette in scena il vuoto, l'assenza di una cultura capace di creare un dibattito "rivoluzionario". Lo spazio reso infinito dal gioco degli specchi suggerisce l'imprigionamento dell'attività artistica e culturale contemporanea, la sua autoreferenzialità che la esclude da un vero contatto con le persone. La cella, percorribile dal visitatore, diventa uno spazio per meditare. Gli specchi potenziano la sensazione di reclusione e isolamento del visitatore stesso che si auto-percepisce come prigioniero e direttamente coinvolto. L'opera impedisce quello stato di contemplazione passiva che è la tradizionale risposta emotiva all'arte per provocare al contrario reazioni e domande.

Spunti per riflettere sulle opere

Sei d'accordo con l'artista nel pensare che l'attuale sistema dell'informazione ci opprime e nasconde molte verità? Se è così, a quali esempi stai pensando?

Se tu volessi comunicare a molte persone un fatto di attualità, grave ma poco noto, affinché ne prendessero coscienza, cosa sceglieresti e come faresti?

Secondo te che ruolo ha oggi l'intellettuale nella società? Il suo pensiero ha un peso, incide sulla vita delle persone? Perché?

Collegamenti

Francis Alÿs, *Sleepers II*, 2001

Hamish Fulton, *Twenty eight sticks 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

Chile Before Leaving, 1981

Infinite Cell, 2004

Per le immagini delle opere dell'artista

www.alfredojaar.net

Ilya ed Emilia Kabakov

(Ilya Kabakov, Dnjepropetrovsk - URSS, Ucraina, 1933
Emilia Kanevsky, Dnjepropetrovsk - URSS, Ucraina, 1945)

«*Tutto è relativo: la nostra posizione nel mondo, ma soprattutto l'arte che viene esposta ai nostri giorni, la cosiddetta arte contemporanea*»



Foto Patrizia Tocchi

Where is our place?, 2003

installazione: dimensioni ambiente, olio su tela, legno, stampe fotografiche b/n su carta, tessuto, cuoio, vetro, acrilico su styrofoam

Il contesto e le opere

Ilya Kabakov, nato e cresciuto nell'ex Unione Sovietica, studia a Mosca dal 1945, specializzandosi nel 1957 nell'illustrazione di libri e iniziando la sua carriera come illustratore di libri per bambini. Entra a far parte del gruppo di artisti concettuali moscoviti e alla fine degli anni ottanta si trasferisce in Europa occidentale e successivamente negli Stati Uniti, dove tuttora vive e lavora. Dal 1989 collabora con Emilia, sua futura moglie, per creare i suoi scritti e le sue opere d'arte, tra cui disegni, dipinti e installazioni ambientali.

L'installazione è una forma d'arte che ha cominciato a diffondersi negli anni settanta. È una tipologia di opera tridimensionale che comprende *media* e oggetti di materiali diversi collocati dall'artista in un determinato ambiente. Le caratteristiche principali dell'installazione sono infatti il rapporto con lo spazio circostante e l'importanza attribuita allo spettatore, che diventa il protagonista dell'opera. Tutti gli elementi all'interno dell'ambiente sono concepiti per sollecitare e modificare la percezione dello spettatore, senza il quale l'installazione non esisterebbe.

Nelle installazioni ambientali dei Kabakov è evidente una grande attenzione per lo spettatore, lo spazio è organizzato in modo da guidarne lo sguardo: lo spettatore è trasformato in visitatore, i cui movimenti e la cui percezione seguono una strategia preordinata.

Le opere dei due artisti russi rimandano spesso a immagini e ricordi di vita quotidiana nell'ex Unione Sovietica, narrata con un pizzico di ironia.

Il progetto *Monument to a Lost Civilization*, esposto per la prima volta a Palermo nel 1999, è composto da 38 installazioni in ambienti di varie dimensioni che insieme formano il monumento ad una civiltà perduta, quella in cui sono nati e vissuti gli artisti: l'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche, luogo ormai scomparso. Attraverso testi, voci e materiali diversi, i Kabakov restituiscono la memoria delle condizioni di vita sovietiche, delle giornate scandite dalle difficoltà e dal lavoro.

L'installazione della collezione MAXXI, ***Where is our place?*** (2003), presenta tre dimensioni spaziali e temporali differenti attraverso due mostre allestite contemporaneamente nello stesso ambiente. La prima è fruibile dai visitatori del XIX secolo, rappresentati in forma di giganti, che contemplan quadri dalle cornici sfarzose appesi alle pareti. Ma la parte superiore dei giganti e dei quadri non è visibile poiché celata dal soffitto.

La seconda mostra è dedicata ai visitatori di oggi: si sviluppa all'altezza dello sguardo umano e presenta fotografie in bianco e nero affiancate da poesie esposte entro cornici nere. Infine, in alcuni punti del pavimento, vicino alle pareti, si scorgono attraverso il vetro porzioni di un paesaggio in miniatura con colline, alberi e piccoli insediamenti.

L'installazione esamina il concetto di posto, quello dell'artista, dell'opera d'arte e dello spettatore, ma anche dell'arte all'interno della società. Il contrasto tra l'arte del passato e l'arte contemporanea, che un giorno farà a sua volta parte del passato, invita a riflettere sul valore dell'arte in relazione al tempo. La grande dimensione dei quadri e dei due personaggi di cui è possibile vedere soltanto le gambe allude all'importanza che l'arte del passato ha avuto nella storia, soprattutto in Italia. Questo tipo di arte, il cui valore è universalmente condiviso e riconosciuto, è in contrapposizione con l'arte di oggi, che è infatti rappresentata dalla fotografia, *medium* più immediato e tipico del nostro tempo rispetto alla pittura.

Anche in **Where is our place?** gli spettatori si trasformano in visitatori di una mostra all'interno del museo e così, come i Kabakov nel titolo dell'opera, si chiedono «Dov'è il nostro posto?».

Spunti per riflettere sulle opere

Ilya ed Emilia Kabakov rappresentano una mostra d'arte del passato attraverso grandi personaggi e quadri, di cui ci mostrano però solo la parte inferiore. Come la completeresti?

Sotto il pavimento di **Where is our place?** si nasconde un piccolo mondo di cui possiamo vedere solo alcuni frammenti. Come lo immagini? Da cosa/chi è abitato?

L'installazione della collezione MAXXI presenta tre livelli spazio-temporali diversi: il più grande è quello del passato, l'intermedio del presente, il più piccolo del futuro. Immagina di capovolgere la dimensione del passato e quella del futuro. Come cambierebbe la stanza?

Con quali elementi e oggetti la riempiresti?

Collegamenti

Anish Kapoor, *Widow*, 2004

Alfredo Jaar, *Infinite Cell*, 2004

Adrian Paci, *Cappella Pasolini*, 2005

Giuseppe Penone, *Sculture di linfa*, 2007

Anish Kapoor

(Mumbai – Maharashtra, India, 1954)

*«Quando quello che stai guardando è incerto,
il tuo corpo chiede un adattamento,
richiede una certezza.*

*Accade qualcosa dove sei, nello spazio.
Il tempo cambia.*

Penso che il tempo diventi più lento.

La mistica verità dell'arte è il tempo»



Foto Patrizia Tocci

Widow, 2004
installazione: PVC-poliestere, acciaio

Il contesto e le opere

Anish Kapoor nasce a Mumbai da padre indiano e madre ebrea irachena. A 19 anni si trasferisce a Londra dove studia arte. Il suo lavoro è basato sull'intervento nello spazio: l'influenza della cultura occidentale lo porta a misurare lo spazio e controllarlo razionalmente, mentre quella della cultura orientale – ha abbracciato la religione buddista – a rendere liquidi i confini, smaterializzare lo spazio e coinvolgere l'osservatore in ambienti immersivi.

All'inizio degli anni ottanta, Kapoor si avvicina al gruppo di artisti definito New British Sculpture le cui opere sono caratterizzate da forme provocatorie e ridondanti e da colori vivi.

