

INSIDEART

IRENE FENARA
ROBERTO FASSONE
ADRIÁN VILLAR ROJAS
JOE CLARK
ANDREA MASTROVITO
ANDREA KVAS
IRINA ZADOROZHNAIA

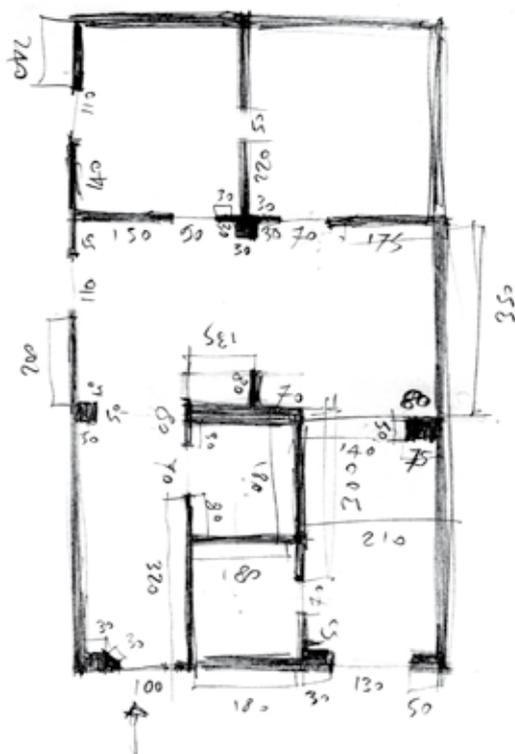
Poste Italiane spa spedizione in a.p. 70% Roma



TRIMESTRALE / ANNO 12 / # 107 EURO 6

IGINIO De LUCA

ExPATRIE



INSIDEARTAUTORI

La casa è griglia formale e simbolica che inquadra i volti, le figure, diviene liberazione e salvezza, sogno e immaginazione, emblema identitario, identikit di resistenza e dignità sociale. Lo spazio domestico è anche questione politica oltre che privata, di responsabilità nazionale; parla di rifugi, di asili contro la fame, di viaggi, di perdita di certezze e di avventure verso l'ignoto.

Expatrie (dal francese "expatrié": espatriato), ma anche patrie che non sono più perché non trattengono e non accolgono. La storia soggettiva si intreccia alla storia collettiva, storia di confini, contesti di transito in perenne sospensione.

In distribuzione nelle librerie Feltrinelli e nei bookshop dei musei capitolini

www.iginiodeluca.com

INSIDEARTAUTORI



BANCA GENERALI PRESENTA “POTENZA DEL COLORE”

13 maggio 2016 - 31 gennaio 2017 presso
la sede di Banca Generali Private Banking,
Via Vittorio Veneto 84, Roma.

Esposizione curata da Elisabetta Longari
e realizzata da Banca Generali con “*Giorgio
Baratti Gallerie*” e “*Contini Galleria d’Arte*”.

Per info e prenotazioni: 06 420751



**BANCA
GENERALI**

ai.
weiwei
LIBERO





FONDAZIONE
PALAZZO
STROZZI

MAIN SPONSOR



BANCA
CR FIRENZE



INTESA  SANPAOLO

FIRENZE PALAZZO STROZZI

**23 SETTEMBRE 2016
22 GENNAIO 2017**

ORARIO MOSTRA

INCLUSI I FESTIVI

TUTTI I GIORNI 10.00-20.00

GIOVEDÌ 10.00-23.00

INFO TEL. +39 055 2645155

PRENOTAZIONI SIGMA CSC

TEL. +39 055 2469600

prenotazioni@palazzostrozzi.org

www.palazzostrozzi.org

#AiwwFlorence #Aiww

CON LA COLLABORAZIONE DI

GALLERIACONTINUA

SAN GIMIGNANO BEIJING LES MOULINS HABANA



MITORAJ A POMPEI



P.H. © Giovanni Ricci-Novara



FONDAZIONE TERZO PILASTRO
ITALIA E MEDITERRANEO

SCAVI ARCHEOLOGICI DI POMPEI
15 maggio 2016 - 8 gennaio 2017

Patrocino

Organizzazione

Sponsor tecnici



CONTINI
GALLERIA D'ARTE

POMPEII
SOPRINTENDENZA
POMPEI



ATELIER MITORAJ





FONDAZIONE TERZO PILASTRO
ITALIA E MEDITERRANEO

Maria Cristina Finucci
WASTELAND
THE GARBAGE PATCH STATE
HELP
L'ETÀ DELLA PLASTICA
Installazione site specific

25 Settembre 2016 - 8 Gennaio 2017

Isola di Mozia (Trapani)

Installazione promossa e realizzata dalla Fondazione Terzo Pilastro - Italia e Mediterraneo,
in collaborazione con la Fondazione Whitaker

garbagepatchstate.org



Fondazione Giuseppe Whitaker



con la collaborazione di:



sponsors e partners:





350 ANNI DI CREATIVITÀ

Gli artisti dell'Accademia
di Francia a Roma
da Luigi XIV ai giorni nostri

Villa Medici, Roma
14 ottobre 2016
15 gennaio 2017



Édouard Toudouze, *Éros et Aphrodite*, 1872
olio su tela, 190x283 cm
Rennes, musée des Beaux-Arts
© MBA, Rennes,
Dist. RMN-Grand Palais / Adélaïde Beaudoin

Accademia di Francia a Roma – Villa Medici
viale Trinità dei Monti, 1 – Roma
www.villamedici.it



I nostri clienti sono appassionati quindi le consultazioni sono illimitate

Risultati di aggiudicazione, vendite future, firme e biografie degli artisti, cifre chiave e tendenze del mercato e la piazza del mercato. Tutti i nostri abbonamenti comprendono un accesso illimitato alle nostre banche dati e alle immagini.



*Il Rapporto sul Mercato dell'Arte Contemporanea 2016
disponibile gratuitamente su Artprice.com*

artprice.com™ LEADER MONDIALE DELL'INFORMAZIONE SUL MERCATO DELL'ARTE

00 800 2780 0000 (numero verde) | Tutto l'universo di Artprice: web.artprice.com/video
Artprice.com è quotata su Eurolist (SRD long only) by Euronext Paris (PRC 7478-ARTF)



al | Art Insider

*Arte, collezionismo e finanza.
Le nuove tendenze del mercato globale.*

*“When bankers get
together for dinner,
they discuss **Art**.
When artists get
together for dinner,
they discuss **Money**”*

(Oscar Wilde)

Villa Medici, Roma
19 novembre 2016

www.artinsider.it

Investire in arte conviene

Investing in art is convenient

Qualche considerazione su un'attività che fa bene non solo al portafoglio.
Ma, attenzione, è fondamentale conoscere il settore

*A few considerations about an activity which can benefit more than your money.
But be careful, a real knowledge of the sector is crucial*

Investire in arte conviene. Lo dimostrano le statistiche di settore, che certificano come negli ultimi 15 anni il comparto abbia garantito le rendite migliori (8 per cento medio). Lo indicano i principali acquirenti di contemporaneo, che sono le banche e l'upper class. Due tipologie d'investitori che tendenzialmente sanno dove mettere i propri soldi. Conviene economicamente, ma non solo. Investire in arte può produrre vantaggi collaterali non banali. Ad esempio fiscali, in termini di comunicazione o le due cose insieme. Moltissime aziende, ma anche altrettante istituzioni pubbliche, hanno da tempo compreso che l'arte è un veicolo straordinario di marketing e dunque hanno preso ad usarlo in varie declinazioni. E come sempre accade i fenomeni quando sono positivi da elitari poi si trasformano in fenomeni di massa. L'unico problema è la competenza. Per poter investire bene occorre conoscere il mercato e i suoi protagonisti. E la cosa non è facilissima perché le variabili sono numerose, gli attori molti e variegati, le dinamiche che li riguardano complesse. Dunque c'è un problema di conoscenza vera del settore. La nostra attività di editori ci porta a lavorare per tentare di dare un contributo in questa direzione. Lo facciamo quotidianamente con la comunicazione digitale, lo facciamo su queste pagine facendovi scoprire giovani talenti e i protagonisti del settore, lo facciamo con attività di art advisory (affiancando aziende ed istituzioni nella loro attività di costruzione e valorizzazione di collezioni). Lo facciamo anche organizzando eventi esclusivi come quello in programma a Villa Medici, dove in una giornata a porte chiuse uniamo l'alta formazione ad un'occasione d'incontro e conoscenza diretta tra investitori e gli attori più importanti del mercato. Lo facciamo infine pubblicando libri come il mio *Manuale semplice d'arte contemporanea* (Rubbettino Editore). Insomma noi ce la mettiamo tutta per farvi conoscere il meraviglioso e conveniente mondo del contemporaneo. A voi poi decidere come utilizzare queste competenze.

Investing in art is convenient. Statistics confirm this assumption, certifying that in the last 15 years the sector brought the best income (an average 8 per cent) on the market. Major buyers in the contemporary scene, banks and the upper class confirm this assumption too. And they're two kinds of investors who generally know where to put their money. It's convenient on a financial level, but there's more. Investing in art can bring collateral advantages which are far from ordinary. On a fiscal level, for example, or in terms of communications, if not both. For a long time, many companies, as well as many public institutions, have known that art is an extraordinary marketing vehicle, so they started used it in many different ways. And, as often happens, elite operations showing positive outcomes become mass phenomena. The only problem remains competence. Before investing wisely, one has to know the market and its main operators. That's not an easy thing to do, because its variables are many, its operators numerous and diversified, its related dynamics complex. Therefore, a problem of real knowledge of that sector remains. Our activity as publishers leads us to try and give our contribution to that knowledge. We do that every day via digital communication, we do that on these very pages, bringing focus on new talents or major characters for you, we do that through our art advisory activity (connecting companies and institutions in their building and promoting their own collections). We also do that by organizing exclusive events like the one in Villa Medici, where we allow both a high training session and an opportunity for investors and major market operators to meet and exchange personally, in one, fully immersive, day. Finally, we do that by publishing books like my *Manuale semplice d'arte contemporanea* (Rubbettino Editore). Really, we do our best to spread the knowledge of the wonderful and convenient contemporary art world. Deciding wisely how to use that knowledge, that is up to you.

Editor in chief and Publisher

Guido Talarico
(g.talarico@insideart.eu)

Associate editor

Alessandro Caruso
(a.caruso@insideart.eu)

Editorial staff

Francesco Angelucci,
Fabrizia Carabelli,
Sophie Cnapelynck
(redazione@insideart.eu)

Product Manager

Carlo Taurelli Salimbeni
(c.t.salimbeni@insideart.eu)

Marketing & Communication

Elena Pagnotta
(marketing@insideart.eu)

Design

Intorno Design
(intorndesign.it)

Photo & service

Mediatag

Contacts

Redazione:
via di Novella, 8
00199 Roma
Tel. +39.06.8080099
www.insideart.eu
(segreteria@insideart.eu)
Sede legale:
via Bartolomeo Ammannati, 12
00197 Roma

Printing

Arti Grafiche Celori s.n.c., Terni

Library

Joo Distribuzione, Via F. Argelati, 35
20143 Milano

Subscriptions

Annual: 20 euro
Info: abbonamenti@insideart.eu

Contributors

Gaia Badioni, Greta Boldorini,
Gianpaolo Cacciottolo,
Alessandra Caldarelli, Giorgia Calò,
Alessia Carlino, Matteo Cremonesi,
Vasco Forconi, Cesare Giraldi,
Virginia Marchione, Enrico Migliaccio,
Giuditta Elettra Lavinia Nidiaci,
Caterina Taurelli Salimbeni

Contents translation

Fabrizio Cristallo

Numero chiuso in redazione
il 02.09.2016

Inside Art,
Reg. Stampa Trib. Cz n. 152 del 23/03/04,
è una testata edita da Editoriale Dets srl
(amministratore unico Guido Talarico)
Direttore responsabile e trattamento dati
Guido Talarico

All right reserved

Cover

Irene Fenara,
Quando l'atmosfera riempie il vuoto

INSIDEART

ANNO 12 #107 TRIMESTRALE SETTEMBRE 2016

ARTISTS

- 14 IRENE FENARA Alessandra Caldarelli
22 ROBERTO FASSONE Gianpaolo Cacciottolo
30 ADRIÁN VILLAR ROJAS Vasco Forconi
38 JOE CLARK Gaia Badioni
46 ANDREA MASTROVITO Giorgia Calò
54 ANDREA KVAS Giuditta Elettra Lavinia Nidiaci

PORTFOLIO

- 62 IRINA ZADOROZHNAIA Virginia Marchione

FOCUS: ONLINE ART MARKET

- 72 INTRODUCTION Matteo Cremonesi
78 THE SECOND SPACE, THE VIRTUAL ONE Francesco Angelucci
84 SWIPE, CLICK, BUY Alessandro Caruso
90 HERE IS THE ART FUTURE. MAYBE Fabrizia Carabelli
96 DAATA EDITIONS Caterina Taurelli Salimbeni

PEOPLE

- 102 ARCANGELO SASSOLINO Alessia Carlino

SPACES

- 108 DON'T NAME IT GNAM Greta Boldorini
114 M9 Enrico Migliaccio

EVENTS

- 120 Q AS QUADRIENNALE Francesco Angelucci e Fabrizia Carabelli
128 HELP, THE AGE OF PLASTIC Cesare Giraldi



BUY THE ORIGINAL
ARTWORK ON
INSIDEART.EU



Irene Fenara, Quando l'atmosfera riempie il vuoto, 2016

COPERTINA D'ARTISTA

In *Quando l'atmosfera riempie il vuoto* la percezione dell'ambiente gioca sulle specificità dello strumento scanner, un dispositivo miope che afferra solamente ciò che è strettamente vicino e assimila la luce di ciò che è lontano. Lo scanner non percepisce la profondità di campo, è creato per catturare qualcosa di bidimensionale, in cui la distanza tra il soggetto e lo strumento è zero. Le striature che ricordano paesaggi spaziali sono frutto di veloci variazioni di luminosità assorbite dallo scanner nel suo muoversi nello spazio.

ARTIST COVER

In Quando l'atmosfera riempie il vuoto the perception of the environment plays on the scanner tool specificities, a myopic device that grabs what is strictly close and assimilates the light of what is far away. The scanner does not perceive the depth of field, it is created to capture something two-dimensional, in which the distance between the subject and the instrument is zero. Streaks reminiscent spatial landscapes are the result of rapid brightness variations absorbed by the scanner as a move in space.

Irene Fenara

Sulle tracce del movimento, orientarsi tra limiti e potenzialità della tecnologia
Tracing motion, orienting between the limitations and possibilities of technology

Alessandra Caldarelli



Dalle foto trovate alle immagini che raccontano il movimento, Irene Fenara racconta il suo percorso, ancora breve ma già molto denso, nel mondo dell'arte contemporanea. Tra uno sguardo alla tecnologia e uno verso il cielo.

Come nasce il tuo interesse per l'arte?

«All'inizio volevo fare la scultrice, mi interessavano il rapporto con la terra e le tecniche antiche, con tutto ciò che non ha bisogno di elettricità, ma alla fine ci sono cascata. Pensare di poter continuare a fare scultura anche nel bel mezzo di una tempesta elettromagnetica puntava irrimediabilmente la mia attenzione sulla dimensione tecnologica e su quello che Hans Ulrich Obrist chiama *l'Estremo presente*».

Perché la fotografia?

«Il mio lavoro oggi si muove principalmente in due direzioni: la fotografia, in cui spesso sfrutto i limiti delle tecnologie che utilizzo, e la video installazione, ancora meglio quando ambientale e site-specific. Questo lavoro nasce sicuramente dal rapporto oggettuale che ho con le foto che considero materia prima ancora che immagine. Per questo,

From found pictures to images about motion, Irene Fenara shows her path as still fresh, yet already very dense, into the contemporary art world. One eye to technology, one to the sky.

How did you become interested in art?

«I wanted to be a sculptor at first. I was interested in the relationship between art and the earth or ancient techniques, anything that didn't require electricity, although at the end I fell for it. The thought of being able to make art even during an electrical storm drove my attention straight to the technology-related aspects, and to what Hans Ulrich Obrist called the *Extreme present*».

Why photography?

«My work is currently evolving in two main directions: photography, which often brings me to exploit the limitations of the technology I use, and video installations, environmental and site-specific in particular. That work is surely generated by an objectual relationship I have with pictures, which I consider to be raw materials before being images. That's why, especially in the beginning of my career, I used to work with Polaroids and found





Quinto orizzonte, 2016



Quinto orizzonte, 2016

soprattutto all'inizio, ho lavorato tanto con la Polaroid e con le fotografie trovate. Sono pratiche di appropriazione fisica dell'oggetto-fotografia nel processo creativo di un'immagine altra. Una parte importante del mio lavoro si concentra sulla ricerca che porto avanti con l'uso dello scanner, un tentativo di traduzione della fisicità del reale su un piano bidimensionale. La tecnica si basa sull'uso dello scanner per l'acquisizione di immagini ottenute senza la macchina fotografica. La scansione diventa così un'osservazione digitale assistita dal movimento, che crea una distorsione manuale, non post-prodotta».

Nel tuo approccio all'immagine, quest'ultima viene catturata, deformata, a volte ricostruita. Ci racconti il tuo modo di vedere?