Nella serie *1000 Names* (1979-85) oggetti enigmatici e non riconoscibili sembrano fuoriuscire dalle pareti e dal pavimento; i colori molto accesi ne rendono i contorni di difficile definizione.

Da sempre interessato alla relazione che l'oggetto scultoreo instaura con lo spazio e quindi con l'osservatore, Kapoor cerca sempre di disorientare chi guarda, creando incertezza e ambiguità, stimolando una reazione prima di tutto corporea, poi mentale ed emotiva. Utilizza i colori intensi anche per il loro valore simbolico, in particolare il rosso, che rimanda alla fisicità del corpo e della terra, e il blu che, secondo l'artista, rappresenta meglio il buio rispetto al nero. Un'oscurità che Kapoor collega alla dimensione interiore con cui si entra in contatto attraverso la meditazione. Il titolo è un ulteriore elemento di complessità dell'opera: l'artista non vuole fornire attraverso di esso una chiave di lettura, ma intende stimolare una molteplicità di interpretazioni diverse.

Negli anni novanta la ricerca di uno spazio in grado di cambiare la percezione e la fruizione abituale dell'osservatore, quindi che vada ben oltre la superficie bidimensionale di un quadro, diventa più esplicita. L'opera *My Body Your Body* (1993) attira l'osservatore al suo interno.

Ad un primo sguardo sembra un pannello rettangolare blu intenso appeso alla parete come un quadro tradizionale. Avvicinandosi si scorge il centro – un incavo che il colore scuro e denso rende profondo e indefinito – che sembra muoversi a seconda del punto di vista e inghiottire l'osservatore. Questa cavità provoca l'effetto di un buco nero e sembra oltrepassare la parete e la dimensione spazio-temporale in cui si trova chi guarda.

Le serie di opere specchianti – realizzate in materiali diversi, come granito e acciaio, e aventi superfici concave e riflettenti – indagano lo spazio rimandandone un'immagine modificata e distorta. I materiali vengono trattati e spinti ai limiti delle loro possibilità, fino ad essere completamente trasformati rispetto alle caratteristiche per cui sono comunemente conosciuti.

L'opera *Untitled* (2004), un grande disco concavo in granito nero, sembra fuoriuscire dalla parete, il materiale di cui è costituita ha perso la sua pesantezza e opacità ed è divenuto specchio.

L'opera della collezione MAXXI, **Widow** (2004), è un grande telo in PVC teso tra tre cerchi di acciaio e mostra ancora una volta la pratica di lavorare la materia fino ai suoi limiti. Come nelle altre grandi installazioni – ad esempio *Marsyas* (2002), il cui titolo si lega al mito di Marsia, scorticato per aver sfidato il dio Apollo, e *Taratantara* (1999), che rimanda a un suono onomatopeico - la superficie tesa diventa una pelle e la sua struttura richiama forme organiche che si protendono dalla parete e si diramano nello spazio, lo occupano e lo frammentano.

Il colpo d'occhio non basta più per comprendere l'oggetto nella sua totalità e ogni punto di vista mette in risalto un elemento nuovo. A questo si aggiunge lo spazio interno dell'opera: abitato da quella stessa forza che la genera, sembra risucchiare l'osservatore nell'incavo scurissimo di cui non si percepisce la reale dimensione.

Spunti per riflettere sulle opere

Osserva l'opera **Widow**. In che modo è in relazione con lo spazio? Secondo te, lo invade e lo caratterizza in modo decisivo oppure vi si adatta discretamente? L'opera in che modo è in relazione con l'osservatore? Secondo te, i buchi neri delle estremità provocano attrazione o, al contrario, sensazioni respingenti? Che emozioni e sensazioni ti ha suscitato l'opera?

L'installazione *Marsyas*, costituita da un telo in PVC di colore rosso, vuole richiamare la pelle scorticata di Marsia che, secondo la mitologia greca, sfidò Apollo. L'opera della collezione MAXXI invece è intitolata **Widow** (vedova). Secondo te, a cosa si riferisce il titolo? Gli avresti dato un titolo diverso? Se sì, quale e perché?

Collegamenti

Zaha Hadid, *MAXXI*, 1998-2010

Alfredo Jaar, *Infinite Cell*, 2004

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

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

Giuseppe Penone, *Sculture di linfa*, 2007

Opere dell'artista nella collezione MAXXI

Widow, 2004

Anselm Kiefer

(Donaueschingen - Germania, 1945)

« *Nelle mie opere scorre il sangue della storia* »



Foto Patrizia Tocci

Sternenfall, 1998

tela, emulsione di acrilico, gommalacca, gesso, piombo, vetro dipinto

Il contesto e le opere

L'esperienza artistica di Kiefer si colloca nell'ambito del Neoespressionismo tedesco. Quest'ultimo, affermatosi negli anni settanta e ottanta del secolo scorso, insieme ad altre tendenze come i Nuovi Fauves e la Transanguardia, ha reintrodotto nell'arte le pratiche tradizionali della pittura e della scultura, dopo le esperienze minimaliste e concettuali. Mentre queste ultime prevedevano la smaterializzazione dell'oggetto artistico, l'impersonalità dell'esecuzione e l'adozione di tecniche industriali, le tendenze neoespressioniste ponevano l'accento sull'esecuzione manuale dell'oggetto. Fonti di ispirazione predilette erano l'Espressionismo storico tedesco e l'Informale materico.

Kiefer sperimenta un'ampia varietà di tecniche attraverso l'assemblaggio e la fusione di materiali diversi, spesso usati con intenti simbolici: dalla tela al piombo, dai pigmenti alla paglia e ai fiori. Anche i soggetti rappresentati derivano da numerose fonti iconografiche: la storia e la cultura tedesche, il misticismo e la Cabala ebraici, l'alchimia, la religione e la filosofia.

Nell'opera ***Palette and Snake*** (1977-1988), l'artista rielabora una fotografia attraverso il disegno e la incornicia nel piombo, materiale legato alla tradizione alchemica e al concetto di trasformazione. Se il serpente è simbolo del male, ma anche del tempo ciclico dell'universo, opposto al presunto sviluppo lineare della storia, la tavolozza rappresenta l'artista stesso. La densità dei riferimenti simbolici e culturali delle opere di Kiefer le rende difficilmente interpretabili, aperte alle oscillazioni dei significati.

Dalla fine degli anni sessanta all'inizio degli anni novanta, tema centrale del lavoro dell'artista tedesco è il recupero dell'eredità culturale germanica manipolata dal regime nazista. Lo sfruttamento ideologico di temi e personaggi appartenuti alla filosofia romantica, alla tradizione della pittura di paesaggio, all'epopea wagneriana come alla poesia, al mito e alla storia del paese ne aveva causato la rimozione dall'immaginario collettivo e dal panorama culturale contemporaneo: ricordare per Kiefer diventa un doveroso atto di lutto.

Nel dipinto intitolato *Varus*, per esempio, l'artista rappresenta la selva di Teutoburgo, nota per la battaglia tra il generale romano Varo e il germano Arminio che ne sbaragliò le legioni. L'episodio è stato celebrato più volte a scopi politici come l'inizio della storia nazionale tedesca. Kiefer usa l'arte come uno strumento per ripercorrere e trascendere la storia, senza gli intenti utopistici e sociali propri delle neoavanguardie degli anni sessanta. La tela per Kiefer è il luogo dove le contraddizioni e i principi opposti e dialettici della storia e del mondo possono ricomporsi ed

ed essere accettati: il male e il bene, la natura e la cultura, il cielo e la terra, la vita e la morte. L'artista ha il ruolo di mediatore, uno sciamano/alchimista che grazie al potere conferitogli dalla sua arte si fa interprete di un sentimento universale: il senso di sofferenza dell'umanità occidentale per gli orrori della seconda guerra mondiale e la disillusione nei confronti del progresso storico.

Dalla fine degli anni ottanta, il dramma esistenziale legato alla propria identità di artista tedesco si allenta, probabilmente in seguito alla caduta del Muro di Berlino, e Kiefer si concentra su altri temi. Tra questi il più significativo è la corrispondenza tra microcosmo e macrocosmo, tema legato alla tradizione alchemica rinascimentale come alle discipline orientali che l'artista approfondisce durante alcuni viaggi. Nel 1992 lascia infatti la Germania e visita la Cina, l'India, l'Australia e il Messico. Dal 1993 vive e lavora in Francia.