«Nelle video installazioni, come nella pratica fotografica, il mio interesse è sempre incentrato sull'idea di movimento nello spazio e nel tempo e la conseguente necessità di orientamento. Per questo utilizzo immagini in movimento, o che portano le tracce di un movimento, e che ribaltano i punti di vista e generano situazioni di disorientamento spaziale. Vedo il susseguirsi dei miei lavori come una corrente ascensionale che passa dallo spazio fisico interno, chiuso tra quattro muri, allo spazio geografico più ampio, allo spazio astronomico. Mi interessa trovare nuovi modi di guardare le cose, a volte l'osservazione e la decostruzione dell'immagine sono fondamentali per una ricostruzione che preferisce la dimensione temporale a quella spaziale, per esempio».

Il tuo lavoro *Mentre la terra compie i suoi giri attorno al sole* presenta un legame molto forte con l'astronomia.

«Mi interessano i rapporti tra arte e scienza in generale, le contaminazioni e l'interdisciplinarietà, d'altronde è una tendenza più legata all'età moderna quella di dividere e isolare le varie discipline. In particolare, però, credo che oggi stiamo vivendo una seconda ondata di quella che negli anni '60 e '70 veniva chiamata Space Age, ovviamente con un'estetica rinnovata. Mi sembra un sentimento estetico collettivo, nato in seguito ai recenti avanzamenti della ricerca sul cosmo, oggi come allora, e dalla pubblicazione online degli archivi digitalizzati, della Nasa che raccolgono dati e materiale fotografico e sonoro della maggior parte delle spedizioni fatte fino a oggi. *Mentre la terra compie i suoi giri attorno al sole* è una riflessione sul fatto che quando un corpo celeste diventa un suolo sul quale facciamo esperienze non possiamo più percepirne il movimento, perché entra in rapporto con il nostro corpo e con la nostra psiche, l'uomo si adatta alle variazioni periodiche dell'universo provocate dalla rotazione della terra su se stessa e dalla sua rotazione intorno al sole. Quello che più mi affascina è poter guardare verso nuovi orizzonti di immaginazione, dove tutto viene capovolto e anche il movimento e l'orientamento vengono esperiti in maniera differente. L'osservazione del cosmo ci porta lontano, quando forse non riusciamo a vedere vicino».

In alcuni dei tuoi lavori, come *Pontormo* o *Tempo*, c'è un chiaro riferimento all'arte moderna. Un artista contemporaneo deve saper guardare al passato?

«È sicuramente importante ma non necessario, certo è bene conoscere chi ha già affrontato i temi su cui lavori e come. Un'opera d'arte, quando tale, è sempre leggibile a più livelli, alcuni immediati e altri più stratificati, che se hai gli strumenti puoi comprendere. Le scansioni su *Pontormo* sono una versione alternativa dell'osservazione digitale da scanner, il progetto è pensato per una fruizione digitale e verticale, potenzialmente infinita, che si muove indietro e avanti al tempo stesso».

images so much. It's about physically appropriating an object-photography into the creative process of a different image. An important part of my work consists in focusing on my research, for which I use scanners to translate physical reality into a two-dimensional plane. That technique requires a scanner to acquire images without a camera. So scanning becomes a form of digital observation assisted by motion, which creates a manual, not post-produced distortion».

You capture, deform, reconstruct images sometimes. Can you explain to us how you actually see images?

«For video installations and photography, my interest is always focused on the concept of movement in space and time, and the consequent need for orientation. For that reason, I use moving images, or images which show traces of motion, reversing the point of view and causing spatial disorientation. I see a sequence in my works, an updraft which starts from an internal physical space, enclosed within four walls, and goes out to a geographical, wider space, and then outer space. I'm interested in finding new ways to look at things, so sometimes the observation and deconstruction of images are essential for a reconstruction which puts the temporal before the spatial dimension, for example».

Your piece *Mentre la terra compie i suoi giri attorno al sole* (While the Earth draws its circles around the Sun) shows very strong connections with astronomy.

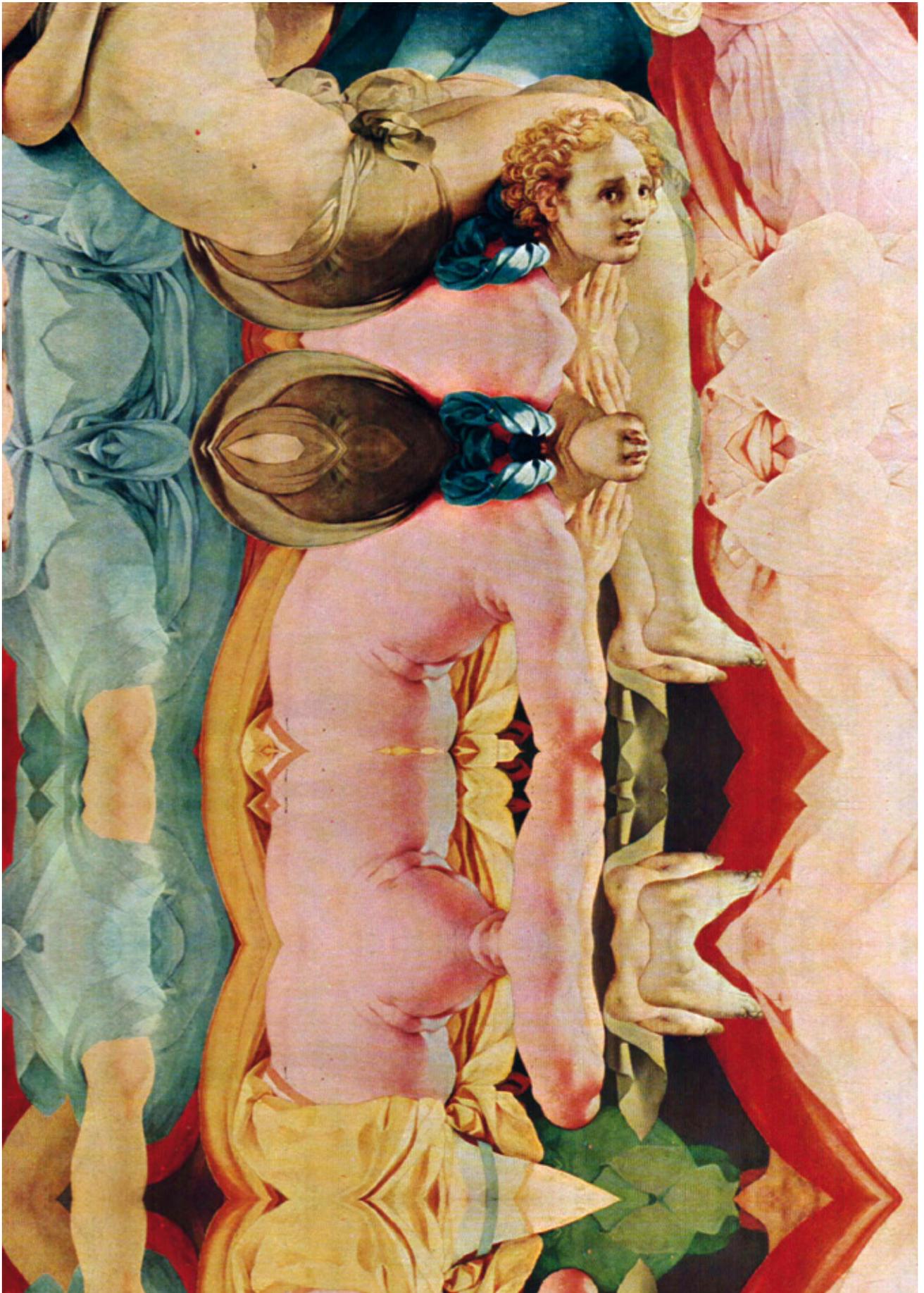
«I'm interested in the relationship between art and science in general, contamination and interdisciplinarity. By the way, the habit of dividing and isolating the different disciplines is relatively new. In particular, I think we're seeing a second wave of the so-called Space Age of the Sixties and Seventies, but of course with new aesthetic features. I think that collective aesthetic sentiment is raised – today like then – by the findings in the researches on outer space, and the online, public availability of Nasa's digital archives, containing data, images and sounds collected from many missions. *Mentre la terra compie i suoi giri attorno al sole* is a reflection about the fact that when we a celestial body becomes the ground, we build our experience on it, so we cannot perceive its motion anymore, because it engages a relationship with our bodies and our minds. People adjust to periodical changes of the universe caused by Earth's rotation and revolution around the Sun. What fascinates me most is looking at new horizons of imagination, where everything is upside down, so motion and orientation are also experienced in a different way. Observing the universe can bring us far away, yet maybe we're not able to see what's next to us».

Some of your pieces, like *Pontormo* or *Time*, show clear references to modern art. Do you think that contemporary artists are supposed to look at the past?

«It's surely important, although not necessary. Of course it's good to be aware of other artists who examined the same issues as you in the past, and how. Every work of art has many reading levels: some are more immediate, others are more layered, and you have to learn how to understand them. My *Pontormo* scans are alternative versions of a digital observation made by a scanner: that project was conceived for a digital, vertical, potentially infinite experience, moving back and forth at the same time».



Pontormo, detail, 2016



Pontormo, detail, 2016



Mentre la terra compie i suoi giri attorno al sole, Adiacenze, video still, 2015



Irene Fenara, photo Elisa D'Errico

IRENE FENARA

1990

Nasce a Bologna il 24 luglio
Born in Bologna, July 24

2012

È in residenza alla Fondazione Collegio Artistico Venturoli, spazio aperto a collaborazioni con le realtà culturali locali come roBOt Festival o Art City Bologna, dove l'artista ha il suo studio e collabora con altri borsisti
Resident at the Collegio Artistico Venturoli foundation, a space open to partnerships with local cultural operators like roBOt Festival or Art City Bologna, providing studios for artist to work in, together with other trustees

2014

Si diploma in Scultura all'Accademia di Belle Arti di Bologna e partecipa alla costruzione di un'opera collettiva all'interno del workshop al Mambo, con l'artista colombiano Icaro Zorbar che la introduce al pensiero del processo di reverse engineering
Earns a degree in Sculpture at the Accademia di Belle Arti of Bologna, participates to a collective work in the Mambo workshop, together with Colombian artist Icaro Zorbar, who introduces Fenara to the concept of reverse engineering

2015

Partecipa a diverse collettive come *Città che si vedono* all'interno della rassegna *Palinsesti*, curata da Giorgia Gastaldon a San Vito al Tagliamento e *Un certo sguardo* curata da Davide Tranchina a Spazio Labò di Bologna
Participates to several collective shows, among which Città che si vedono, within the Palinsesti exhibition, curated by Giorgia Gastaldon in San Vito al Tagliamento, or Un certo sguardo, curated by Davide Tranchina at the Spazio Labò, Bologna

2016

Inaugura la sua prima personale *Se il cielo fugge* nello spazio espositivo Adiacenze di Bologna e partecipa alla collettiva *La disfatta dell'immagine* curata da Carlo Sala a Tra di Treviso
Her first solo show, Se il cielo fugge (If the sky runs away) opens at the art center Adiacenze, Bologna. Fenara is featured in the collective show La disfatta dell'immagine, curated by Carlo Sala, in Tra di Treviso

PROGETTI / PROJECTS

L'artista è stata invitata a partecipare a settembre a un progetto di residenza artistica a Carloforte, sull'isola di San Pietro in Sardegna, che si conclude con un percorso espositivo che comprende anche una mostra su un'imbarcazione. «Sto lavorando – racconta – alla creazione di video ambienti di tele, in cui l'osservatore non può essere in contatto diretto con la realtà osservata, schermi e proiezioni in cui si stratificano gli orizzonti. Continuo inoltre a portare avanti la ricerca e la produzione di immagini da scanner».

Fenara was invited to an art residence project in Carloforte, on the San Pietro Island in Sardinia, next September. The project will result in an expositional course, including an exhibition on a boat. «I'm working – claims – on a video environment made of canvas, in which viewers won't have direct contact with observed reality, screens and projections layering horizons. Also, I'm still researching and producing scanner-originated images».

Roberto Fassone

Un'intervista performance, parte di un lavoro intitolato
Homage to Marshawn Lynch ancora in corso

*The interview is part of a performance project titled
Homage to Marshawn Lynch, currently underway*

a cura di Gianpaolo Cacciottolo

Partiamo dal tuo statement: “Una parte della mia ricerca è basata sul tentativo di creare semplici opere d’arte che possono essere spiegate in poche parole; un’altra prova a spiegare come progettare queste opere, ma è impossibile farlo in poche parole”. Il tuo mi sembra un approccio segnato da una scelta di sostanziale accessibilità ai lavori, attraverso un linguaggio contemporaneo, ma che gradualmente rivela una profondità di riflessione su temi che vanno dal caso, alla storia dell’arte contemporanea, dall’importanza dei limiti alla questione del medium come spazio espressivo. Centrali nella tua poetica risultano il gioco, l’ironia e lo spaesamento. «Yeah».

Ad esempio in *Ball Don’t Lie* del 2015 affidi a una ritualità sportiva, il tiro libero della pallacanestro, un compito oracolare: Finirà il mondo?, Incontreremo mai gli alieni?, Abiteremo mai altri pianeti?, Saremo mai capaci di controllare il tempo?, Ci sarà una Terza Guerra Mondiale?, E una Quarta?, sono solo alcune delle domande a cui la palla dà una risposta. E, dal titolo, la palla non mente. Gioco e casualità la fanno da padrone in questo atto performativo che ti vede vestire i panni dell’artista-tiratore. Oltre alla componente autobiografica, sei un giocatore di basket, senti un po’ come privilegiata e investita di un potere particolare la posizione dell’artista nei confronti della società? «Yeah».

All’interno della tua traiettoria estetica ci sono due aspetti particolari: l’ongoing di molte opere e la commistione frequente tra performance e video. *sibi*, per esempio, è un progetto nato nel 2012 e tuttora aperto, un generatore di istruzioni per la creazione di opere d’arte, un software eletto da te a opera d’arte che spinge entro i confini della mul-

Let’s start from your statement: “Part of my research is based on the attempt to create simple art works, which can be explained in a few words; another part tries to explain how those works are conceived, which is impossible to do in a few words”. Your approach seems to be characterized by an intention to keep your works basically accessible, using a contemporary language which gradually reveals a deep reflection about a variety of issues spanning between chance, contemporary art history, the importance of limitations and medium as an expressive space. Irony, game and bewilderment are pivotal in your artistic vision. «Yeah».

For instance, in your 2015 work *Ball Don’t Lie*, you give an oracular value to a sport ritual, a free throw in a basket game: Is the world going to end? Will we ever meet creatures from outer space? Will we ever live on other planets? Will we ever be able to control time? Is there going to be a Third World War? Or a Fourth? Those are just some of the question that ball might give answers to. And, hence the title, the ball never lies. Game and chance are evidently clear in that performance, which features yourself as the artist/thrower. Beyond an autobiographical component, since you’re also a basketball player, do you feel that artists have a privileged, power-invested position regarding today’s society? «Yeah».

In your aesthetic trajectory, two things are particularly important: the ongoing of many of your works and a frequent contamination between performance and video. *The sibi* project, for instance, started in 2012 and is currently ongoing: it’s a generator of instructions for creating art works, a software you promoted to art work, which drives a kind of



™®√€ (Nike Kelley), 2014 (ongoing), photo Elena Radice



Lipogam, performance, Politecnico di Milano, 2011, photo Riccardo Banfi

L'INTERVISTA PERFORMANCE PERFORMANCE INTERVIEW

Homage to Marshawn Lynch è un progetto performativo di Roberto Fassone che intende intervenire sul format dell'intervista. Prende spunto dalla vicenda di un ex giocatore di football statunitense, Marshawn Lynch, che durante la sua carriera ha avuto un rapporto spesso conflittuale con i media. I video delle sue interviste sono ormai diventati celebri, in uno, fra i tanti, risponde solo «yeah».

Il lavoro di Fassone trasforma l'intervistatore in protagonista e lo rende parte attiva della performance. Il progetto è stato ospitato su alcuni blog ed è qui presentato per la prima volta in versione cartacea.

Homage to Marshawn Lynch is a performance project by Roberto Fassone, who aims to operate on the format of interviews. It is inspired by a former American football player, Marshawn Lynch, whose relationship with the media was often confrontational, during his career. Videos of his interviews are now famous, and in one of them in particular, he just answers «yeah» to any question. Fassone's performance transforms the interviewer into the main character and an active part. The project was featured on several blogs, and is here transcribed on paper for the first time.

timedialità una certa democratizzazione della creatività artistica e che lavora sul vincolo come base processuale. Per quanto riguarda il secondo aspetto, utilizzi il video come documentazione di un atto performativo in *Useless* del 2013, nel già citato *Ball Don't Lie* e in *My Lovin Joint* del 2014, tra gli altri, mentre in *The Importance Of Being Context* in corso dal 2014, in collaborazione con la curatrice Valeria Mancinelli, proponi dei semplici video di Youtube come contenuto di un archivio sulla performance dedicato ai più grandi artisti degli anni Sessanta e Settanta. A ogni celebre interprete di questo genere artistico corrisponde un video di un performer involontario e inconsapevole. Quanto questi due aspetti credi influenzeranno i tuoi progetti futuri? «Yeah».