Il motivo del cielo stellato, che compare sin dal principio degli anni ottanta, è stato affrontato in diverse opere e diventa protagonista nel ciclo delle Stelle cadenti a cui appartiene l'opera **Sternenfall** (1998). Il cielo di Kiefer assomiglia a un archivio nel quale ogni stella è identificata dal codice alfanumerico usato dalla NASA per classificare i corpi celesti.

Linee tracciate a congiungere dei punti disegnano costellazioni immaginarie. Alcuni codici trascritti su targhette di vetro si trovano sul pavimento, sotto la tela: sono le stelle cadute. Esse mettono in comunicazione il cielo e la terra, tema ricorrente fin dalle opere degli anni settanta. Allo stesso tempo, il confronto formale e iconografico con opere intitolate *Sternen-lager* (Magazzini di stelle) suggerisce nuovamente un'allusione alla storia tedesca e in particolare all'Olocausto. I numeri sulla tela riportano alla mente quelli tatuati sulle braccia degli ebrei prigionieri nei lager nazisti. La memoria si intreccia con la tematica cosmica in un insieme indissolubile.

Spunti per riflettere sulle opere

Prova a ricordare un evento della tua vita particolarmente doloroso. Come lo rappresenteresti usando mezzi artistici? Quali materiali useresti? Perché?

Nel gioco di stratificazione e rimandi simbolici e storici, Kiefer fonde cultura occidentale e orientale, tedesca ed ebraica, in un tentativo di riconciliazione universale. Tu quali simboli vorresti "riappacificare e ricucire"? Perché?

Collegamenti

Gerhard Richter, *Stadtbild SA (219-1)*, 1969

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

Opere dell'artista nella collezione MAXXI

Palette and Snake, 1977-1988

Sternenfall, 1998

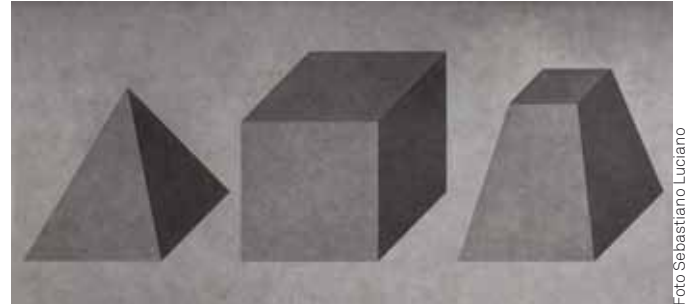
Per le immagini delle opere dell'artista

www.metmuseum.org/explore/KIEFER/Home.htm

Sol LeWitt

(Hartford Connecticut, 1928- New York, 2007)

«L'opera è la manifestazione
di un'idea.
È un'idea e non un oggetto»



Wall Drawing #375, 1982
inchiostro di china, dimensioni ambiente

Il contesto e le opere

Sol LeWitt studia alla Syracuse University di New York e si diploma in arte nel 1949. Dopo essersi trasferito in Europa, dove ha modo di vedere il lavoro dei grandi maestri del Rinascimento, nel 1953 è nuovamente a New York per seguire il corso di grafica presso la School of Visual Arts. Nel 1958 è apprendista presso lo studio dell'architetto Ieoh Ming Pei e questa esperienza è di fondamentale importanza per l'acquisizione del metodo progettuale che anni dopo sviluppa nella serie dei *Wall Drawings*, opere a parete con figure geometriche. Riflette sull'arte del Rinascimento italiano, in particolare su Piero della Francesca, grazie a cui si avvicina allo studio dell'assonometria e della prospettiva come costruzione della figurazione.

Artista concettuale e minimalista, Sol LeWitt condividerà con quest'ultima corrente il processo di riduzione della realtà fino alle strutture primarie che la compongono: l'opera d'arte minimalista non intende raffigurare il mondo, ma solo se stessa, senza alcun valore simbolico e rimandi metaforici. È realizzata attraverso un'esecuzione fredda e distaccata, in materiali industriali e in serie, spersonalizzando così il processo di creazione ed eliminando l'abilità manuale dell'artista. Distruggendo i concetti di autorialità, storicità, intenzionalità e tutto ciò che può essere ricondotto a un'esperienza umana, il Minimalismo cancella il riferimento a qualsiasi tipo di realtà. L'arte diventa autoreferenziale e si presenta in quanto arte parlando solo di se stessa, in nuovi rapporti con lo spazio che viene fruito diversamente dallo spettatore.

Le prime opere di Sol LeWitt sono strutture modulari aperte che dialogano con lo spazio e con le architetture in un nuovo sistema di rimandi formali e spaziali. Si tratta inizialmente di costruzioni con volumi regolari, ma dal 1965 il processo di riduzione è talmente forte che l'artista si concentra esclusivamente sugli oggetti cubici. Nel 1968 l'artista esegue il primo *Wall Drawing* di una lunga serie: questo tipo di opera a parete è composta per lo più da figure geometriche, bidimensionali o tridimensionali, linee o torri create direttamente sul muro di una galleria, di un museo o di un'abitazione. Successivamente alla sua realizzazione, l'opera viene cancellata da una passata di vernice per rafforzare il suo carattere di oggetto effimero, riflettendo sulla potenza dell'idea che crea e diventa essa stessa la vera opera d'arte. Con il manifesto "Wall Drawings" pubblicato nel 1970, LeWitt separa definitivamente l'ideazione dalla realizzazione: per l'artista è di fondamentale importanza l'idea che genera l'arte e non il prodotto finito, che è solo il riflesso di quanto progettato. Dividendo l'ideazione dall'esecuzione, l'artista delega il disegno a china a un team di collaboratori che lo interpretano e lo realizzano a parete.

In **Wall Drawing #375** (1982), opera della collezione MAXXI, le tre figure isometriche - ovvero piramide, cubo e trapezio - sono disegnate a parete con stracci imbevuti nella china acquerellata su uno sfondo sfumato. Attraverso le varie tonalità di grigio – progressivamente più scuro per suggerire una maggiore profondità - i solidi si inscrivono sulla parete piatta ma mutevole e sembra oltrepassino la bidimensionalità.

Spunti per riflettere sulle opere

Il Minimalismo opera una riduzione della realtà fino a rappresentarne l'essenzialità. Prova a invertire l'operazione partendo dalle geometrie di **Wall Drawing #375** per ottenere paesaggi e oggetti reali.

Secondo te, l'arte può essere anche teoria, filosofia, riflessione o deve limitarsi unicamente alla rappresentazione della realtà?

Collegamenti

Iran do Espirito Santo, *Correções C*, 2001

Sol LeWitt, *Wall Drawing # 1153 Ripples*, 2005

Lawrence Weiner, *Catalogue 936, Nestled Within Some Stones Coverd With Whatever is At Hand Used For &Used In A Manner Not Quid Pro Quo...*, 2008

Opere dell'artista nella collezione MAXXI

Wall Drawing #375, 1982

Wall Drawing #1153 Ripples, 2005

Mario Merz

(Milano, 1925 – Torino, 2003)

« *La realtà è quella in cui vivi. Quindi è un segno non negativo, ma comunque positivo [...] lo credo in quello che c'è* »



Foto Patrizia Tocci

Senza titolo (Triplo igloo), 1984-2002
installazione, vetro, morsetti, ferro, creta, neon azzurro

Il contesto e le opere

Il lavoro di Mario Merz si inserisce nell'ambito di ricerca dell'Arte Povera.