TM@√€ in corso dal 2013, si pronuncia true, è un progetto nato in collaborazione con Enrico Boccioletti che è stato in mostra da *Una Vetrina* a Roma nell'aprile 2016. Si tratta di un mash-up di famosi brand commerciali e nomi e cognomi di artisti famosi: Parrenault, Ai Huawei, Gordon Matta Clark's, Nike Kelley, Vanessa Birkenstock ecc. La mostra consisteva nell'allestimento di un vero e

democratization of artistic creativity within the boundaries of multimedia, and works on the concept of bond as a processing basis. As for the second aspect, you used video to document a performance of your 2013 Useless, for the aforementioned Ball Don't Lie and your 2014 My Lovin Joint, among others, while for The Importance Of Being Context, started in 2014 in collaboration with curator Valeria Mancinelli, you suggest simple Youtube videos as contents of an archive of performances of some of the greatest artists from the Sixties and Seventies. Every famous interpret of that art genre is matched by a video of some involuntary or unaware performer. Do you think those two aspects are going to influence your work in the future?

«Yeah».
TM@√€, started in 2013 and pronounced "true", was conceived as a collaboration with Enrico Boccioletti, and exhibited within *Una Vetrina*, in Rome, in the April of 2016. It's a mash-up of famous commercial brands and names of accomplished artists: Parrenault, Ai Huawei, Gordon Matta Clark's, Nike Kelley, Vanessa Birkenstock and so on. The show only consisted of a shopping stand, where t-shirts



sibi, software, 2012 (ongoing)

proprio espositore da negozio su cui erano appese le t-shirts, in vendita, con i marchi ricreati. Attraverso il mezzo dell'ironia avete cercato di problematizzare la questione relativa alla sempre più frequente brandizzazione degli artisti affermati? «Yeah».

Il rotacismo (R moscia) viene assunto come strumento autoironico per indagare la questione dei limiti in *Lipogam/The Wold* il primo del 2011 il secondo del 2015. *Lipogam* è una lecture condotta senza l'utilizzo della "r", in italiano allo Iuav di Venezia e in inglese al Politecnico di Milano e a *Mediterranea 16*, senza che il pubblico lo sapesse. Ancora una volta una performance documentata da un video, tra l'altro. Mentre *The Wold* è un poster in cui viene rappresentato il mondo su una cartina dove non appaiono i paesi che hanno la lettera "r" nel proprio nome inglese. Il tema del limite come opportunità credi possa essere una risposta concreta in un panorama, quello dell'arte contemporanea, che sembra aver ormai demolito qualsiasi tipo di restrizione linguistica e operativa? «Yeah».

In *My Lovin Joint* unisci la solita componente per-

carrying the logos created by you were hanged and available for sale. Did you mean to problematize the increasingly frequent brandization of accomplished artists and still keep an ironic touch?

«Yeah».

*Rotacism is used a self-ironic tool to investigate the topic of limitation in *Lipogam/The Wold* (2011 and 2015). *Lipogam* was a lecture conducted without using the letter "R", performed in Italian at the Iuav in Venice, and in English at the Politecnico in Milan and at *Mediterranea 16*, without the public knowing. Once again, by the way, the performance was captured on video. *The Wold* was a poster representing a map of the world without the countries which have an "R" in their English name. Do you think that the issue of limitation actually being an opportunity could be a valid response to an environment, such as the contemporary art world, which seems to have demolished any kind of linguistic or operative restriction?*

«Yeah».

*In *My Lovin Joint* you combine your usual performative component and another, matteric, o*

Will humans ever live on other planets?



Ball Don't Lie, video still, 2015

formativa a un'altra materica, di restituzione formale, in una dimensione espositiva insolita. All'interno dell'appartamento del tuo amico allestitore Mihovil hai ricreato e interconnesso tre opere famose: *Untitled (Perfect Lovers)* di Felix Gonzales Torres del 1991, *Constellation* del 2009 di Chun Yun, *Work No. 227 The Lights Go On And Off* del 2000 di Martin Creed. In sottofondo le canzoni di Prince. I visitatori potevano entrare due alla volta e assistere all'alternanza tra luce e buio, rivelatori delle opere citate. A margine della tua linea estetica, quanto ritieni necessario l'apporto del pubblico all'interno dei tuoi lavori? «Yeah».

Recentemente hai vinto il premio Cross award a Verbania con *Nothing Compares 2 Prince*. Hai scritto un monologo utilizzando i testi di alcune canzoni di Prince e l'hai recitato facendo proiettare alle tue spalle i titoli dei brani citati dell'artista di Minneapolis. Era tifoso dei Minnesota Vikings, quindi grande appassionato di football e non di pallacanestro. Questo non ti ha deluso? «Yeah».

*formal restoration, resulting in an unusual expository dimension. In the apartment of your scenographer friend Mihovil, you recreated and connected three famous works: Felix Gonzales Torres' 1991 *Untitled (Perfect Lovers)*, Chun Yun's 2009 *Constellation*, and Martin Creed's 2000 *Work No. 227 The Lights Go On And Off*. Prince songs were played in the background. Visitors could enter in couples and experience the alternation of light and darkness, which revealed the referenced works. How do you regard the importance of the public's contribution to your works, on the margins of your poetics?*

«Yeah».

*Recently, your *Nothing Compares 2 Prince* won the Cross Award in Verbania. You wrote a monologue using passages of Prince's songs, and recited it while titles of the songs by the Minneapolis Genius were projected behind your back. As a Minnesota Vikings fan, he was into football, not basketball. Did that disappoint you?*

«Yeah».





My Lovin Joint, video still, casa di Mihovil, Milano, 2014



Nothing Compares 2 Prince, performance, 2016, photo Paolo Sacchi



ROBERTO FASSONE

PROGETTI / PROJECTS

Roberto Fassone sta attualmente lavorando, in collaborazione con il fratello Riccardo (studioso di videogiochi) e un ospite d'eccezione, a un ambizioso documentario dedicato al rock scandinavo degli anni Duemila. Quattro band provenienti da Svezia e Norvegia - Hellcopters, Turbonegro, Hardcore Superstar e Backyard Babies - saranno raccontate e analizzate da un'angolazione inaspettata, in cui rock 'n roll, psicanalisi e capitalismo si intrecceranno senza soluzione di continuità. L'artista inoltre parteciperà alla prossima Quadriennale di Roma con un progetto in collaborazione con Valeria Mancinelli.

Roberto Fassone is currently working, together with his brother Riccardo (a video-gaming scholar) and a special guest, on an ambitious documentary about Scandinavian rock in the 2000s. Four bands from Sweden and Norway – The Hellcopters, Turbonegro, Hardcore Superstars and Backyard Babies – will be exposed and analyzed from an unusual point of view, seamlessly interweaving rock'n'roll, psychoanalysis and capitalism. The artist will be also featured in the next Quadriennale of Rome, with a project in collaboration with Valeria Mancinelli.

1986

Nasce il 20 Marzo a Savigliano (CN)
Born in Savigliano (CN), March 20

2009

Si laurea in Progettazione e Produzione delle Arti Visive allo Iuav di Venezia
Earns a degree in Visual Arts Planning and Production at the IUAV, Venice

2013

Inizia con Enrico Boccioletti il progetto TM@√€
Starts the project TM@√€ with Enrico Boccioletti

2014

Fa parte della Jury Selection del 17th Japan Media Arts Festival
Part of the Jury Selection at the 17th Japan Media Arts Festival

2016

Vince il primo premio del Cross Award con una performance dedicata a Prince
His performance dedicated to Prince wins the Cross Award

Adrián Villar Rojas

Con dolore verso la fine dell'arte e piangere

With pain towards the end of art and cry

Vasco Forconi

Quella di Adrián Villar Rojas è una ricerca straordinariamente complessa e ambiziosa, sempre paradossale e votata all'entropia. L'indagine di temi quali il tempo, la creazione e la fine del mondo, così come dell'arte stessa e del linguaggio, sono solo alcune delle questioni affrontate dal giovane artista argentino. Grazie alle sue fragilissime e colossali installazioni site-specific fatte di argilla, cemento e dei più eterogenei materiali organici e inorganici, Rojas è riuscito a tracciare un percorso di una maturità visiva e teorica pressoché unica, arrivando in breve tempo a esporre in alcune delle maggiori istituzioni e manifestazioni artistiche del mondo, senza mai compromettere la radicalità del suo pensiero e il rispetto per i luoghi protagonisti del suo lavoro.

Negli anni il tuo rapporto con i materiali e la loro produzione è cambiato. Hai iniziato dipingendo, ora scrivi e dirigi un team di persone responsabili della realizzazione delle tue idee. Questo fa di te un artista concettuale?

«Quando avevo due anni mia madre mi faceva sedere a fianco a lei e mi faceva disegnare con le matite colorate. La radice del mio lavoro e la mia maggiore influenza sono i miei genitori, il modo in cui hanno costruito l'amore, una fa-

Adrián Villar Rojas' research is extraordinarily complex and ambitious, always paradoxical and inclined toward entropy. The investigation of themes such as time, creation, and end — the end of the world as well as of art and language — are only a few of the matters confronted by the young Argentine artist. Due to his hyper-fragile and gigantic site-specific installations made of clay, concrete, and the most heterogeneous organic and inorganic materials, Rojas has succeeded in setting a course defined by a unique visual and theoretical maturity that, in a short amount of time, has lead him to exhibit in many of the world's major art venues without ever compromising the radicality of his thinking and his respect for the sites that are at the center of his work.

Over the years your relationship with the materials and their production has changed a lot. You began with painting, now you write and direct a team of people responsible for the concrete realization of your ideas. Does that make you a conceptual artist?

«When I was two years old my mother sat me by her and made me draw with color pencils. The root of my practice and my main influence are my parents,







miglia, un progetto. Poi c'è stata l'Accademia di Belle Arti a Rosario, gli amici, come Mariana Telleria, e i professori che li ho incontrato. Non c'è l'inizio di una carriera ma un accumulo di vita che alla fine si trasforma in una pratica. Nel 2004 tali esperienze vissute sono giunte a un punto di maturità tale da spingermi a intervenire in questo campo. In occasione di *Fire*, la mia prima vera personale, una delle operazioni che ho compiuto è stato commissionare a un amico pittore la riproduzione di un dipinto di Charles Knight. Ho fatto aggiungere a questo dipinto di un dinosauro alcuni meteoriti distanti e silenziosi, in un angolo della scena, che naturalmente erano sul punto di annientare la vita sulla terra. In questa operazione "pittorica" era implicito molto di ciò che avrei continuato a sviluppare: l'idea della collaborazione, la rappresentazione della vita antecedente e successiva all'uomo, la radicalizzazione del

the way they built love, a family, a project. Then, there was the public Fine Arts Faculty in Rosario, the friends I made - such as Mariana Telleria - and the professors/artists I met there. There is no beginning of a "career" but an accumulation of life that eventually burst out into a practice. In 2004 all of these vital experiences got to a state of maturity that pushed me to intervene in this field. In Fire - my first "professional" solo exhibition - one of the operations I carried out was to commission a young painter and friend from Rosario to replicate a painting by Charles Knight. I made my friend add to this painting of a dinosaur some silent and distant meteorites on a corner of the central scene which were obviously about to annihilate life on Earth. In this "pictorial" operation was implicit most of what I would continue to develop: the idea of collaboration,

Poems for earthlings, 2011, courtesy the artist and SAM Art Projects, Paris, credits Alan Legal



tempo, il metalinguaggio, intertestualità e citazione, il problema delle discipline e del lavoro artigianale, il mio stesso ruolo di sceneggiatore, regista o direttore. Questa operazione pittorica è esplosa in *Pieces of the People We Love*, dove tutte questi problemi erano trasferiti in 3D e affrontati in modo molto più cosciente. C'era qualcosa di nuovo che da allora sarebbe stato centrale: una materialità suicida. Tutti i materiali utilizzati per *Pieces* erano estremamente fragili e degradabili e, naturalmente, non sono sopravvissuti. La "fase dell'argilla" comincia nel 2008 come una conseguenza diretta di questa mostra. Avevo preso un elemento marginale e lo avevo portato al centro della scena: l'argilla. Ciò che inizialmente era spontaneo, modellare oggetti con l'argilla, divenne un gesto politico. Per la mostra successiva: *What Fire Brought to me*, ho deciso di fare tutto ciò che era tacitamente vietato nel mondo dell'arte argentina di allora:

the problem of the representation of life before and after human beings, the radicalization of time, metalanguage - intertextuality and quotation -, the problem of disciplines and craft work, my own role as a scriptwriter, director or editor. This "pictorial" operation exploded in Pieces of the People We Love, where all of those issues were transferred to 3D and posed far more consciously. There was something new that would be central from then on: the suicidal materiality. All of the materials used for Pieces... were extremely fragile and degradable, and, of course, did not survive. The "clay stage" begins in 2008 as a direct consequence of this exhibition: I would take one marginal element and take it to center of the stage: clay. What was initially spontaneous - shaping things with clay - became a political gesture. For my next exhibition - What Fire Brought to me - I decided to do



Rinascimento2, 2015, Courtesy the artist, Marian Goodman Gallery, New York, Paris, London and kurimanzutto, Mexico City, credits Jörg Baumann

figurazione, attività artigianale, narrazione, barocco, mono-disciplinarietà; il tutto attraverso un materiale anch'esso vietato. Dal 2009 in poi l'argilla e il cemento divennero la base materiale per la costruzione di un linguaggio interno a una comunità [di collaboratori dell'artista NdR]. Con il passare degli anni e dei progetti iniziai a chiedermi quale percorso intraprendere in quello che percepivo essere un contesto di esaurimento dell'arte in quanto spazio di ricerca produttivo, dove ci fosse ancora qualcosa da fare o pensare. "C'era ancora qualcosa di ontologicamente differente da dire dopo Duchamp?" Questa era la domanda giocosa da cui ero partito. E la mia risposta era "no". Non c'era altro da fare che osservare il lutto. Sarei andato con il mio dolore verso la fine dell'arte e ne avrei pianto. Ideai l'immagine ontologica di un alieno *tabula rasa* che gioca distrattamente con i resti dell'arte e della cultura umana. La comunità di collaboratori che ricreava il mondo attraverso l'argilla, con uno sguardo mostruosamente naïf, era in effetti questo alieno. Tale comunità, con il suo linguaggio dell'argilla, si basava allo stesso tempo su un'altra ipotesi immaginaria: creare un'organizzazione che potesse lavorare senza di me, dopo la mia totale scomparsa. E se questa mente collettiva potesse continuare a lavorare oltre me e il "gruppo originario" con i figli dei figli dei nostri figli? E se potessimo creare un'entità artistica che non muore mai? Questo è ciò che chiamo "geneticizzazione delle informazioni".

everything that was tacitly forbidden in the Argentinean art scene of that moment: figuration, crafts, narration, baroque, mono-discipline, and I would do all this sticking to a single material also forbidden. From 2009 onward clay - and cement - would turn into the material basis for the construction of a language inside a community [of collaborators Ed.]. As years and projects would pass I began to wonder what paths to follow in what I felt was a context of exhaustion of art as a productive inquiring space where there was still something to do or to think of. "Was there anything ontologically different to say after Duchamp?" this was the playful question I departed. And my playful answer was "No." So, there was nothing left but mourning. I would go with my grief to the end of art to mourn it. I designed the ontological image/fiction of an alien-tabula rasa playing carelessly with the remains of art and human culture. The community of collaborators re-creating the world in clay with monstrous naïve eyes was in fact this alien. This community with its clay language was at the same time based on another underlying fictional hypothesis: to create an organization that could work without me, after my total disappearance. What if this collective brain could continue operating after me and the "original team" with the children of the children of the children of ours? What if we could create an artistic entity that never dies? This is what I now call "geneticization of data".



Poems for earthlings, 2011, courtesy the artist and SAM Art Projects, Paris, credits Alan Legal

Il tuo lavoro sembra sempre diviso tra una preoccupazione circa la propria sopravvivenza nel tempo e una volontà programmatica di scomparire. Come riesci a conciliare tale contraddizione?

«La mia pratica è essenzialmente suicida, affronta l'immaterialità a partire da un paradosso: il produrre apparentemente sculture. Nei trascorsi sette anni la natura iperentropica del mio lavoro mi ha spinto a creare progetti a grande velocità e in numero ipertrofico. Non c'è modo di replicarli, è una conseguenza diretta delle politiche che ho scelto per il mio lavoro. Naturalmente vogliamo lasciare idee dietro di noi, ma le idee sono supportate dalla materia».

Non hai paura che l'acquisizione di un tuo lavoro possa arrestarne la naturale evoluzione?

«Nessun progetto è pensato per sopravvivere: non c'è nessuna evoluzione naturale del mio lavoro che possa essere collezionata ma solo fragili e deperibili testimonianze. Tutti i soggetti coinvolti nel campo di forze innescato dall'acquisizione di tali testimonianze devono costantemente negoziare con la loro natura entropica. È un processo aperto, non ha a che far con il lasciar morire gli oggetti ma piuttosto con lo scorrere insieme a essi. Condivido una riflessione da un mio recente viaggio: nell'isola di Lesbo i cittadini siriani fuggiti dalla guerra internazionale, in cerca di protezione dal freddo inverno, hanno acceso falò usando pietre e tagliando alberi. Queste pietre erano rovine dell'antichità classica ma in tale stato di disintegrazione da

Your work seems always divided between the concern about its survival over time and a programmatic will to disappear. How can you conciliate this contradiction?