Subito dopo la mostra *Arte Povera - Im Spazio*, alla Galleria La Bertesca di Genova nel 1967, il critico Germano Celant pubblicò il manifesto del movimento intitolandolo *Appunti per una guerriglia*. L'Arte Povera si poneva in aperta contrapposizione con la società di massa, colpevole di imbrigliare l'uomo negli ingranaggi dell'industria, nel sistema dei consumi, privandolo della libertà. Il termine "povera" è preso in prestito dalle riflessioni di Jerzy Grotowski, regista polacco, figura emblematica dell'avanguardia teatrale del Novecento. Nella seconda metà degli anni sessanta, Grotowski teorizzò la necessità di un teatro "povero", non più ossessionato dai grandi allestimenti, da scenografie e costumi hollywoodiani che distraevano dal messaggio da trasmettere. Il teatro "povero" doveva concentrarsi su gesti semplici, essenziali, sul rapporto reale tra attori e spettatori. Gli artisti "poveristi", sebbene abbiano mantenuto una grande diversità di espressioni, hanno in comune la volontà di dedicarsi a un'arte non tecnologica né di massa. Al centro della loro riflessione mettono invece l'uomo, la sua evoluzione, il suo rapporto con il reale, il suo vivere quotidiano. Le opere nate da questo tipo di ricerca recuperano materiali naturali e si pongono come azioni nello spazio e nel tempo, comportamenti quotidiani, gesti "normali" che permettono all'uomo di riprendere contatto con la vita.

La ricerca di Mario Merz prende avvio dalla pittura agli inizi degli anni cinquanta.

Sulle tele di quegli anni compaiono forme organiche tratte dal mondo naturale, realizzate con gesti veloci e una grande quantità di colore.

Ben presto Merz avverte la necessità di superare la bidimensionalità del quadro per impossessarsi dello spazio. Risalgono alla prima metà degli anni sessanta i tentativi di accumulare sulla tela quanto più colore possibile per cercare di giungere alla tridimensionalità. Merz si svincolerà dalla tela pochi anni dopo. Opere come *Impermeabile al neon* (1965) manifestano già l'interesse dell'artista a manipolare materiali tratti dalla vita quotidiana, percorsi dalla «luce al neon, simbolo di vitalità, che attraversa gli oggetti come un flusso instaurando un rapporto energetico tra elementi organici e inorganici». Merz inizia a lavorare con pietra, legno, giornali, frutta, cera, metallo, neon.

Gli elementi, tratti tanto dal mondo naturale quanto da quello industriale, disposti su tavoli o accostati nello spazio, alludono all'esperienza quotidiana di ogni uomo. Spesso si tratta di materiali deperibili che con la loro presenza fisica inducono lo spettatore a riflettere sullo scorrere del tempo. A partire dal 1968, Merz lavora sull'igloo, struttura che materializza lo spazio cosmico assoluto, nel quale l'uomo è protagonista.

Si tratta di una costruzione ambientale che, attingendo alle più semplici forme di ricovero domestico esplora il concetto di abitare. L'igloo dà forma, secondo l'artista, al mondo intero e alla piccola casa, allo spazio privato e a tutto il reale.

Il continuo interesse che Merz rivolge all'uomo, alla sua evoluzione biologica e interiore, all'universo e all'energia che lo governa, conduce l'artista a introdurre nei suoi lavori la serie numerica elaborata dal matematico pisano Leonardo Fibonacci nel XIII secolo.

Nella sequenza di Fibonacci (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13,...) ciascun numero è dato dalla somma dei due precedenti e il rapporto tra essi rimanda alla crescita dei fenomeni naturali.

Si tratta di una serie utilizzata generalmente per misurare il processo di crescita delle foglie, della pelle e dei minerali organici.

Nell'opera della collezione MAXXI, **Senza titolo (Triplo igloo)** del 1984, i numeri di Fibonacci realizzati al neon e i tre igloo, inseriti l'uno dentro l'altro, alludono all'evoluzione del cosmo e dell'uomo, agli impulsi e alle energie vitali che animano l'universo. L'opera è realizzata in gran parte con lastre di vetro, materiale fragile e trasparente, e induce a riflettere sulla precarietà dell'esistenza, sull'istinto naturale di protezione ma anche sulla necessità di instaurare un contatto con il mondo esterno.

Spunti per riflettere sulle opere

Quali sensazioni hai provato al primo contatto con l'opera? In un igloo come questo avresti la sensazione di trovarti in un rifugio sicuro o di essere esposto al contatto con l'esterno? E perché?

Merz dava forma alla sua riflessione sulla crescita della natura attraverso la serie di Fibonacci. Se dovessi comunicare l'idea di evoluzione dell'uomo e del cosmo, come faresti?

Ti è mai capitato di sentirti profondamente in sintonia con la natura e la sua energia?

Se la risposta è sì, quando? Dove ti trovi? Secondo te l'arte può provocare sensazioni simili?

Collegamenti

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

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

Giuseppe Penone, *Sculture di linfa*, 2007

Marjetica Potrč, *Permanently Unfinished House With Cell Phone Tree*, 2003-2006

Per le immagini delle opere dell'artista

<http://fondazionemerz.org/>

Maurizio Mochetti

(Roma, 1940)

« *Annullare lo spazio. Lo spazio esiste solo in funzione di un fatto vitale. Esiste finché lo si pratica, bisogna inventarlo perché esista. Il tempo e lo spazio non esistono l'uno senza l'altro* »



Foto Savorelli

Rette di luce nell'iperspazio curvilineo, 2010
fibra di carbonio, acciaio, proiettori

Il contesto e le opere

Il lavoro di Maurizio Mochetti è influenzato dal sapere scientifico-matematico e dalle scoperte della seconda metà del Novecento, dall'invenzione dei telescopi giganti alla passeggiata sulla Luna. L'artista romano riflette sui concetti di spazio, tempo e moto, avvicinandosi all'opera di Lucio Fontana. *Fontana Fontana* (1987), infatti, è un esplicito omaggio al segno-gesto del buco e alla serie delle *Nature*. I fori presenti sulla superficie di una sfera diventano punti luminosi. Mochetti non vuole solo evocare spazi infiniti, ma indagare quel passaggio da una dimensione nota a una sconosciuta attraverso la luce. Quest'ultima, usata dall'artista per le sue proprietà fisiche, è sempre impiegata come punto o retta.

Mochetti assegna un ruolo fondamentale alla fase ideativa, quindi al progetto come opera autonoma dall'esito imprevedibile. Considera, inoltre, l'immagine creata come un "evento" che rende eternamente presente l'attimo, fissandolo nel suo accadere, così da consentire allo spettatore di farne esperienza. L'arte è, quindi, ricerca e processo conoscitivo in costante mutamento, mentre l'artista è un individuo capace di proporre un modo di vedere e di vivere. Potremo definirlo un nuovo artigiano che usa gli strumenti del proprio tempo: da un lato la tecnologia più avanzata, dall'altro la velocità. La prima non è mai vista in contraddizione con la natura, perché ogni produzione dell'uomo è naturale. La seconda, la velocità, rende la percezione dell'opera frammentata poiché il suo andamento è bloccato negli istanti che lo costituiscono. In molte opere dell'artista romano, dunque, protagonista è la dialettica tra dinamicità e staticità.

Dalle opere degli anni sessanta, in cui si serviva di figure geometriche essenziali, Mochetti passa alla realizzazione di modellini di automobili e aerei da guerra, che rende meno minacciosi con l'aggiunta di elementi ironici e giocosi. In **(Movimento pseudo perpetuo) Sfera Avional** (1967-1968), una sfera di alluminio si muove dal soffitto al pavimento, e viceversa, lungo il filo di acciaio che la tiene sospesa.

L'opera è la rappresentazione dell'idea di movimento ed è legata a quella di tempo, inteso come il tempo necessario per fruirlo. Con elementi geometrici come la sfera, Mochetti cerca, dunque, di visualizzare il movimento nella sua astrattezza.

Attraverso l'immaterialità di luce e velocità, l'artista riesce a dar forma ai concetti di vuoto, tensione, movimento reale e potenziale. Centrale nella sua concezione di spazio quale superamento del limite tra finito e infinito è, inoltre, l'idea di percorso da un punto A a un punto B, sia esso tracciato da un raggio luminoso o dallo sguardo.

Lo spazio per Mochetti è aperto e flessibile, in funzione del passaggio dalla prospettiva terrestre a quella aerea.

L'artista, infatti, considera l'uomo non più come cittadino della terra, ma dello spazio. L'opera **Rette di luce nell'iperspazio curvilineo** (2010) ha vinto il concorso MAXXI *dueper cento*.

È costituita da quattro tubi rossi sospesi nell'atrio del museo che proiettano nello spazio fasci di luce rossa. Il termine "iperspazio" allude allo spazio tridimensionale che, attraverso il moto e il tempo, acquista una quarta dimensione. L'opera affronta la relazione tra visitatore e ambiente museale, diventando secondo Mochetti «barometro dello spazio» poiché ricerca un legame non convenzionale con l'architettura del MAXXI.

Spunti per riflettere sulle opere

Mochetti usa fasci di luce rossa per leggere l'architettura del MAXXI. Tu quali scorci spaziali, nel museo come in altri luoghi, metteresti in evidenza con lo stesso mezzo?

Mochetti mette tecnologie avanzate a servizio dell'arte. Questa scelta cosa ti suggerisce? Può la tecnologia essere uno strumento creativo o di riflessione?

Collegamenti

Micol Assaël, *Dielettrico*, 2002

Opere dell'artista nella collezione MAXXI

Calotte di fiberglass con elastico oggetto polimerico, 1966-1967

(Movimento pseudo perpetuo) Sfera Avional, 1967-1968

Cilindro due dischi di luce, 1968

Rette di luce nell'iperspazio curvilineo, 2010

Adrian Paci

(Shkoder - Albania, 1969)

«Dicendo che l'arte è un sogno, è come se l'avessi inquadrata. Il problema è che a volte è anche un corpo, con l'arte a volte si combatte per una pennellata, per un ritmo, per un taglio di montaggio, per una tonalità di colore. Questa non è priva di corpo, ma non si ferma in nessun corpo in modo esclusivo»



Foto Patrizia Tozzi

Cappella Pasolini, 2005
installazione: legno, metallo, lampadina,
acrilico su legno

Il contesto e le opere

Adrian Paci nasce e vive i primi anni della sua vita in Albania, sotto il regime comunista. Nel 1987 si iscrive all'Accademia di Belle Arti di Tirana, maturando una formazione di tipo tradizionale, basata sulla tecnica pittorica figurativa, orientata verso una resa realistica. L'ultimo anno di Accademia coincide con quello della caduta del regime, il 1991, fatto che permette all'artista di lasciare il paese e studiare a Milano per tre anni grazie a una borsa di studio. Nel 1995 Paci torna in Albania ma due anni dopo è costretto a fuggire dal paese, ormai sull'orlo della guerra civile. Si rifugia in Italia con la famiglia e si stabilisce a Milano, dove vive tuttora. Al 1997 risale il suo primo video, *Albanian Stories*, dove la figlia racconta davanti alla telecamera una favola, popolata da animali e figure fiabesche, ma anche da bombe e uomini cattivi, che fanno emergere i ricordi della guerra attraverso gli occhi di una bambina di 3 anni.

Dopo una breve pausa, Paci torna all'arte nel 1999, allontanandosi però dalla pittura, che definisce un mezzo troppo statico per esprimere i contenuti che lo interessano. Sceglie piuttosto un linguaggio di volta in volta diverso: video, fotografia, installazione e solo più tardi nuovamente la pittura. Le sue opere trattano temi legati alla cultura migrante e nomade, quali la perdita dei luoghi di appartenenza, la crisi d'identità culturale, la memoria e il pregiudizio. Racconta storie che mostrano lo stato d'animo del migrante e cercano di far identificare l'osservatore con il soggetto dell'opera. L'Albania e gli albanesi ricorrono spesso nei suoi primi lavori perché Paci sostiene di poter lavorare solo con materiali che gli sono familiari.

Nel video *Klodi* (2005) l'omonimo protagonista racconta la sua storia, fatta di viaggi e illegalità, che lo ha portato al rimpatrio in Albania, lontano dalla famiglia negli Stati Uniti. Il racconto del dramma di un uomo, come fosse un documentario, veicola un messaggio universale diretto ad ogni visitatore che, vedendo l'opera, immagina per sé lo stesso destino dello sfortunato personaggio. La casa, poi, diventa simbolo dell'esilio, punto di riferimento la cui mancanza mette in crisi l'identità dell'individuo: l'artista in *Home to go* (2001) si fa fotografare con un tetto di tegole capovolto legato sulle spalle, a imitare un paio di ali. La casa ormai lontana è presente solo nella memoria e il tetto, persa la sua funzione protettiva, diventa un peso che schiaccia l'individuo.

Adrian Paci si imbatte nei film di Pier Paolo Pasolini in modo casuale, rimanendo colpito da "Il Vangelo secondo Matteo" del 1964. Il regista italiano citava nelle inquadrature dei suoi film famose opere d'arte dei maestri italiani del Rinascimento. Paci riconosce tali fonti grazie alla sua formazione da pittore e alla sua fede cattolica.

Dal momento che negli anni del regime comunista l'Albania era il primo Paese dove l'ateismo di Stato era scritto nella Costituzione, dove nessuna fede poteva essere professata liberamente, l'artista si avvicina alla religione proprio attraverso i libri di storia dell'arte. Nella serie *Il Vangelo secondo Pasolini* Paci sceglie dei fotogrammi del film "Il Vangelo secondo Matteo" e li trasforma in pitture, mantenendo il bianco e nero della pellicola, in un percorso che dalla pittura delle fonti rinascimentali giunge al cinema, per tornare di nuovo alla pittura. Non è la prima volta che l'artista usa questo procedimento: dal 2001 adotta la stessa tecnica estrapolando fotogrammi da filmati di matrimoni albanesi e creando serie diverse di dipinti chiamate *The Wedding*.

Nel 2005 Paci crea un'installazione, ***Cappella Pasolini***, formata da una baracca di legno contenente 27 dipinti su tavola tratti dai film "Il Vangelo secondo Matteo" e "Mamma Roma" (1962) di Pasolini, debolmente illuminati da una lampadina. La scelta del definire la costruzione "cappella" dona immediatamente sacralità al luogo. La lampadina inoltre emana una luce soffusa che aumenta il raccoglimento. Sulla parete di fronte all'ingresso c'è un unico dipinto che ricorda la disposizione di un piccolo altare avente per soggetto il figlio di Mamma Roma, rappresentato morto sul tavolo del carcere, con la stessa prospettiva del *Cristo Morto* di Andrea Mantegna.

Il legame dell'artista con la poetica pasoliniana è evidente dalla scelta dei fotogrammi: i soggetti dei piccoli quadri sono "gli altri", i poveri sullo sfondo, coloro che solitamente non sono i protagonisti. Pasolini sceglieva spesso attori non professionisti, che esprimessero in maniera autentica le sofferenze degli indigenti, così come fa Paci riprendendo nelle sue opere i volti di suoi parenti o connazionali.

Spunti per riflettere sulle opere

Adrian Paci nell'opera ***Cappella Pasolini*** crea un ambiente raccolto e sacro, nonostante la semplicità dei materiali che la compongono. Tu hai un luogo che consideri sacro? E perché? L'artista ha scelto di inserire dei piccoli dipinti. Tu cosa ci metteresti? Perché?

Se dovessi rappresentare "gli altri" nella società di oggi, chi sceglieresti? E perché?