«My practice is essentially suicidal. it deals with immateriality from the trenches of a paradox: to be supposedly producing "sculptures." For the last seven years the hyperentropic nature of my practice has forced me to generate projects at a super high speed and in a hypertrophied amount. There is no way to replicate them and this is a direct consequence of the policies I have designed for my practice. Of course, one wants to leave ideas, but ideas are supported by matter».

Don't you fear that the collection of your works might stop their natural evolution?

«No project is designed to survive: there is no natural evolution of my work that can be collected, but only fragile, perishable testimonies. All of the agents involved in the force field triggered by the acquisition of these testimonies are constantly negotiating with their hyperentropic nature. It is an open process, it is not about letting things die but about flowing with them. I share here a little reflection from my recent travels: in the island of Lesbos, Syrian citizens escaped from the international war in their country, seeking protection from the cold winter, made bonfires using stones and cutting trees. These stones were ruins of the classic antiquity but in



Brick Farm2, 2015, Courtesy the artist, Marian Goodman Gallery, New York, Paris, London and Kurimanzutto, Mexico City, credits Adrián Villar Rojas

non contenere al loro interno abbastanza informazioni da poter essere percepite come “monumento storico”. Non erano segnalate né recintate, erano semplicemente pietre e in quanto tali sono state utilizzate. Fra cento anni i resti della mia esperienza al Moma PS1 non conserveranno al loro interno sufficienti informazioni per essere considerati testimonianze. Ciò che sto lasciando è pensato per essere come quelle insignificanti pietre sull’isola di Lesbo. Certamente ci sono pietre che sopravviveranno più di altre. Sto dispiegando l’intera gamma di possibilità, resta solo da osservare come ciascun oggetto interagirà con il suo contesto».

Che ruolo ha il nomadismo nella tua vita e nella elaborazione della tua ricerca?

«Come viaggia un artista? Secondo una mappa che emerge dall’interazione tra le esigenze delle istituzioni e la risposta dell’artista stesso: i sopralluoghi sono parte del lavoro ma vengono traversati da altri interessi. Penso alla vita come a una sorta di odissea volontaria, come la possibilità di un viaggio per il quale possiedo una parola d’ordine, essere un artista. Do la parola d’ordine e le porte si aprono. Questo non ha a che fare con il vivere esperienze avventurose. Cerco di essere rispettoso dell’unicità di ciascun luogo che visito ed essere rispettoso implica una totale dedizione verso le persone che li vivono, lavorano e pensano. Questo è centrale: assoluta dedizione al territorio e a ciò che contiene. Il vagare non è la visita del turista ma un’immersione nelle complessità del mondo. Un viaggio è ricerca, apprendimento, workshop, incontri, avventure, scoperte, visite agli amici e agli amici di amici. La fluidità e la non divisione degli obiettivi sono fondamentali».

such a state of disintegration that did not have enough information in themselves to be read as “historical monuments.” They were not signposted or fenced either. They were simply stones, and as stones, they were simply used. In a hundred years time, a by-product of the experience in Moma PS1 will not keep enough information in itself to be a testimony. What I am leaving is designed to be like those meaningless stones in Lesbos. No doubt there are stones that will survive more than others. I’m deploying the full range of possibilities, and it only remains to see how each thing will interact with its context».

What role does nomadism have in your life and in the developing of your process?

«How does an artist travel? It is a travel map emerging from the interplay between institutions’ demand and the artist’s supply; site-visits are part of the work, but start to be traversed by other interests. I think of life as a kind of conscious odyssey, as the possibility of a trip where I have a password - to be an “artist.” I give this password and doors open. This is not about consuming adventure experiences. I try to be respectful of the uniqueness of each place I visit. And being respectful implies full commitment to the people who live, work, think there. This is central: full commitment to the territory and everything therein. Errancy is not a tourist passing-by but an immersion into the complexities of the world. A trip is research, learning, workshop, meetings, adventure, encounters, findings, visits to friends and to friends of friends. Non-division of scopes and fluidity are essential».



ADRIÁN VILLAR ROJAS

PROGETTI / PROJECTS

Quando viene invitato a lavorare alla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Adrián Villar Rojas si trasferisce a Torino insieme al suo team di collaboratori. Qui trascorre più di un mese e mezzo dando vita a *Rinascimento*, la sua prima personale italiana. Gli spazi della fondazione, completamente sottoposti al controllo dell'artista, vengono occupati da una distesa di enormi massi utilizzati quali dispositivi per esporre oggetti organici in lenta decomposizione. Al centro della mostra i temi del tempo e della memoria da sempre fondamentali nella ricerca di Villar Rojas.

When Adrián Villar Rojas is invited to show at Fondazione Sandretto Re Rebaudengo he moves to Turin with his entire team of collaborators. Here he spends one month and a half working on Rinascimento, his first solo show in Italy. The rooms of the Foundation, completely subjected to the artist's control, are occupied by a multitude of huge rocks used as devices to exhibit organic objects in a slow process of decomposition. The themes of time and memory, always fundamental in Villar Rojas' work, are at the center of the show.

1980

Nasce il 20 marzo a Rosario
Born in Rosario March 20

2011

Rappresenta l'Argentina alla Biennale di Venezia
He represents Argentina in Venezia Biennial

2013

Espone alla Serpentine Gallery di Londra con la personale *Today We Reboot the Placet* e nel PS1 del Moma con *La inocencia de los animales*
He show to Serpentine Gallery in London, Today We Reboot the Placet and in Moma's PS1 La inocencia de los animales

2015

Partecipa a Documenta 13
He take part at Documenta 13

2016

Presenta *Rinascimento*, nella fondazione Sandretto Re Rebaudengo
He show Rinascimento at fondazione Sandretto Re Rebaudengo

Joe Clark

*Ogni cosa è digitale, adeguarsi alla tecnologia senza perdere i riferimenti con la realtà
Everything is digital. Adjusting to technology and never losing touch with reality*

Gaia Badioni

Non è facile riassumere il pensiero di Joe Clark con parole semplici e chiare perché il suo lavoro si basa soprattutto sul dialogo tra interiorità e contemporaneità. Artista visivo tedesco, che ha scelto la fotografia digitale per esprimersi «perché ormai ogni cosa che ci circonda è digitale», perché la contemporaneità sta andando in quella direzione. Nei suoi lavori riflette anche sulla possibilità di fermare questa corsa per godersi il silenzio. Attento studioso della storia della fotografia anche dal punto di vista tecnico, Clark padroneggia il mezzo per creare suggestioni sia pittoriche che astratte nelle quali i maestri del passato trovano spazio quanto la critica verso la crescente diffusione delle immagini attraverso i social media.

Cosa ti ha spinto a usare come linguaggio privilegiato la fotografia in tutte le sue sfaccettature?

«Le immagini sono sempre più simili alla parola. In questo scenario mi è sembrato naturale concentrare la mia attenzione su come la fotografia produca la realtà, affermando da una parte l'evoluzione dei mezzi tecnologici ad essa dedicati, dall'altro la presenza dei topoi culturali che ancora ci sono nella nostra quotidianità. La fotografia sta al confine tra ciò che è scientifico e ciò che è magico e ha in sé uno straordinario potere all'interno della nostra cultura. Essere nel mezzo di questo variegato processo è, per me, un modo per neutralizzare o reindirizzare questo potere verso uno spazio nel quale sia possibile riflettere sulle relazioni tra ciò che è meccanico e ciò che è sensibile».

Le tue opere, soprattutto la serie *Poly*, ricordano le sperimentazioni del passato: i cubisti, Man Ray, ma anche i primi lavori di Joan Jonas con la cinepresa.

«C'era un deliberato anacronismo per me in quella serie: il lavoro in bianco e nero, il formato 5x4 con un forte

Summing up the artistic vision of Joe Clark in clear and simple words is not easy, because his work is mostly based on an exchange between interiority and contemporaneity. The German visual artist chose digital photography to express himself «because everything around us is digital now», because contemporaneity is headed in that direction. So his art also ponders about the possibility to stop such course, and enjoy the silence. Clark studied the history of photography also on a technical level, and really masters that expressive tool, creating both pictorial and abstract suggestions, which recall the masters from the past as well as a critique of the increasing diffusion of images through social media.

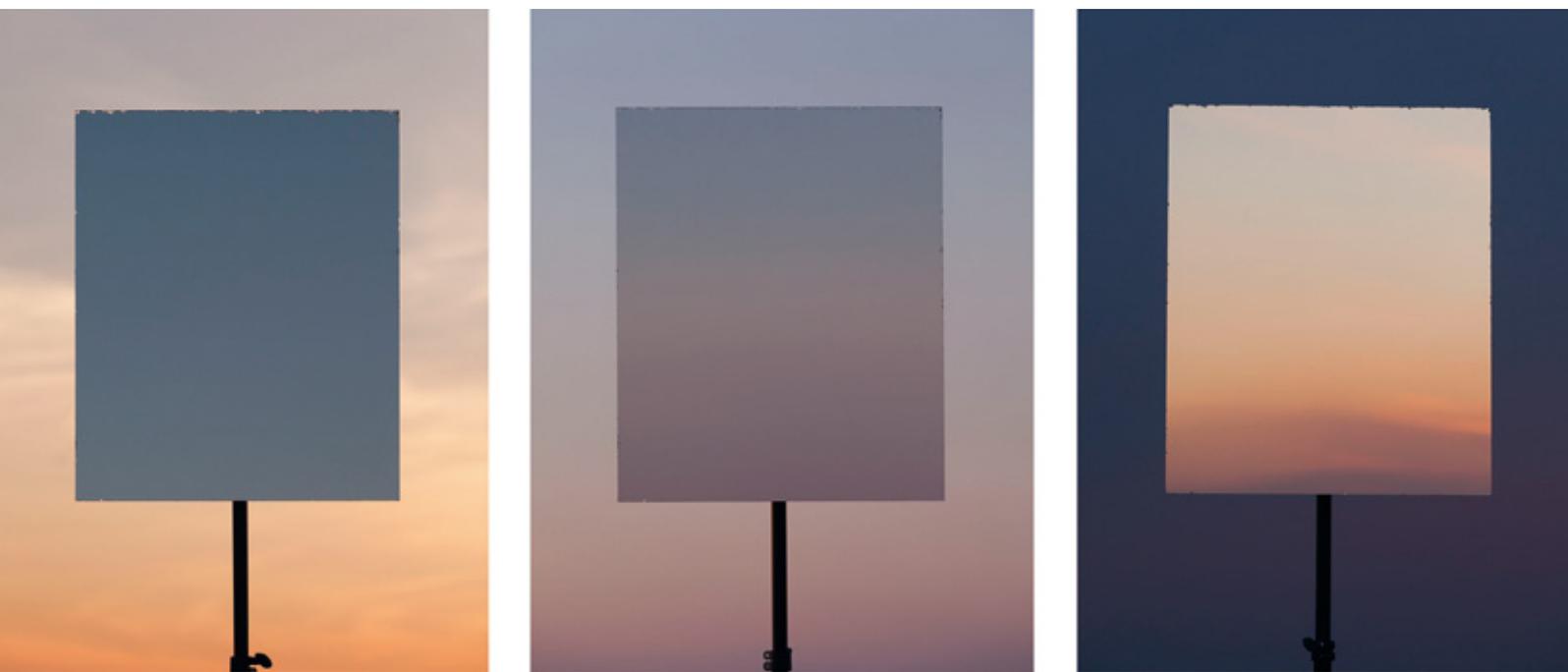
What inspired you to use photography, and all its different aspects, as your privileged language?

«Images are becoming more and more similar to words. Starting from that assumption, I found natural to focus on the way photography creates reality, confirming on one hand the evolution of technological means related to it, and on the other, a constant presence of cultural topoi in our everyday life. Photography stands on a fine line between science and magic, and exerts an extraordinary power on our culture. To me, being caught in the middle of such a diversified process, is a way to neutralize or to readdress that power towards a space where I can reflect about the relationship between what's mechanical and what's sensible».

Your works, especially your *Poly* series, echo experimental attitudes from the past: Cubists, Man Ray, but also Joan Jonas' first efforts with the movie camera.

«In my opinion, that series expresses a deliberate anachronism: the use of black and white, and the 5x4 format





Sunset Sequence, order, 2013

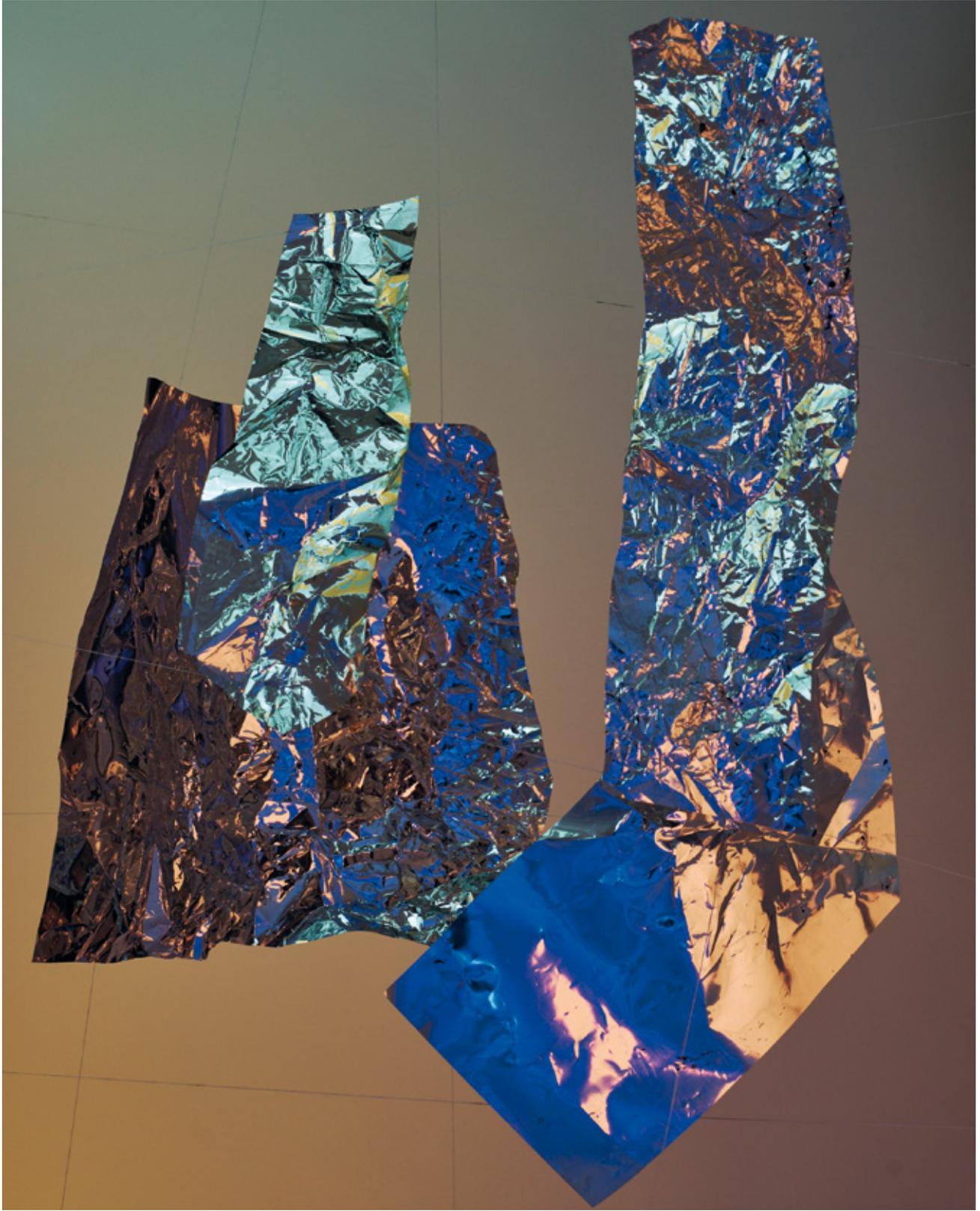
contrasto luminoso e di struttura che richiamava al concetto modernista del futuro. Questa forma può essere anche molto familiare come la visione di un poligono, ma è possibile trovarla anche nei programmi di grafica digitale, importanti supporti per la fotografia contemporanea. La pratica fotografica è in continuo rinnovamento e in molti casi rappresenta un'eccitante possibilità di sperimentare con il medium. Allo stesso tempo, è anche un linguaggio in crisi soprattutto perché c'è una forte richiesta di produzione e distribuzione delle immagini. La serie *Poly* è stata la mia risposta a questa domanda e allo stesso tempo una sorta di rifugio in un mondo estetico nel quale incanalare il passato e sentirlo risuonare come un'eco nelle immagini prodotte». **C'è un forte equilibrio cromatico nei tuoi lavori fotografici, una ricerca quasi pittorica delle superfici e una costante di celesti, arancioni. È una ricerca anche psicologica oltre che estetica?**

«Quando ho composto questi lavori stavo riflettendo sulla frequente ricorrenza di queste cromie sia nel mondo dell'arte che nelle fotografie condivise sui social media. I colori dei tramonti, per me, sono associati a una lussureggiante performance naturale, che è accattivante e alienante allo stesso tempo. *A Tree. A Sunset.* muove da questa familiare operazione di riprendere il cielo all'imbrunire e ritaglia ogni elemento superfluo: il soggetto è ridotto a una composizione formale di elementi dove luogo e tem-

with a strong contrast in the light and the structures, recall the concept of future according to Modernism. That form can be very familiar, like the vision of a polygon, but you can also find it in digital graphic software, which is an essential tool in contemporary photography. Photographic practice is constantly changing, and in many cases it creates exciting opportunities to experiment with the medium. Yet at the same time, that language is experiencing a crisis, mainly because of the current demand in production and distribution of images. My Poly series was an answer to that demand, and, at the same time, a kind of escape to an aesthetic world to channel the past into, and feel it echoing in the images I created».

Your photos feature a solid chromatic balance, an almost pictorial research about surfaces and a constant presence of light blue and orange. Are they the result of a psychological, as well as aesthetic, research?

«While I was working on those pieces, I reflected about the strong reoccurrence of those colors both in the art and the pictures shared on social media. The color of a sunset makes me think of a lavish natural performance, which is captivating and alienating at the same time. *A Tree. A Sunset.* originates from that familiar operation of taking a picture of the sky at dusk and cutting unnecessary elements out: the subject is then reduced to a formalistic composition of elements in which time and location are





The Blue of The Distance, 2012

po non sono riconoscibili, l'immagine è poi ingigantita e stampata su carta fotografica Fujiflex. *Sunset Sequence* prova a sviluppare lo stesso pensiero, ma pone l'accento sull'ambiente dal quale le immagini astratte sono state estrapolate. Da sempre penso alle differenze tra immagini e realtà e specialmente a come noi esperiamo il mondo reale. Soggiornando nella campagna spagnola con una volta celeste sconfinata attorno a me mi sono chiesto se ogni immagine riprodotta sia in grado di onorare l'originale».

Una caratteristica che emerge dalle tue fotografie è il silenzio. Un senso di sospensione del soggetto nello spazio e nel tempo.

«È la mia risposta alla iperattività nevrotica delle immagini che ci circondano. Magari è esattamente l'opposto rispetto a cosa un artista contemporaneo dovrebbe fare, ma è quello che vorrei rappresentare».

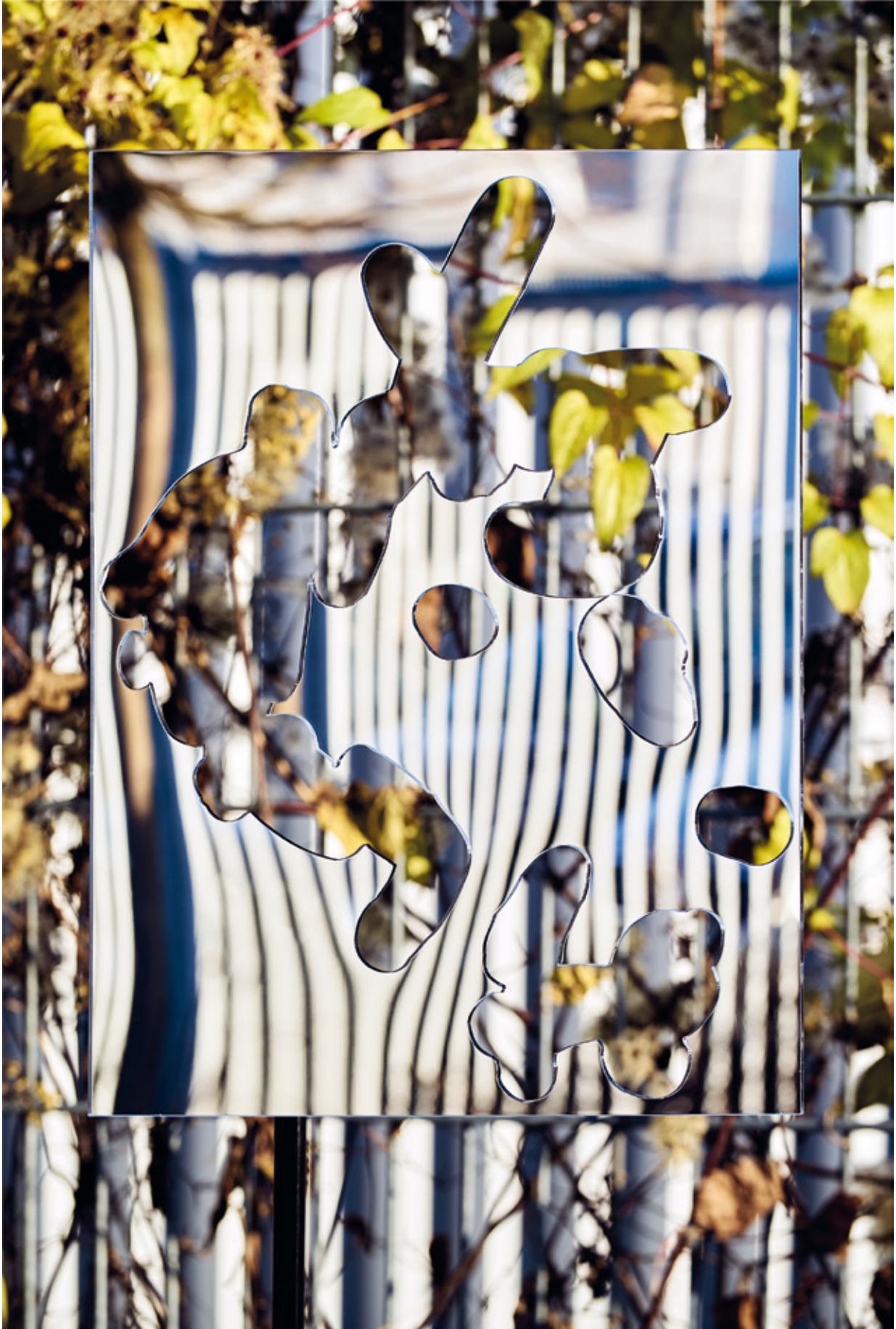
*not recognizable anymore, then the image is magnified and printed on Fujiflex paper. *Sunset Sequence* tries to develop that same concept, although accenting the environment from which the abstract images are extracted. I've always wondered about the difference between image and reality, especially about the way we experience the real world. Living in the Spanish countryside, having that immeasurable sky above me, I wondered if a reproduced image could ever honor the original subject».*

Silence seems to be one of the main features in your photos. Your subjects look like suspended in space and time.

«That's my answer to the neurotic hyperactivity of all these images around us. Maybe it's the exact opposite to what a contemporary artist is supposed to do, but it's what I want to represent».



Shallow Pool Installation view, courtesy galleria Mario Iannelli



Unnecessary Complications, 2016



JOE CLARK

PROGETTI / PROJECTS

Joe Clark sta lavorando al progetto *Unnecessary Complications*, ispirato agli scritti del pensatore Vilém Flusser nei quali si indica la presenza nelle macchine fotografiche di parametri rigidi da utilizzare per creare delle immagini. Per Joe Clark, invece, scattare significa considerare un'infinità di variabili normalmente non necessarie, che rendono l'atto non facile e frutto di buone intuizioni.

Joe Clark is currently working on the project Unnecessary Complications, inspired by the writings of philosopher Vilém Flusser about the existence of strict standards for photographic cameras, essential to create images. For Joe Clark, instead, taking a picture means considering an endless number of normally unnecessary variables, which make the act difficult and a result of good intuition.

1982

Nasce il 27 gennaio a RAF Wegberg, BAOR, Germania
Born in RAF Wegberg, BAOR, Germany, January 27

2010

Si laurea in Fine Art alla Northumbria University e consegue un master alla Slade School of Fine Art
Earns a degree in Fine Arts at the Northumbria University, and a master's degree at the Slade School of Fine Arts

2012

Partecipa con il progetto *Higher Atlas* alla quarta Biennale di Marrakech
His project Higher Atlas is featured at the fourth Marrakech Biennale

2014

Si trasferisce a Berlino, dove attualmente vive e lavora
Moves to Berlin, where he currently lives and works

2015

Presenta la mostra *Shallow Pool* alla Galleria Mario Iannelli, Roma
His show Shallow Pool opens at the Galleria Mario Iannelli, Rome

Andrea Mastrovito

Oltre il disegno e la carta per ricostruire il mondo dalle macerie
Going beyond drawing and paper to rebuild the world from its ruins

Giorgia Calò

“Il mio lavoro è una ricerca in continua evoluzione sulle infinite possibilità del disegno”, con questa frase si può riassumere l’indagine artistica di Andrea Mastrovito, di origine Bergamasca, oggi residente a New York. L’artista parte dal disegno, ne supera i limiti, lo reinventa declinandolo verso nuovi e altri linguaggi espressivi, che spesso tramutano il lavoro in una grande ambientazione. **Quest’anno hai partecipato al premio Fondazione VAF al Macro, con dei lavori che hanno come trait d’union il disegno. Questa tecnica è un punto di partenza o di arrivo?**

«È sempre stato un elemento fondamentale nel mio lavoro, fin dai tempi dei primi collage che, con il passare degli anni, si sono trasformati in complesse installazioni monumentali. Questo fino alla crisi economica del 2009, poi il mio lavoro ha avuto una svolta, cercando una sorta di riduzione ai minimi termini, un ritorno all’essenziale, al punto di partenza, il disegno, appunto. È stato come ricostruire il mondo dalle macerie. La mostra *At the end of the line* alla Gamec è stata la chiave di volta in cui sono passato da un lavoro che cercava di costruire la tridimensionalità mediante la bidimensionalità, al disegno tout court che diventa scultura che tutto assorbe e tutto armonizza».

Un elemento chiave del tuo lavoro è l’uso della carta che non ha una sola funzione di supporto. Si potrebbe dire che da mezzo diventa messaggio della tua poetica?

«Fino a quando non mi sono focalizzato sul disegno e sulla tridimensionalità vera e propria, la carta è stata per i primi anni l’oggetto del mio lavoro. Penso che l’opera presentata alla collettiva *Slash!* al MAD di New York nel 2009 sia il punto di arrivo di un processo che, in maniera

“My work is a constantly evolving research on the infinite possibilities of drawing”. This single sentence could encompass the entire artistic investigation Andrea Mastrovito. Born in Bergamo and currently living in New York, Mastrovito starts from drawing and breaks its boundaries, reinventing it by articulating it into new, different expressive languages which often transform his works into big sceneries.

You participated to the Fondazione VAF awards at the Macro, thanks to some of your works, which have drawing as a common mark. Is drawing a start or a goal, to you?

«Drawing has always been an essential element in my work, ever since my first collages which, across the years, evolved into complex, monumental installations. Until the economy collapse in 2009, when my work took a new direction and started searching for a downshift, a return to essential, a new starting point, which is drawing, of course. I felt like I was rebuilding the world from its ruins. My show *At the end of the line*, at the Gamec, marked the moment in which I stopped trying to obtain three dimensions out of two, with my art, and started creating drawings as all-absorbing, all-harmonizing sculptures».

Paper seems to be a key element in your work. You use it not only as a medium, so can we say that your medium becomes your poetic message?

«Before I started focusing on drawing and mere three-dimensionality, paper has been the subject of my research for years. I think that the work I submitted to the 2009 collective show *Slash!* at the MAD, New York, could be considered as the conclusion of a process which, maybe

At the end of the line, 2014,
Gamec intallation view, photo Roberto Marossi





Premio Vaf, 2016, Macro Testaccio intallation view

forse inconsapevole, stava accomunando il lavoro di parecchi artisti a livello mondiale che avevano iniziato a usare la carta in maniera diversa, non consueta, non come sostrato ma come poetica. In quella occasione ho presentato la *Santa Maria di Colombo* che naufragava in un mare di fogli bianchi strappati, simbolo di una storia da riscrivere. Un lavoro scultoreo che ambiva alla leggerezza, percepita anche dal fatto che l'installazione era posta sul soffitto. Nello stesso anno avevo realizzato *Enciclopedia dei fiori da giardino*, e il pensiero era praticamente lo stesso: lavorare sull'idea del ciclo vitale, sul ricostruire tutto da capo, che da quel momento è diventata la base della mia ricerca».

Hai realizzato anche opere per spazi pubblici, in cui provi a costruire un ponte fra te e la comunità del territorio. Da dove proviene questo interesse verso il sociale?

«Durante questi anni ho avuto modo di viaggiare molto. In ogni posto in cui ho operato ho sempre cercato di adattare lo spazio su me stesso, e questo l'ho potuto fare entrando in contatto con la gente del luogo attraverso lavori di facile lettura iconografica. Ad esempio l'uso che faccio di alcuni oggetti come i tavolini o i righelli colorati. Da una prima lettura, come insegna Panofsky, ci si addentra in un contenuto storico, sociale, religioso, filoso-

on a subconscious level, was a common trait of several artists who throughout the world started using paper in a new and unusual way, as a poetic element instead of a medium. In that occasion I presented Columbus's ship Santa Maria sinking in a sea of torn-out sheets of white paper, a symbol for the need to rewrite history. That sculptural work aimed to represent lightness, also perceivable by the fact that the installation was on the ceiling. That same year, I made Enciclopedia dei fiori da giardino [Encyclopedia of garden flowers], with the same attitude: the concepts of life cycle, of rebuilding everything from scratch, became the foundations of my research from that moment on».

You also created public works, proving your will to establish a connection between you and your community. What's the origin of your interest in social issues?

«During the last few years I had many opportunities to travel. Everywhere I was working, I always tried to adjusting to the surrounding space, and I was able to do that by engaging with the locals, through works which started from basic readings, and carried an easily recognizable iconographic value. For instance, I use objects like small tables or colored rulers. After a first reading, like Panofsky taught us, we delve into a historical, social, religious,



Non ci resta che piangere, 2009, Museum of Art and Design, NY intallation view, courtesy Mudam, Luxembourg, photo Ed Watkins

fico o culturale di cui le immagini sono diretta espressione. È come se utilizzassi la prospettiva rinascimentale ma ampliando le linee costruttive al di fuori del quadro per includere anche il tempo e lo spazio reale. Allungando le linee di fuga vengono inclusi gli oggetti e lo spettatore diviene protagonista non solo a lavoro finito ma anche durante l'atto di creazione. In genere il disegno prende forma attraverso l'azione corale».

Da spazi pubblici a castelli antichi, da gallerie a musei. Quanto è importante il luogo in cui operi?

«Come dicevo adatto il luogo secondo le mie esigenze, ma è anche vero che è il luogo stesso a raccontarmi la sua storia. Per un artista lavorare in un museo è come per un ragazzino entrare in un campo di calcio. Puoi fare qualunque cosa. Ciononostante ci si imbatte spesso in qualche problema. A volte il museo non ha una sua identità o viceversa può avere caratteristiche particolari con cui devi inevitabilmente fare i conti. Nel 2006 Andrea Bruciati mi ha invitato a realizzare una personale alla Galleria Civica di Monfalcone, un vecchio mercato coperto dove non c'erano neanche le pareti, solo grandi finestre con le colonne. Così ho creato dei muri di carta bianca ricostruendo in maniera fittizia la fisionomia di un museo all'interno del quale ho inserito opere. Ovviamente di carta».

philosophical or cultural kind of content, of which images are direct expressions. It's as if I used a Renaissance-era kind of perspective and then widened its structural lines outside the picture to involve real time and space too. By extending the vanishing lines, I can involve objects, so viewers become main characters during the creative process, before the work is even finished. Generally, drawings take shape through collective action».

From public places to ancient castles, from galleries to museums. How is the place you work in important to you?

«Usually, I adjust a place to my needs, although it's also true that the place itself tells me its story. To an artist, working in a museum is like being a kid stepping on a football field. You can do anything you want. Despite that, problems are frequent. One museum doesn't have a precise identity of its own, another has particular features you are forced to deal with, instead. In 2006 Andrea Bruciati asked me to stage a solo show at the Galleria Civica in Monfalcone, an old indoor market which didn't even have walls, just wide windows and columns. So I created walls out of white paper and shaped it into a fake museum, where I placed my works. Works made of paper, of course».

Vitriol, work in progress, 2016, courtesy Fondazione Ermanno Casoli, photo Marco Tedeschi e Fabrizio Carotti







Qui non siamo da nessuna parte, 2016



Andrea Mastrovito, photo Federica Teso

ANDREA MASTROVITO

1978

Nasce il 12 maggio a Bergamo
Born in Bergamo, May 12

2009

Si trasferisce a New York e inizia a creare installazioni di grandi dimensioni. Realizza le prime incisioni nel muro con la personale *Pindemonte* da Analix Forever a Ginevra e i primi collage tridimensionali di libri intagliati. È selezionato per la mostra *Slash! Paper under the knife* al MAD di New York

Moves to New York and starts creating large installations. First wall incision for his solo show Pindemonte at Analix Forever, Geneva, and first three-dimension collages of carved books. Gets selected for collective show Slash! Paper under the knife at the MAD, New York

2011

Easy Come Easy Go a Casa Testori è la prima retrospettiva pubblica del suo lavoro.

È il primo artista a proporre una personale al Museo del Novecento di Milano.