Collegamenti

Gerhard Richter, *Stadtbild SA* (219-1), 1969

Francis Alÿs, *Sleepers II*, 2001

Elisabetta Benassi, *Alfa Romeo GT Veloce 1975-2007*, 2007

Marjetica Potrč, *Permanently Unfinished House With Cell Phone Tree*, 2003-2006

Opere dell'artista nella collezione MAXXI

The Wedding, 2002

Cappella Pasolini, 2005

Giulio Paolini

(Genova, 1940)

« *L'opera d'arte non dà voce né al mondo né al soggetto: semplicemente, dà forma a se stessa* »



Tre per tre (ognuno è l'altro e nessuno), 1998-1999
installazione, gesso, legno

Il contesto e le opere

Nonostante l'adesione all'Arte Povera, la ricerca di Paolini si iscrive fin dagli esordi nell'ambito dell'arte concettuale, di cui diventa uno dei massimi esponenti. Questo tipo di ricerca predilige il momento dell'ideazione rispetto a quello della realizzazione dell'opera, al punto che l'opera quasi non necessita di essere costruita. I materiali dell'artista concettuale, infatti, sono principalmente le idee. L'arte è concepita come sistema di comunicazione, che parla attraverso un linguaggio e un codice specifico. La sua prima opera, *Disegno geometrico* (1960), è una tela preparata, cioè dipinta a tempera bianca e pronta per essere utilizzata, sulla quale l'artista si è limitato a tracciare la squadratura della superficie. Essa si presenta come piano fisico puro e semplice e costituisce il momento originario di ogni creazione pittorica, il gesto preliminare di qualsiasi rappresentazione. L'opera è rivelatrice di tutta la sua ricerca successiva, che sarà incentrata sull'analisi delle componenti del quadro, sugli strumenti del fare arte, sullo spazio della rappresentazione e sulla figura dell'autore e del suo rapporto con l'opera, lo spettatore e la storia dell'arte.

I lavori di Paolini citano altre opere, antiche stampe, brani letterari attraverso fotografie, calchi in gesso o altre forme di riproduzione. Le immagini non sono mai scelte a caso. In Paolini la citazione di immagini del passato è sempre frutto del tentativo di stabilire un dialogo profondo tra l'oggi, la storia e gli artisti che lo hanno preceduto.

Giovane che guarda Lorenzo Lotto è una copia fotografica in scala 1:1 del *Ritratto di giovane* che il pittore veneziano dipinse nei primi anni del Cinquecento. L'artista nel titolo focalizza l'attenzione sulla posizione occupata dall'autore nel 1505, che è la stessa dello spettatore di oggi. Chi guarda si pone come oggetto passivo dello sguardo del giovane nel ritratto.

Lo sguardo dello spettatore attualizza l'opera, la fa vivere nel presente. Il lavoro di Paolini rivela che la storia dell'arte corrisponde alla storia dello sguardo e delle relazioni tra artista, spettatore, modello. Paolini nega che l'artista abbia un ruolo preminente. L'opera, come un testo, è fatta da chi la scrive, da chi la legge e dai contenuti espressi.

Tre per tre (ognuno è l'altro o nessuno), installazione del 1998-1999, è ispirata all'incisione dell'artista francese Jean-Baptiste Siméon Chardin *L'étude du dessin* (1748-1749). L'opera è costituita da tre calchi in gesso di una medesima figura seduta. I tre personaggi corrispondono agli attori che operano intorno all'opera: il modello, l'autore e l'osservatore.

Anche in questo caso l'opera mette in atto una sorta di gioco di ruolo in cui "ognuno è l'altro" e al tempo stesso "nessuno". Come nel *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, il visitatore è irretito in un

dinamico gioco di sguardi che svela la complessità sottesa al meccanismo dell'arte: l'impossibilità di cogliere completamente il significato dell'opera.

Spunti per riflettere sulle opere

Giulio Paolini nega il rapporto tra arte e vita, indicando il mondo dell'arte come linguaggio autonomo. Altri artisti, negli stessi anni sessanta e settanta, proclamavano l'esatto contrario. Ragionaci e individua nella mostra opere opposte a questa visione.

Nel complesso gioco enigmatico attuato dall'artista lo spettatore è irretito in una trama di rapporti e di sguardi.

Osserva attentamente l'opera. Ti senti coinvolto e partecipe dell'opera o estraneo al suo meccanismo?

Collegamenti

Luigi Ontani, *Le ore*, 1975

Charles Avery, *Mirror Piece*, 2005

Opere dell'artista nella collezione MAXXI

Senza titolo, 1964

1/25/71, 1971 circa

Tre per tre (ognuno è l'altro o nessuno), 1998 -1999

Giuseppe Penone

(Garessio - CN, 1947)

« *La pelle del legno ci accompagna, è storia dell'uomo, si sviluppa soltanto dove può esistere l'uomo. Se si legge la pelle del legno si ritrova poi sempre qualcosa che ci parla dell'uomo* »



Foto Patrizia Tocci

Sculture di linfa, 2007
installazione, legno, cuoio, resina, marmo di Carrara

Il contesto e le opere

Giuseppe Penone è uno dei protagonisti dell'Arte Povera, il movimento artistico teorizzato nel 1967 da Germano Celant. Gli artisti "poveristi" si ribellano alla società di massa riappropriandosi della natura e rivendicando la centralità dell'uomo nel mondo. Nelle loro opere, infatti, usano materiali "poveri", naturali e organici, come il legno, la pietra, la terra, i vegetali.

In anni in cui la cultura dominante invita al consumo e a lasciare le campagne per i nuovi agglomerati urbani, Penone sceglie di rimanere nel paese di montagna in cui è nato, un luogo ricco di tradizioni che la cultura contadina tiene vive. Con le sue opere, l'artista mette a confronto i processi formativi della natura con i processi mentali e creativi dell'uomo.

Nel 1968-1969, Penone compie una serie di azioni in un bosco sulle Alpi Marittime. In uno di questi lavori, *Continuerà a crescere tranne che in quel punto* (1968), interviene nel processo di crescita di un albero, innestando nel tronco un calco in acciaio della sua mano. Come la creta, materiale tradizionalmente usato nella scultura, l'albero diventa una materia fluida e plastica, che l'artista modella a suo piacimento. La pianta, infatti, conserverà su di sé l'impronta del gesto: continuerà a crescere, ma sarà condizionata per sempre dall'intervento umano. L'opera rende visibile il trascorrere del tempo, mettendo a confronto il tempo della vita vegetale e quello della vita umana. In alcuni lavori, Penone indaga il corpo umano come se fosse un paesaggio naturale.

In *Spoglia d'oro su spine d'acacia - bocca* (2002), un'impronta delle labbra dell'artista è ingrandita e proiettata su trenta tele rivestite di seta. Il disegno riportato a parete è realizzato con migliaia di spine di acacia che evocano la sensibilità delle terminazioni nervose delle labbra.

Al centro dell'opera, una lamina d'oro con il calco della mano dell'artista è sorretta, e in alcuni punti trafitta, da spine più grandi. La pelle umana diventa il confine tra l'individuo e il mondo, l'uomo e la natura.

Nella grande installazione permanente della collezione MAXXI, ***Sculture di linfa*** (2007), si ritrovano molte delle principali tematiche che l'artista ha affrontato negli anni. L'ambiente creato coinvolge i sensi del visitatore, primo fra tutti l'olfatto. Le pareti sono coperte da cuoio conciato, riconoscibile sin dall'esterno dell'installazione grazie al caratteristico odore, fatto aderire alla corteccia degli alberi così da prenderne la forma. Le incisioni sul pavimento, in marmo di Carrara, ricordano sia le venature delle foglie che il cervello umano. Al centro della sala, una trave di legno è adagiata a terra. Al suo interno, in una fessura, è custodita resina di pino, la linfa vitale.

L'albero è il filo conduttore di gran parte del lavoro di Penone, l'elemento nel quale si ritrova l'anima della natura. L'artista porta alla luce un'immagine perduta dell'albero stesso e scavando attraverso

i nodi e le ramificazioni è come se tornasse indietro nel tempo, donando alla pianta una nuova vita, quella dell'arte. La trave scavata, cuore dell'albero, ne manifesta l'essenza e nello stesso tempo è una ferita che solo la resina, elemento vitale, è capace di rimarginare.

Spunti per riflettere sulle opere

Quali sensazioni provi entrando nell'ambiente creato da Penone?

Penone in **Sculture di linfa** mostra le analogie tra la pelle umana e la corteccia degli alberi, la resina di pino e il sangue, le venature del marmo e i vasi sanguigni. Prova a rintracciare altre somiglianze tra il mondo naturale e quello umano.

Per gli artisti appartenenti all'Arte Povera, l'opera d'arte è considerata un processo. Penone "interferisce" nella crescita di un albero. Immagina di trasformare un evento naturale in opera d'arte. Come faresti?

Collegamenti

Lucio Fontana, *Concetto spaziale - Natura*, 1959-1960

Mario Merz, *Senza titolo (Triplo igloo)*, 1984-2002

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

Cesare Pietroiusti

(Roma, 1955)

« In arte ciò che mi interessa non è la giusta causa, ma l'idea critica, la capacità di far nascere dubbi »



Courtesy the artist

Quello che trovo, quello che penso, 2010
performance

Il contesto e le opere

Fortemente influenzato dalla formazione in psichiatria, Cesare Pietroiusti realizza interventi concepiti come momenti in cui produrre un'esperienza, mettere in relazione le persone determinando le dinamiche di gruppo. Per la sua tendenza a creare situazioni piuttosto che produrre opere d'arte materiali, il lavoro di Pietroiusti si iscrive pienamente nella pratica definita estetica relazionale. Quest'ultima, sviluppatasi a partire dagli anni novanta, propone un approccio di diretto coinvolgimento dello spettatore e dell'artista per reagire alla sempre maggiore virtualità del rapporto con il mondo.

I lavori di Pietroiusti prevedono quasi sempre una grande partecipazione del pubblico oppure dell'artista stesso, sottoposto a condizioni che implicano un impegno personale fino ai limiti della resistenza fisica o psicologica. Le opere sono concepite come dispositivi (performance o azioni) capaci di innescare un pensiero critico da parte dello spettatore. Si tratta spesso di situazioni paradossali a partire da eventi banali e quotidiani, che rivelano, in maniera ironica ed analitica, l'ambivalenza dei nostri sistemi di valore. In questo modo, la ricerca dell'artista romano agisce sulla sfera esistenziale del singolo attraverso situazioni che producono emozioni, difficoltà, complessità di relazione, capaci di svelare effetti collaterali, sorprese e problematiche sopite.

Pietroiusti realizza i suoi interventi seguendo un metodo rigoroso e analitico, quasi scientifico, nell'analisi delle situazioni proposte. Spesso l'opera implica la documentazione di un'azione (elencare e descrivere i piccoli fallimenti nel corso della giornata, descrivere tutte le proprie sensazioni stando solo per ore all'interno di uno spazio chiuso, elencare i propri difetti fisici, ecc.). In molti casi l'artista si documenta attraverso una registrazione sonora, che descrive l'evento con un tono sempre distaccato e asettico, privo di qualsiasi coinvolgimento emotivo. Le sue azioni si svolgono sempre secondo un progetto definito a priori con rigore, ma poi aperto ad accogliere la casualità. È proprio l'intervento dell'imprevisto, dell'effetto collaterale inatteso, a rivelare nuovi spazi di conoscenza e nuovi interrogativi.

Nel 1997 Pietroiusti pubblica i *Pensieri non funzionali*, che presentano un centinaio di idee prive di scopo apparente, formulate come istruzioni per realizzare progetti artistici (ad esempio: *Offri a qualcuno il tuo nome, per un certo periodo di tempo*).

In *Difetti normali* (2001), l'artista individua sul suo corpo circa trenta imperfezioni fisiche che, per differenti ragioni, provocano una qualche forma di fastidio o disagio.

L'installazione che ne deriva è formata dalle fotografie delle relative parti del corpo e da una serie di registrazioni sonore che descrivono i difetti stessi.

In *Quaranta persone scelgono dove mettersi nello Studio Casoli*, Milano (1991), le persone vengono condotte in un certo luogo, dove viene chiesto: «Se dovessi passare all'interno di questo spazio circa venti minuti in attesa, da solo e stando fermo in un posto e in una posizione determinati, quale posto sceglieresti e quale posizione assumeresti?».

Le quaranta scelte sono documentate da altrettante sagome in legno che, a grandezza naturale, riproducono ciascuna persona partecipante nella posizione assunta e che sono poste nei luoghi prescelti.

L'opera della collezione MAXXI, ***Quello che trovo, quello che penso*** (2010), è stata prodotta durante le giornate di inaugurazione del museo. L'artista si è fatto rinchiudere all'interno di un piccolo spazio di una scala di servizio e ha elencato e descritto dettagliatamente tutto ciò che vi ha trovato (polvere, piccoli oggetti, insetti, ecc.). La performance di Pietroiusti, realizzata in un momento molto importante come quello dell'apertura, è una riflessione sul ruolo dell'artista all'interno e nei confronti dell'istituzione museale.

Spunti per riflettere sulle opere

Prova a realizzare uno dei pensieri non funzionali di Cesare Pietroiusti. Sono davvero pensieri “inutili”? Quali problematiche o dinamiche fanno emergere secondo te?

Se dovessi proporre ai tuoi parenti o amici un'idea non funzionale, cosa gli faresti realizzare? Perché?

Collegamenti

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

Gilbert & George, *The General Jungle or Carrying on Sculpting*, 1971

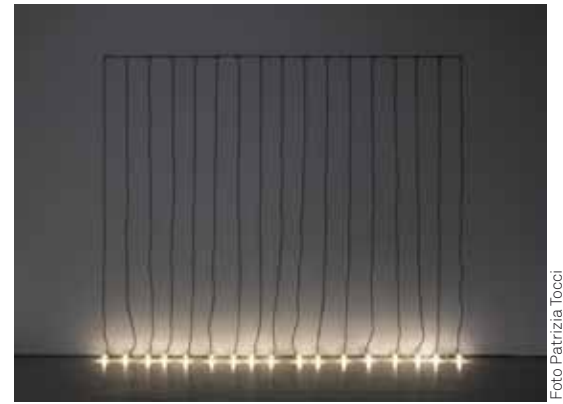
Per approfondire

www.pensierinonfunzionali.net

Michelangelo Pistoletto

(Biella, 1933)

«Il quadro è uscito dalla cornice, la statua è scesa dal piedistallo. Da allora il mio lavoro, cioè l'atto estetico, ha cominciato a penetrare negli spazi della vita stessa. Non si tratta di un esercizio multimediale destinato a concludersi dopo un breve lasso di tempo, ma piuttosto del lavoro su una prospettiva a 360 gradi destinata ad un lungo sviluppo e aperta al divenire»



Quadro di fili elettrici - Tenda di lampadine, 1967
cavi elettrici, lampadine

Foto Patrizia Tocci

Il contesto e le opere

In Italia la ricostruzione industriale del dopoguerra segna il cosiddetto “miracolo economico”, che vede il paese impegnato in una vera e propria modernizzazione degli stili di vita secondo il modello americano. La nascita di quella che verrà denominata “Arte Povera” coincide con questo momento storico, affermando dei valori antitetici rispetto ad una società euforicamente impegnata nella corsa al consumo e allo sviluppo tecnologico. L'Arte Povera nasce in aperta polemica con l'arte tradizionale, della quale rifiuta tecniche e strumenti per fare ricorso a materiali “poveri”, quali il legno, la pietra e la terra. A differenza degli artisti pop, i “poveristi” rinunciano quindi alla meccanizzazione industriale riaffermando la centralità dell'uomo e del suo operato artistico come misura di tutte le cose.

Michelangelo Pistoletto è uno dei maggiori rappresentanti di questa corrente.

Figlio di un restauratore di dipinti medievali, studia grafica pubblicitaria alla scuola del designer Armando Testa. All'inizio degli anni cinquanta esordisce con una pittura centrata sulla figura umana, in particolare autoritratti su fondo oro, argento – derivanti dalla pittura medievale conosciuta nel laboratorio del padre - e nero. Qualche anno dopo, sentendo quegli autoritratti come opere incomplete, avvia la creazione dei *Quadri specchianti*, che produrrà fino al 1974.

Essi sono realizzati attraverso un procedimento lungo e complesso: su una lastra di acciaio inox lucidato a specchio viene applicata carta velina su cui è stata riprodotta una fotografia, ingrandita a dimensioni reali e ricalcata a punta di pennello.