Easy Come Easy Go is the first public retrospective of his work at Casa Testori. First artist to offer a solo show the Museo del Novecento, Milan

2014

La Gamec di Bergamo lo consacra con la mostra *At the End of the Line*, dove presenta una forma di frottage ambientale da lui ideata. A Brooklyn realizza la performance pubblica *Kickstarting!* Vince il Premio Pacco d'Artista.

The Gamec at Bergamo consecrates him with the show At the End of the Line, in which Mastrovito presents a new technique of environmental frottage, conceived by himself. Public performance Kickstarting! is staged in Brooklyn. Awarded with the Premio Pacco d'Artista

2016

A luglio si aggiudica il Premio Ermanno Casoli con un lavoro site specific realizzato nello stabilimento Angelini di Ancona

In July, Mastrovito is awarded with the Premio Ermanno Casoli, for a site-specific work built in an Angelini industrial plant, Ancona

PROGETTI / PROJECTS

Per il progetto *Vitriol*, vincitore del premio Ermanno Casoli, Andrea Mastrovito ha visitato gli stabilimenti farmaceutici di Aprilia per un progetto sulla medicina e l'alchimia, e sul fatto che entrambe hanno come obiettivo il benessere di corpo e anima. «Studiando l'argomento – spiega l'artista – mi sono imbattuto più volte nell'acronimo V.i.t.r.i.o.l., che sta per *Visit the inner side of the Earth*, e rettificando troverai la pietra nascosta, che è la vera medicina. Ho invitato cento dipendenti a scavare i muri dell'azienda creando una vera e propria equipe di scavi archeologici».

As part of his research for his Vitriol project, awarded with the Premio Ermanno Casoli, Andrea Mastrovito visited pharmaceutical plants in Aprilia to better understand medicine, alchemy, and their common goal of bringing well-being to the body and the soul. «Studying that subjects – Mastrovito explains – I often stumbled on the acronym V.i.t.r.i.o.l., which stands for Visit the inner side of the Earth, and by rectifying you will find the hidden stone, which is the true medicine. I had a hundred employees dig through the plant walls, thus creating an actual archeological dig squad».

Andrea Kvas

Progettualità impossibile, le opere sono stratificazioni, decide il pennello

The impossible projectuality, works are stratifications, and only brushes can decide

Giuditta Elettra Lavinia Nidiaci

La relatività delle opere di Andrea Kvas, lavorate in modo da renderne impossibile una visione completa e assoluta, è volta a indagare, nei limiti dello spazio e del movimento, le dinamiche percettive che scaturiscono dal confronto con il pubblico. L'artista affida le sue opere a una totale interazione con lo spettatore, arrivando a mettere in mostra perfino una parte del suo spazio privato, il pavimento del suo studio. In questo modo, l'opera si fa strumento di un'arte che è mezzo della sua stessa ricerca.

In un'epoca in cui nell'arte il concetto appare più importante della forma, ma al contempo si assiste a una crisi culturale di contenuti, come trovi l'equilibrio tra piano formale e piano concettuale nelle tue opere?

«Il mio lavoro nasce dalla necessità di scatenare delle dinamiche percettive attraverso dei criteri puramente formali e dei limiti spaziali e di movimento. I miei monocromi, ad esempio, sono lavorati con diverse stratificazioni, in modo tale che da un punto preciso non si possa avere una visione completa, o quantomeno assoluta di quel lavoro. Davanti a una mia opera tento di far muovere le persone, poiché sono fermamente convinto della necessità di un approccio dinamico alla percezione dei lavori. A livello concettuale, tendo a non costringere il mio lavoro in significati precisi o prefissati, questo perché il concetto è qualcosa che non voglio immediatamente palesare. Ho una precisa e personalissima idea del mio lavoro, e quello che mi interessa maggiormente è indagare, scoprire attraverso gli altri quante suggestioni possono scaturire dai miei lavori. Da qui nasce anche il desiderio di creare delle opere che siano partecipative, vorrei che lo spettatore avesse la possibilità di entrare in contatto fisico con l'opera

The relativity in Andrea Kvas's works, which are constructed so that a complete and absolute vision is impossible, is intended to investigate, within the limitations of space and motion, the perceptual dynamics originating by the exchange with viewers. The artist leaves his works to completely interact with viewers, to the extent that he even exposes a portion of his own private space, the floor of his own study. Works therefore become instruments to a kind of art intended as means to its own research.

In a time when concepts in art seem to be more important than form, and yet we're looking at a cultural crisis about contents, how do you reach your balance between form and concepts in your works?

«My work originates from my need to activate perceptual dynamics using purely formal criteria, and limitations in space and motion. My monochromes, for example, feature different stratifications, so that you cannot get a complete, or at least absolute, vision of the work from just one point of view. I try to get people moving when looking at my works, because I'm convinced that we need a dynamic approach in the perception of a work. On a conceptual level, I try not to confine my work in precised or predetermined meanings, because I don't like to reveal my concept immediately. I have very precise and very personal ideas about my work, so I know that I'm particularly interested in investigating and discovering the images stirred by works through the opinions of other people. From that same interest originates my desire to create participative works: I would like my



Untitled, 2016, courtesy Ermes-Ermes

stes-
sa, come
per le tele stelaia-
te, che sono dipinte in en-
trambi i lati e per poterle osservare
nella loro interezza è necessario muoverle.

Il mio lavoro nasce da presupposti semplici: penso a cosa le mie opere possano suscitare nel pubblico, digerisco le informazioni e inizio a lavorare, senza imporre una progettualità. Quando punto un pennello tutto ciò che posso aver pensato o deciso del mio lavoro in maniera pregressa va a scontrarsi con il dialogo che instaurò con la materia. Tendo a mettermi in pari con la situazione in cui mi trovo: non impongo all'azione nessun tipo di progettualità, anzi ascolto quello che a ogni movimento il lavoro riceve e restituisce».

Come tu stesso hai affermato, però, per *Staring contest* eri mosso dal desiderio di ottenere un risultato formale preciso.

«In questo caso mi riferivo ai lavori presenti nella mia personale a Vienna, alla galleria Ermes-Ermes. Per la prima volta avevo deciso di produrre un lavoro che avevo precisamente immaginato, una tela monocroma, che a livello processuale è per me qualcosa di semplice e perfettamente assimilato. Tuttavia le infinite variabili che caratterizzano il mio lavoro, partendo dalla creazione del colore, non mi hanno permesso di realizzare ciò che avrei voluto inizialmente. Ho lavorato quindi su presupposti nuovi, che hanno fatto sì che quella stessa tela divenisse qualcosa di simile a ciò che avevo pensato ma

*view-
ers to have
an opportunity
to engage physical con-
tact with my works, like my
un-framed canvasses, which need to be
touched and moved to be viewed in their en-
tirety. My art originates from simple premises: I start
from what my works are supposed to stir in my view-
ers, then I absorb that information and start working,
without any projectuality. When I pick up a brush,
everything I might have thought or decided about my
work up to that moment clashes with the conversation
I engage with matter. I try to keep up with the situa-
tion I'm in, moment after moment: I try not to impose
any kind of projectuality to my action, on the contrary,
I listen to what my works take in and give out after
any movement».*

However, as you once claimed, you were moved by





al
con-
tempo
totalmen-
te dissimile. Nel
mio immaginario
quell'opera doveva avere
un certo tipo di connotazio-
ne, un carattere spavaldo, arrogan-
te, perfettamente adatto ad una tela
rossa monocroma. Quando ho termina-
to di dipingerla l'ho stelaiata e l'ho osserva-
ta appesa, e mi sono reso conto che non aveva
assolutamente il carattere che cercavo, e quindi l'ho
arrotolata. Ne ho intelaiata un'altra, con i materiali che
restavano ho lavorato molto più velocemente e avendo già
digerito l'esperienza della prima: quando ho visto la nuova
tela ho capito che era esattamente quello di cui la mostra
aveva bisogno».

Hai esposto sia in Italia che all'estero. Quali differenze hai percepito?

«C'è da considerare che facendo un certo tipo di ricerca, e vivendo di volta in volta situazioni lavorative a me congeniali, non ho riscontrato particolari differenze. In generale penso che all'estero si dia all'inizio un po' più di fiducia all'artista in merito al suo lavoro, specialmente se piuttosto complesso e meno commerciale, in Italia invece credo che il mercato dell'arte sia maggiormente orientato ad una visione meno

*«a
desire
to obtain a
precise formal
result» when you
made Staring contest.*

«In that case I was referring specifically to the works exhibited in my solo show in the Ermes-Ermes gallery in Wien. For the first time I had decided to create a work I had envisioned in detail, a monochromatic canvas, which, on a processual level, is something very simple and perfectly assimilated to me. However, the endless variables typical of my works, starting from the creation of color, never allowed me to create what I initially intended, so I based my work on new premises, which made sure that the canvas became closer to what I had envisioned, and yet completely different at the same time. In my imagination, that work was supposed to have some traits, a bold, arrogant nature, perfectly fitting to a red monochrome canvas. When I finished painting it, I put it out of its frame, hanged it and watched it, and then I realised that it wasn't like I intended at all, so I rolled it and put it away. I framed another one, and with the raw materials I had left I worked much more quickly. Plus, I had absorbed the experience of the previous one: so when I saw the new canvas I knew it was exactly what that show needed».

You had shows both in Italy and abroad. What differences did you notice?

«You have to keep in mind that, by conducting my kind of research, and experiencing a series of congenial working contexts, I didn't experience that much of a difference. Generally speaking, I think that outside of Italy artists are trusted more at the beginning of their career, in regards to their work, especially if that's complex and not intended to be as popular. In Italy, I think the market's vision is less forward-looking, instead. In a time when we



6 Enej Gala, Andrea Kvas, Valerio Nicolai, Galleria A plus A

lungimirante. In un'epoca in cui tutto quello che ci circonda pare debba avere un riscontro immediato, è davvero privilegiato l'artista che riesce attraverso il suo lavoro a ricavare uno spazio adeguato alla maturazione della sua ricerca».

In una collettiva all'ex Fabbrica Orobica hai esposto il pavimento in linoleum del tuo studio. Cosa ha significato per te mettere in mostra una parte così intima del tuo lavoro?

«Ho lavorato nel mio studio per sei anni, un tempo importante per l'intensità con cui l'ho vissuto, e l'ho sempre considerato non solo il luogo in cui producevo le mie opere, ma anche un'opera autonoma. Il pavimento del mio studio

seek immediate result by everything around us, artists capable of allocating the necessary space to their research and maturation are really privileged, in my opinion».

You exhibited a piece of linoleum floor from your studio during a collective show at the former Fabbrica Orobica. What did exhibiting such an intimate part of work mean to you?

«I worked in my studio for six years, a very important period for the intensity I experienced, so I always considered it to be not just a place where I created my works, but also an actual work of art of its own. The



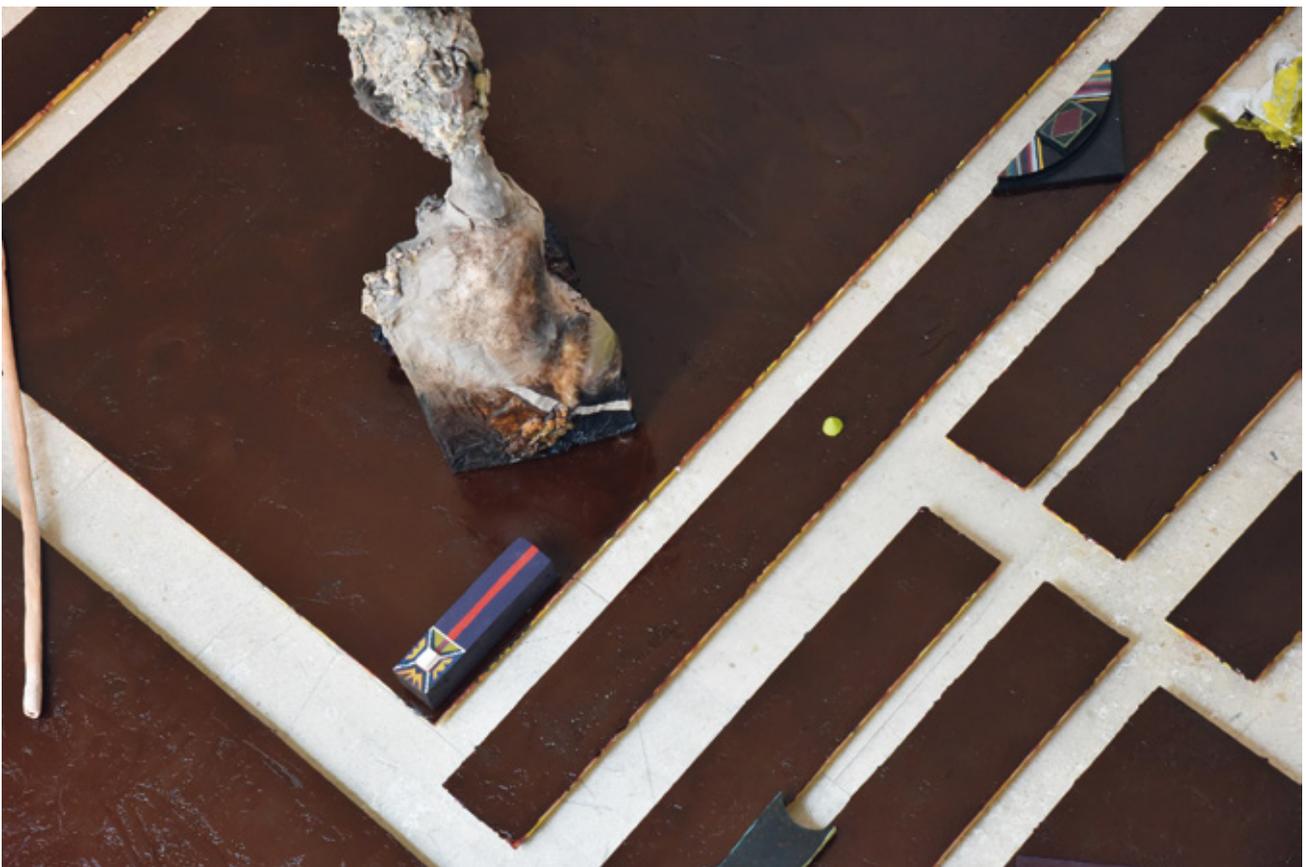
Untitled, 2013, courtesy Chert, Berlin

è stato sia strumento che lavoro: le tele steliate venivano dipinte a terra e lasciavano delle impronte, il pavimento perciò si modificava costantemente, altre volte invece era il pavimento stesso a essere dipinto, divenendo così il soggetto principale della mia azione. L'idea di esporlo è nata quando ho dovuto lasciare il mio studio, dovendo trasferire tutte le opere ho letteralmente staccato dal suolo quel pavimento: in quel momento di distacco sia fisico del pavimento che mio dallo studio, l'ho davvero percepito come una parte importante del mio percorso, e ho deciso di esporlo in uno spazio che fosse completamente alieno rispetto alla sua condizione precedente».

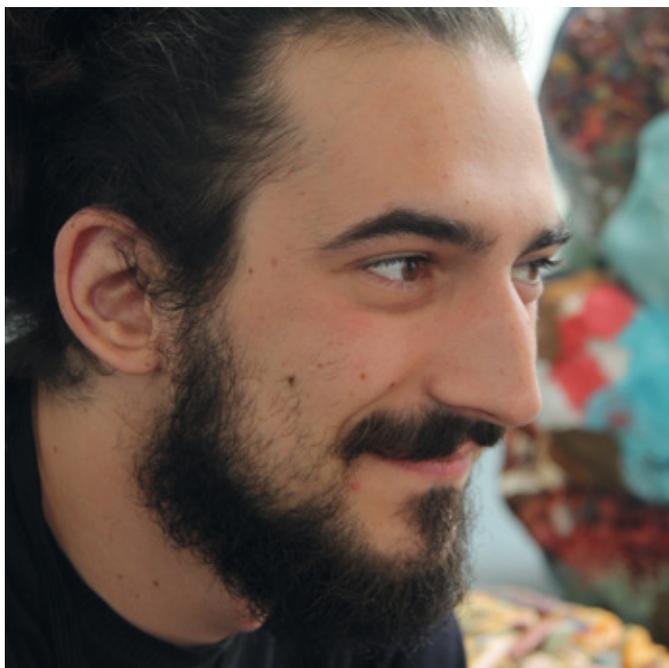
floor in my studio was both an instrument and an actual work of art: I painted my un-framed canvasses after I had them stretched out on the floor, so they left marks and constantly changed the floor; other times the floor itself was painted, and so became the main subject of my action. The idea of putting it in an exhibition came to me when I had to leave my studio and take away my works with me, I literally tore the floor out: in the moment I took away both my floor and myself from my studio, I really perceived the floor to be an important step in my course, so I decided to exhibit it in a completely different space than its previous setting».



Boy with bucket, exhibition view, Chert Berlin, 2013, courtesy Chert, Berlin



Enej Gala, Andrea Kvas, Valerio Nicolai, Galleria A plus A



ANDREA KVAS

PROGETTI / PROJECTS

L'ultimo progetto affrontato dall'artista vede la sua partecipazione alla collettiva *Il principio è solo e solo un centro spostato verso il centro* alla galleria Bugada & Cargnel di Parigi, per la quale l'artista, per la prima volta, ha lasciato che i galleristi e l'intero staff della galleria disponessero autonomamente le opere secondo le esigenze dello spazio. La mostra prende il titolo da un lavoro del 1970 di Vincenzo Agnetti, ed esplora l'influenza del maestro dell'arte concettuale italiana sui giovani artisti contemporanei. Il prossimo progetto di Kvas è invece sviluppato all'interno della nuova sede della galleria Chert a Berlino nel 2017.