La serie dei *Quadri specchianti* segna una tappa importante nell'arte contemporanea, poiché supera i limiti della tela e dello spazio del quadro tradizionale. Diversi sono gli elementi distintivi di questa serie, derivati dall'inserimento del fondo specchiante: l'inclusione nell'opera dello spettatore e dell'ambiente circostante, che si riflettono nel quadro e che ne fanno «l'autoritratto del mondo»; la figura umana rappresentata si stacca dal fondo, diventando autonoma negli ambienti di volta in volta diversi che il fondo specchiante crea; il tempo, che fonde tutte le dimensioni temporali in cui l'opera è stata creata ed esposta, il passato, il presente e il futuro. I *Quadri specchianti* costituiscono il fondamento dell'opera di Pistoletto, sia della sua successiva produzione, sia della sua riflessione teorica che continuamente torna ad essi per approfondirne e svilupparne le implicazioni.

Nell'opera della collezione MAXXI **Quadro di fili elettrici - Tenda di lampadine** (1967), l'artista piemontese prosegue nel rinnovamento della pittura tradizionale e del superamento della bidimensionalità del quadro. L'elemento della luce si rinnova rispetto alla tradizione: sulla tela la luce veniva dipinta, mentre qui è il "quadro" stesso – tridimensionale - che si auto-illumina, generando così energia. L'artista ha attribuito valore estetico anche ai materiali più poveri e ordinari: utilizza oggetti anonimi, di uso comune, e li decontestualizza impiegandoli in modo diverso. In questo caso, ad esempio, le lampadine sono poste in basso e non in alto. Il titolo dell'opera, infine, gioca sull'ambivalenza dell'oggetto "quadro" rispetto alla "tenda", offrendo una duplice possibilità di lettura dell'opera. L'artista, dunque, ci invita a scegliere tra il carattere di oggetto artistico e quello di uso quotidiano.

Spunti per riflettere sulle opere

Pistoletto nell'opera **Quadro di fili elettrici - Tenda di lampadine** posiziona le luci in basso. In che modo cambia lo spazio circostante?

Se potessi creare anche tu un oggetto-quadro come Pistoletto, in che modo lo realizzeresti? Con quali materiali?

Collegamenti

Alighiero Boetti, *Iter-Vallo*, 1969 (1984)

Mario Merz, *Senza titolo (Triplo igloo)*, 1984

Opere dell'artista nella collezione MAXXI

Mica, 1966

Quadro di fili elettrici - Tenda di lampadine, 1967

Marjetica Potrč

(Lubiana – Repubblica Slovena 1953)

« A me non piace l'idea di stare seduta in uno studio e disegnare piante, piuttosto mi piace andare oltre le carte e pensare a una città come a un corpo che si possa controllare, salvare, sul quale operare »



Foto Patrizia Tocci

Permanently Unfinished House With Cell Phone Tree, 2003-2006
installazione, laterizio, acciaio, pvc, plexiglas, plastica, legno

Il contesto e le opere

Dopo aver compiuto gli studi in architettura, dalla fine degli anni novanta, Marjetica Potrč si dedica all'arte, realizzando lavori che analizzano le modalità dello sviluppo urbano in particolari condizioni geo-politiche. In *House for travelers* (2000), Potrč costruisce una casa-baracca per una famiglia di rifugiati a Lubiana. L'abitazione è un riparo provvisorio e veicola, nella struttura, la condizione precaria dei suoi occupanti.

I progetti di Potrč nascono dalla ricerca di una relazione tra la dignità della vita umana e l'espansione urbana, vincolata alle logiche politiche e alle dinamiche sociali. Come nel caso di *Dry Toilet*, un progetto del 2003-2004, frutto di sei mesi di permanenza a Caracas insieme all'architetto israeliano Liyat Esakov. I due, dopo aver sentito le comunità locali, hanno costruito, nella parte alta del quartiere di La Vega quasi del tutto privo di rete fognaria, una toilette chimica ma ecologica, che converte i rifiuti in fertilizzanti.

Il progetto riflette sulla relazione tra il bisogno di stanzialità dell'uomo e la realtà di una vita ingestibile a causa della mancanza di infrastrutture essenziali.

Nei lavori dell'artista-architetto emerge l'approccio interlocutorio e di mediazione. Potrč lavora con le comunità locali, parla con loro, impara da loro e realizza, da questo confronto, opere che abbiano la capacità di risvegliare le coscienze, suscitare una riflessione laddove la politica e l'economia non vogliono o non possono trovare soluzioni.

Accanto ai progetti in cui Potrč realizza impianti di produzione di energia alternativa, c'è un altro genere di lavori che tocca ancora più da vicino il tema dell'abitare. L'artista slovena analizza situazioni insediative precarie e le ricostruisce in spazi espositivi, come gallerie e musei. Le opere così realizzate non vanno intese come ready-made, cioè oggetti già esistenti che grazie alla scelta dell'artista diventano opere d'arte, e nemmeno come repliche degli originali. Si tratta di strutture ibride, create con materiali economici reperiti nei luoghi in cui saranno esposte. Lo spettatore si trova di fronte a lavori non generati dall'immaginazione dell'artista, ma che sono la rilettura di strutture abitative realmente esistenti al mondo e abitate dagli uomini.

Potrč crede che le scelte architettoniche ed estetiche siano una forma di comunicazione sociale e politica. Nell'opera *Tirana House* (2009), analizza le problematiche vissute dalla popolazione albanese all'indomani del crollo del regime comunista.

Il senso di straniamento che generano questo tipo di lavori è causato dagli elementi costruttivi e dai colori impiegati.

La povertà dei materiali contrasta con il senso di solidità e di protezione che l'uomo cerca in un'abitazione, luogo da sempre connesso all'istinto di sopravvivenza.

I colori brillanti, talvolta acidi e fastidiosi, urtano il senso comune di decoro, il gusto di sobrietà che l'uomo occidentale lega al sentimento dell'abitare. La ricerca artistica di Potrč desidera avere un ruolo educativo e comunicativo forte, nella convinzione che l'arte sia capace di scuotere le coscienze e possa incidere nei cambiamenti sociali, in favore dell'uomo.

L'opera in collezione MAXXI, ***Permanently Unfinished House With Cell Phone Tree*** (2003-2006), è un'installazione che affronta il tema dell'abitare in una situazione di precarietà sociale.

L'artista slovena realizza un'abitazione povera, fatta di blocchi di cemento giustapposti, con un tetto di lamiera e un portico sorretto da colonne. Queste ultime, dipinte come tronchi d'albero, rimandano al concetto che le forme dell'architettura derivano direttamente dalla natura. Dal tetto della costruzione sporgono elementi in ferro: basi per un ulteriore piano che sarà innalzato quando gli abitanti potranno permettersi di ingrandire l'abitazione.

L'albero accanto alla costruzione è sintetico e nasconde un'antenna per la ricezione dei telefoni cellulari. Il senso di precarietà della struttura, dato anche dall'uso di colori forti, stride con l'allusione alla tecnologia che sembra diventata indispensabile, anche nelle situazioni di maggior degrado sociale ed economico.

I lavori di Potrč interrogano lo spettatore sugli effetti degli squilibri economici e sociali nel mondo, molti dei quali causati, secondo l'artista, dalle peggiori manifestazioni del capitalismo, del post-colonialismo e della globalizzazione.

Spunti per riflettere sulle opere

Potrč affronta, nei suoi lavori, i problemi insediativi dell'uomo in condizioni di squilibrio e degrado sociale. Credi che sia giusto affrontare questi argomenti nello spazio dell'arte? Ritieni, come l'artista, che l'arte possa risvegliare le coscienze?

Potrč è molto sensibile al tema dell'insediamento individuale e collettivo.

Cosa vuol dire per te abitare un luogo?

E quali sono le differenze tra uno spazio dell'abitare e uno spazio del transito (centri commerciali, stazioni ferroviarie, aeroporti etc.)?

Collegamenti

Mario Merz, *Senza titolo (Triplo igloo)*, 1984-2002

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

Per le immagini delle opere dell'artista

www.potrc.org