*The latest project started by the artist will bring him among the participants to the collective show *Il principio è solo e solo un centro spostato verso il centro* (A principle is just and only a center moved towards the center) at the Bugada & Cargnel gallery, Paris. In an unprecedented gesture, the artist left the gallery owners and staff members the arrangement of his works according to space requirements. The exhibition's title comes from a 1970 artwork by Vincenzo Agnetti, and explores the influence by the Italian conceptual art master on young contemporary artists. Kvas' next project, in 2017, will be developed inside the new Berlin location of the Chert gallery.*

1986

Nasce a Trieste il 7 dicembre
Born in Trieste, December 7

2009

Lavora per un anno in uno studio allestito alla Fondazione Bevilacqua La Masa
Works for a year in a studio inside the Fondazione Bevilacqua La Masa

2013

Esponde al Museo Marino Marini con la personale *Campo*
Solo show Campo at the Museo Marino Marini

2014

Partecipa alla collettiva *Dizionario di pittura* alla Galleria Francesca Minini di Milano
Features in the collective show Dizionario di Pittura at the Galleria Francesca Minimi, Milan

2015

Esponde insieme a Nicola Martini alla Galleria Kaufmann Repetto di Milano
Exhibition at the Galleria Kaufmann repetto, Milan, with Nicola Martini

Irina Zadorozhnaia

Il virtuale è il suo campo d'azione
tavolo di trasformazioni per toccare l'infinito

*Virtual is her field of action
and transformation table to touch the infinite*

Virginia Marchione

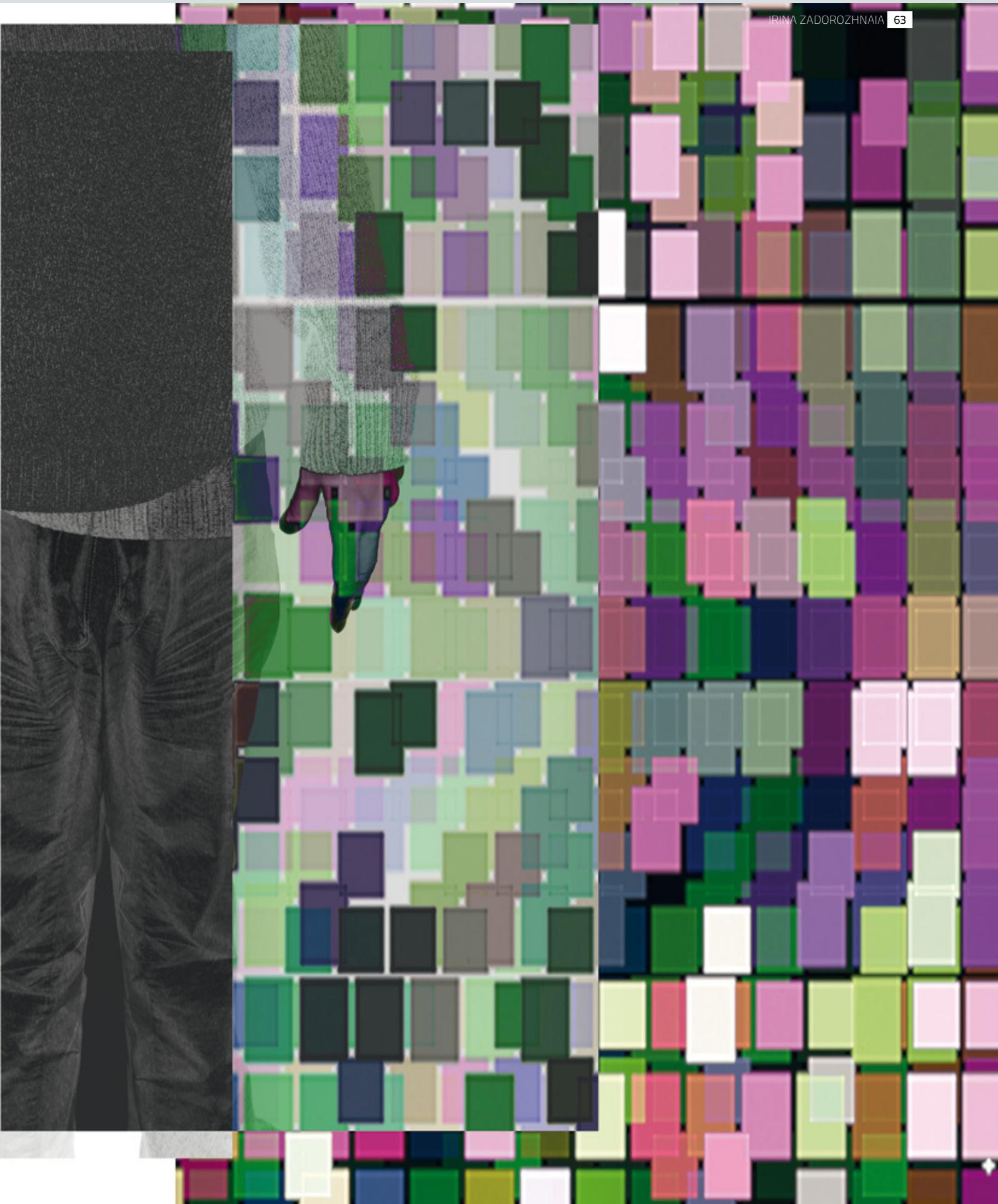
Alla continua ricerca di nuovi territori da esplorare, l'ucraina Irina Zadorozhnaia sfida i limiti della fotografia, alla ricerca di universi (im)possibili. I suoi progetti guidano lo spettatore su strade imprevedibili per creare un'esperienza fisica dei fenomeni al centro delle sue sperimentazioni.

«Mi interessa – dice – la psicologia delle persone. Le deviazioni, qualunque esse siano, mi aiutano a comprendere come funzionano i meccanismi psicologici e quali realtà rendono possibili. Per questo molto spesso faccio riferimento alle psicopatologie». Nella terra di mezzo delle illusioni, ma anche delle deformazioni, prende vita il progetto artistico: l'occhio dell'autrice guarda attraverso le trasformazioni, il processo creativo si compie in un gioco di interpretazioni che diventano il riflesso del percorso di trasformazione. «Come le finestre del computer – continua – le immagini si stratificano simili a personalità polifoniche, su un abisso virtuale, sulla profondità. Le allucinazioni diventano legali». Il metodo di

Constantly looking for new territories to explore, Ukrainian Irina Zadorozhnaia defies the limitations of photography, and aims towards (im)possible universes. Her projects take viewers on unpredictable paths, creating the physical experience of the phenomena her experiments are centered on.

«I'm interested – Irina claims – in people's psychology. Deviations of any kind help me understand the mechanisms of psychology, and the different realities they bring to life. That's why my works are often about psychopathologies». In a middle ground of illusions, as well as deformations, her artistic project comes alive: the artist's eye looks through transformation, the creative process unfolds in a game of interpretations, which become a reflection of that transformation. «Like windows on a computer screen – she explains – images are layered, like polyphonic personalities, opening onto a virtual abyss, onto depth. Hallucination becomes le-







Machine, 2016



Untitled, Phantom series, 2016



Untitled, Phantom series, 2016



Untitled, Phantom series, 2016



Nonlinear time, 2016

disorientare lo spettatore attraverso connessioni inaspettate creando labirinti in cui perdersi per arrivare a vedere, facendosi guidare dalla mappa della costruzione di progetto e tra le sue mille strade, è il filo conduttore del suo linguaggio costruito. Il virtuale è il suo territorio di ricerca e sperimentazione, è la misura del possibile: «Cerco – ammette – di analizzare il virtuale non come qualcosa di artificiale, ma potenziale. Non esiste di per sé ma ha una grande forza creatrice. Appare negli spazi tra le linee del reale che puoi ripercorrere con le dita. Non puoi toccarli ma sono visibili». La fotografa fonda il suo credo artistico su errori che provoca, la sua opera si colloca nel gioco dell'interferenza tra visibile e invisibile, mai bilanciata e dai contorni sempre indefiniti, inadeguati e fittizi. In questo processo di continua mutazione, in cui l'astrazione è il metodo di concentrazione, la fotografia è il medium e una guida da sfidare continuamente. Dal gioco di cambi di prospettiva e di sovrapposizioni, emerge quindi l'opera: «Quando realizzo una certa trasformazione – conclude – il virtuale svanisce e separa passato, presente e futuro, dando inizio a un'ulteriore trasformazione: è come toccare l'infinito. Tutto quel che resta è il fantasma del dolore».

gal». Her habit of disorienting viewers using unexpected connections, of creating labyrinths where we must lose ourselves before getting to see, of being guided through thousands of roads by a construction map of the project, runs as a red thread across her very structured artistic language. Virtuality is the territory where she researches and experiment, the measurement of what's possible: «I try – Irina admits – to analyze virtuality not as something artificial, but potential. It doesn't actually exist, but still it has a strong creative power. It appears between the cracks of reality, you can graze them with your fingertips. You can't touch them, but you can see them». The photographer bases her artistic belief on her mistakes, her works come from a game of interference between visible and invisible, in which abstraction is a method for focusing, and photography is a medium and a guide to constantly defy. The work of art finally emerges from a game changing and layering perspectives: «When I make some kind of transformation – Irina rounds up – virtuality vanishes, separating past, present and future, starting new transformations: it's like touching the infinite. A ghost of the pain is all that remains».



Machine, 2015



Machine, 2016



Imagining a virtual, 2016



Machine, 2016



Machine, 2016



Machine, 2016





Machine, 2015



Connections, Phantom series, 2016



Untitled, Phantom series, 2016



IRINA ZADOROZHNAIA

PROGETTI / PROJECTS

Irina Zadorozhnaia ha di recente creato un progetto visibile sul suo sito, *Machine*. Si tratta di un lavoro fittizio che presto lascerà il posto a un video in cui l'artista dichiara di aver «neutralizzato gli aspetti reali e quelli della finzione, dando vita a una storia come a un delirio, un paradosso». *Machine* è ispirato all'idea di una macchina immaginaria, la Macchina influenzante, teorizzata con il saggio *Sulla genesi della Macchina influenzante nella schizofrenia*, scritto nel 1919 dallo psichiatra e psicanalista slovacco Victor Tausk. La Macchina influenzante secondo Tausk era un presunto macchinario che rubava o modificava i pensieri del paziente, provocando, tra gli altri effetti, l'azione compulsiva di guardare fotografie.

Irina Zadorozhnaia has recently created a visible project, Machine, on her website. It's a fictitious work, which will be soon replaced by a video of the artist, in which she claims to having «neutralized the real aspects as well as the fictional ones, giving life to a story as a delirium, a paradox». Machine was inspired by the concept of an imaginary machine, the Influencing Machine, which was theorized by Slovakian psychiatrist and psychoanalyst Victor Tausk in his 1919 essay On the origin of the influencing Machine in Schizophrenia. According to Tausk, the influencing Machine was an imaginary machine which stole or changed a patient's thought, stimulating, among other things, the urge to compulsively look at photographs.

1982

Nasce il 12 luglio a Donetsk in Ucraina
Born in Donetsk, Ukraine, July 12

1999

Frequenta fino al 2003 la National University of theatre, cinema and television di Karpenko-Kari a Kiev in Ucraina
Student of the National University of theatre, cinema and television of Karpenko-Kari in Kiev, Ukraine

2013

Comincia a studiare nel FotoDepartment Institute di San Pietroburgo
Starts studying at the FotoDepartment Institute, Saint Petersburg, Russia

2014

Tiene la sua prima personale, *The drill charted a point and bore a hole. Input-output. Where is the creature: inside or outside?* Ospitata nel FotoDepartment di San Pietroburgo
Her first solo show, The drill charted a point and bore a hole. Input-output. Where is the creature: inside or outside? is staged at the FotoDepartment, Saint Petersburg.

2015

Pubblica il progetto *the Observer Effect*, che viene candidato per gli Unseem Dummy Award ad Amsterdam e per gli Spine Dummy Award a Stoccolma
Publishes The Observer Effect projects, selected for the Unseem Dummy Award, Amsterdam, and the Spine Dummy Award, Stockholm

<http://focus/Online Art Market>

Online Art Market011

Online Art Market :) :)

Online Art Market_Or

Online Art Market™ 10

Online Art Market™ ®

0,1110101 Online Art Market™ + °

Online€ Art Market™ ***

Online€ Art Market™ --

Online€ Art Market_ \$\$

xxx. Online€ Art Ma[®]ket****

Online€ Art Ma[®]ket _ [.

#Online€ Art Ma[®]ket

#Online Art Ma[®]ket

#Online Art Ma[®]ket<10

@@@@@ Online Art Ma[®]ket

Online Art Market

#Online Art Market

Online Art Market

Online Art Market

Online Art Market
Online Art Market
Online Art Market
1>>&>>11111
) ;) :-)
Online Art Market_Online Art Marke
00=\000,0001111
©©•©©% 3/4 3/4
-à ###000000,10001111111111111111
*+++++//%££
%%\$%%%%%%
\$/

*****€€€€€€¥¥¥¥¥¥€€€€
...]£££

0000,00

Matteo Cremonesi
Artist, professor of Cybernetics and Theory of Information
at Accademia di Brera and curator of Link Cabinet

In un film del 1999 intitolato *eXistenZ*, David Cronenberg crea un elaborato intreccio di realtà parallele e virtuali che si compenetrano e sovrappongono rendendo quasi impossibile la distinzione tra ciò che è reale e ciò che è finzione. In un futuro non meglio precisato un nuovo videogame in realtà virtuale permette ai giocatori di calarsi completamente nel mondo creato dal gioco, del tutto simile al mondo reale e raggiungibile grazie all'utilizzo di joypad organici che si innestano direttamente nel corpo dei giocatori. In questo scenario la tecnologia è presente in modo preponderante in quanto modifica la percezione stessa della realtà, pur avendo una presenza materiale sempre meno definita, meno ingombrante, che diventa un tutt'uno con il corpo stesso dei giocatori. Se la visione fantascientifica di una tecnologia organica non si è ancora realizzata, è vero però che il nostro modo di percepire e intendere la realtà, nonché il nostro rapporto con i dispositivi tecnologici, è fortemente mutato e trova delle affinità con lo scenario immaginato dal regista canadese.

In his 1999 motion picture *eXistenZ*, David Cronenberg imagined a thick weave of parallel and virtual realities penetrating into and layering onto each other, making it almost impossible to distinguish between truth and fiction. In an undefined future, players are allowed to completely immerse themselves into a world created by a new videogame, perfectly similar to the real one, and accessible via organic gamepads implanted directly in their bodies. In that scenario, technology is pressingly present, altering the very perception of reality, yet being increasingly less definite as a material, less bulking, finally becoming one with the players' bodies. If such sci-fi vision of organic technology is not available yet, it's also true that our way to perceive and understand reality has deeply changed, and now recalls some aspects of the Canadian director's film. The real world, as we experience it with our bodies, is increasingly contaminated by



Installation view of *View of Pariser Platz*, 2016, courtesy Jon Rafman; Future Gallery, Berlin, photo Timo Ohler

Il mondo reale che viviamo con i nostri corpi è sempre più contaminato da iniezioni incontrollate di ciò che definiamo virtuale, inteso cioè come frutto di un'elaborazione dell'immaginazione, di una creazione che si colloca in un mondo parallelo, alternativo e immateriale. I dispositivi digitali onnipresenti nella vita di milioni di persone permettono di vivere esperienze di realtà aumentata attraverso app e giochi, possono diventare dei set per realtà virtuale e allo stesso tempo la loro presenza costante nella vita quotidiana li rende quasi neutri ai nostri occhi. Questi strumenti non solo danno una possibilità di accesso a un mondo diverso, ma ci permettono di modificare, aumentare, il nostro rapporto con il mondo reale, che sempre più spesso viene visto attraverso questi dispositivi. Ecco quindi che pur avendo una loro presenza fisica le interfacce tendono a diventare invisibili, cambiano il nostro modo di rapportarci con cose e persone e ci assuefanno a un'esperienza della realtà che è mediata, vissuta attraverso un dispositivo, e non solo, in modo diretto, immediato.

Questo fenomeno riguarda molteplici aspetti della vita quotidiana: il modo di accedere a informazioni e notizie, di comunicare con le altre persone, di svagarsi e rilassarsi e, non da ultimo la modalità di rapportarsi con l'arte. Anche la fruizione dell'arte è sempre più spesso un'esperienza mediata, non avviene più solo frequentando di persona mostre, eventi, esibizioni e performance. Ci siamo abituati a vedere le opere degli artisti attraverso la documentazione fotografica e video che possiamo rintracciare online su blog e riviste specializzate, sul sito di un museo o di una galleria o direttamente su quello dell'artista e sui suoi canali social. Se da una parte si riduce l'esperienza unica, diretta e sensibile dell'o-

uncontrolled injections of what we define virtuality, intended as a result of elaboration by imagination, of a creating action taking place in a parallel, alternative and intangible world. Digital devices, now ubiquitous in millions of people's lives, allow the experience of augmented reality through apps and games, and make for settings for virtual reality. At the same time, their constant presence in our everyday life makes them almost invisible to our eyes. Not only those instruments give us opportunities to access different worlds, but allow us to modify and actually enhance our relationship with the real world, which more and more often we observe through those devices. Therefore, even though they are still physically present, interfaces become invisible, change the way we relate with things and people, and make us accustomed to a mediated experience of reality, carried out of a device, so not only in a direct, immediate way.

Such phenomenon involves many sides of our everyday lives: the way we access information and news, communicate with other people, entertain ourselves and relax, and, finally, the way we relate to art. The enjoyment of art is becoming an increasingly mediated experience, since it doesn't require the act of personally viewing exhibitions, events or performances anymore. We are now used to see art works via documents – pictures or videos – we find online, on blogs or dedicated publications, on the websites of museums or galleries or the artists themselves, or their social network websites. On one hand the unique, direct and sensitive experience of a work is reduced, while on the other, the

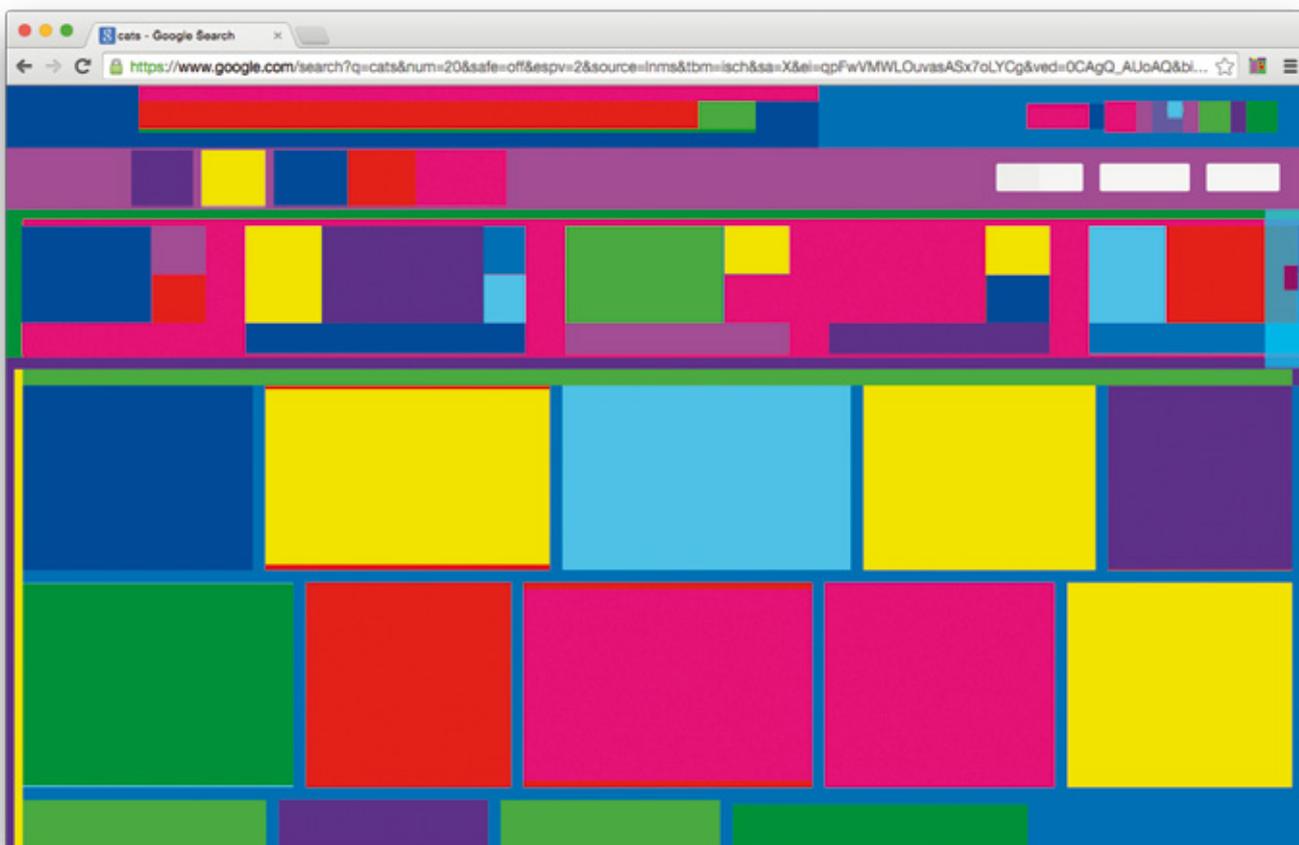
Kim Asendorf & Sebastian Zimmerhackl, *Fan*, 2013

I'm more real than you Black mirror

pera, dall'altra si guadagna in termini di possibilità di accesso a una quantità di opere e materiale estremamente maggiore. D'altro canto il web stesso è diventato per molti artisti un elemento centrale nella propria ricerca. È il caso ad esempio della Net Art, nata a metà degli anni '90 attraverso il lavoro di artisti che hanno incentrato la propria attività attorno all'avvento e diffusione del web. Nel momento in cui Internet diventa accessibile a un numero di persone destinato a crescere in modo esponenziale, alcuni artisti hanno iniziato a riflettere non solo sulle peculiarità e potenzialità tecniche, visive ed estetiche, di uno strumento ma anche a immaginare in che modo quell'innovazione tecnologica avrebbe potuto cambiare l'arte stessa, il modo di intenderla e di fruirli. Libero accesso, condivisione, collaborazione e partecipazione diretta sono stati alcuni dei temi sollevati, a fianco di prese di posizione che miravano a destabilizzare un mercato dell'arte fermo su posizioni anacronistiche. E si trattava solo dell'inizio: per la generazione successiva rapportarsi con questi temi e con il web in generale è stato qualcosa di irrinunciabile e inevitabile. Il web non è quindi solo luogo di presentazione, vetrina in cui esporre o luogo dove andare a fare ricerca e rintracciare informazioni, ma anche il tema centrale attorno al quale sono state concepite molte opere. Recentemente Amalia Ulman, artista di origini argentine e di base negli Stati Uniti, ha realizzato una serie di performance che hanno avuto luogo direttamente sui social network. Il pubblico primario di riferimento di quei lavori sono stati i follower degli account personali Facebook e Instagram dell'artista, per i quali la Ulman ha messo in scena una rappresentazione dei cliché di creazione e presentazione del sé, passando dalle foto di soggiorni in hotel di lusso, giornate di shopping, mo-

opportunities to access a substantially wider range of works and materials increases.

Of course, the World Wide Web itself has become a pivotal element in the research of many artists. Such is the case of the Net Art, born in the mid-90s thanks to artists who focused on the origins and first spread of the use of Internet. The moment the web became accessible to a number of people destined to multiply exponentially, some artists started not only thinking about the peculiar traits and the technical, visual and aesthetic potential of the web as a tool, but also envisioning how that technological advancement could change art itself, in the way it is experienced and understood. Free access, sharing, collaboration and direct participation were some of the raised issues, as well as standpoints to destabilize the art market, which was stuck on outdated positions. It was only the beginning: for the next generation, relating with those issues and the web in general was unavoidable, and essential. Therefore, the web is not only a spotlight, a showcase or a place to search information, but also a major topic inspiring many works of art. Recently Amalia Ulman, an Argentinian artist currently living in the US, staged a series of performances conceived for social networks. The primary target audience of those performances was the followers of the artist's Facebook and Instagram pages: for them, the artist staged a representation of the clichés of creation and presentation of the self, featuring pictures of luxury hotel rooms, shopping days, leisure moments, celebration of her own beauty, as well as documentation about her own plastic



Rafaël Rozendaal, *Abstract Browsing*, 2014

menti di svago, celebrazione della propria bellezza, fino alla documentazione di interventi di chirurgia estetica.

In altri casi, molto più semplicemente, gli artisti hanno fatto di alcuni social network di successo, su tutti Instagram, il luogo principale attraverso il quale veicolare e promuovere la propria ricerca e i propri lavori, trovando modalità nuove e dirette per entrare in contatto con collezionisti e curatori.

Che lo si prenda da un punto di vista estetico, concettuale o puramente economico e commerciale, il web è ormai un contesto impossibile da ignorare per chi si occupa di arte contemporanea. Ciononostante il mondo dell'arte, per quanto si fregi di essere un contesto aperto all'innovazione, si è rivelato uno dei sistemi maggiormente conservatori rispetto all'accettazione dell'innovazione tecnologica. Ora, seppur con un ritardo considerevole e ingiustificabile, una parte dell'establishment ha iniziato a muoversi per allinearsi con le innovazioni introdotte dal web, cercando non solo di aggiornare i propri strumenti e il proprio bacino di riferimento, ma anche di rivalutare e dare il giusto spazio e risalto a quella ricerca artistica che si occupa di indagare, approfondire e creare immaginari attorno all'utilizzo di queste tecnologie. Nel 2012 il New Museum di New York ha lanciato *First Look1* un programma di mostre online a scadenza mensile ospitate sul sito web del museo. Con questa iniziativa il museo statunitense ha avviato una serie di commissioni per la realizzazione di progetti da presentare nel nuovo spazio espositivo, finalmente sostenendo e incentivando la ricerca di artisti attivi in questo settore. Nel 2013 i critici e curatori Hans Ulrich Obrist e Simon Castets hanno lanciato il progetto *89 plus2* il cui intento dichiarato è quello di sostenere e

*surgery. In different cases, much more simply, artists used well-known social networks, Instagram first of all, as a channel through which they mainly transmitted and promoted their own research and works, finding fresher and more direct ways to get in touch with collectors and curators. Whether it is interpreted from an aesthetic, conceptual or merely commercial point of view, the web has become impossible to ignore as a context for whoever is interested in contemporary art. Even so, the art world, although its claims to be open to innovation, proved to be one of the most conservative systems, when it came to accepting technological advancements. Now, despite a considerable and unforgivable delay, part of the establishment has started keeping up with the innovations introduced by the Internet, and tried not only to update their tools and their target audience, but also to re-estimate and dedicate fitting space and emphasis to those artistic research courses investigating, analyzing and creating new imagination around the use of technology. In 2012, the New Museum of New York launched *First Look1*, a program of monthly online shows, hosted on its website. For the American museum, that initiative marked the beginning of a series of commissions for new project to exhibit on the new expository space, finally showing to support and stimulate the research of artists active in that sector. In 2013, critics and curators Hans Ulrich Obrist and Simon Castets launched the project *89 plus2*, with the declared intent to support and promote the generation of artists born in 1989,*



Simon Denny, *New Management*, installation view, 2014, photo Helena Schlichting

promuovere la generazione di artisti nata a partire dal 1989, anno che ha segnato la caduta del muro di Berlino e la fine della guerra fredda, nonché la nascita del world wide web e il conseguente inizio dell'era di accesso universale a Internet. In questi anni di attività Obrist e Castets hanno organizzato e tenuto conferenze, curato mostre e pubblicazioni di libri e portato avanti un progetto di residenza d'artista in collaborazione con Google. L'attenzione al mondo del web non è venuta però solo da parte di musei e famosi curatori, ma anche da parte del mercato. Sono infatti iniziate a sorgere le prime case d'asta online, tra cui un caso sicuramente interessante è quello di Paddle8, nata nel 2011 ottenendo un rapido successo e poi seguita dagli altri grandi leader del settore. Il catalogo di Paddle8 negli anni ha proposto sia opere d'arte contemporanea realizzate con materiali più classici che opere digitali, offrendo anche spazio a istituzioni come Rhizome e l'italiano Link Art Center, che da anni sono attive nel settore della ricerca e promozione dell'arte dell'età dell'informazione. Se l'establishment dell'arte contemporanea sembra essersi finalmente accorto dell'avvento delle tecnologie digitali e di Internet, e delle loro potenzialità culturali, molta strada va ancora fatta per recuperare il ritardo. Un primo passo potrebbe essere rappresentato dalla attuale Biennale di Berlino, curata dal collettivo DIS che da anni sostiene gli artisti che fanno ricerca con le nuove tecnologie. È una biennale apparentemente superficiale ma in grado di fornire un ritratto del mondo contemporaneo e di un ipotetico mondo futuro che è al tempo stesso spietato e spensierato, cinico, catastrofista, distopico, alcune volte ironico, disilluso, superficiale e fortemente politico.

a year marked by the fall of the Berlin wall and the end of the Cold War, as well as the birth of the World Wide Web and the beginning of the era of universal access to the Internet. During those years, Obrist and Castets organized and held conferences, curated shows and book publications, and supported an art residency program in partnership with Google. Not only museums or famous curators, but the market also paid growing attention to the web. Online auction houses started: among them, an interesting case is Paddle83, which, established in 2011, gained quick success and was followed by other sector leaders. Throughout the years, Paddle8's catalog offered both contemporary art works created with traditional materials, and digital works, also giving space to institutions like Rhizome or the Link Art Center, from Italy, which have been active for years in the research and promotion of the arts of the age of information. If the contemporary art establishment seems to have finally noticed the advent of digital technologies and the Internet, as well as their cultural potential, it is still a long way from closing the gap. An initial step could be represented by this year's Berlin Biennale, curated by the DIS collective, which has been supporting artists researching with new technologies for years. It may look like a shallow edition of the Biennale, but it is actually able to provide a comprehensive overview on the contemporary art world, which is at the same time merciless and careless, cynical, doomsayer and dystopian, sometimes ironic, disillusioned, shallow and strongly political.

Il secondo spazio, quello virtuale

The second space, the virtual one

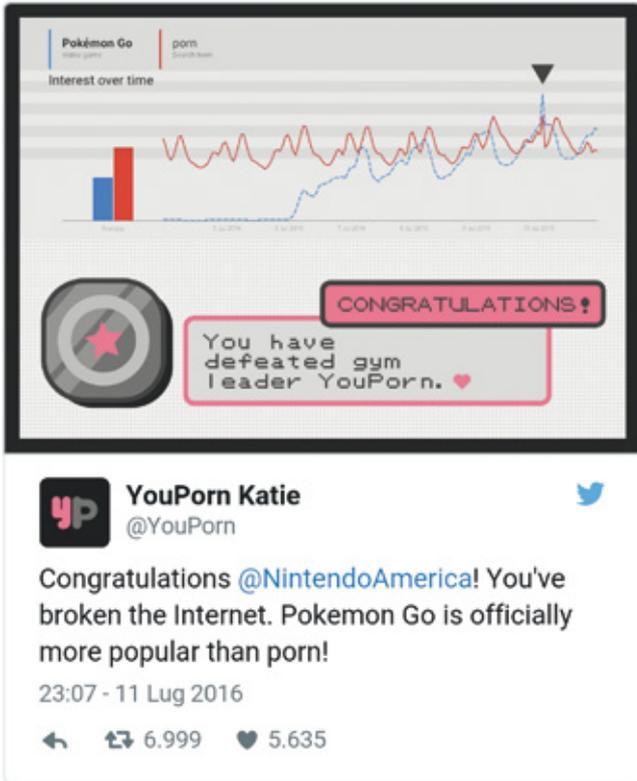
Gallerie online, a volte prolungamento di quelle reali, a volte autonome dalla realtà. Cosa sono, cosa fanno, cosa vendono

While sometimes online galleries are extensions of the ones in the real world, other times they operate autonomously. Their identity, mission, sales

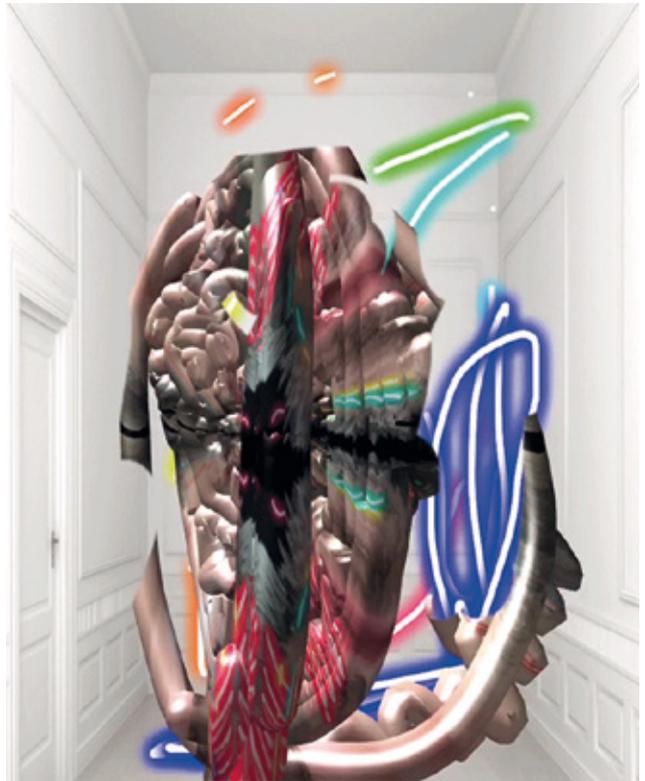
Francesco Angelucci

Youporn con un tweet dell'11 luglio, che forse rimarrà nella storia, si congratula con Pokémon go per essere stata l'applicazione più cercata su Google il giorno del lancio. Cercata più del porno. Il videogioco della Nintendo, se vogliamo continuare con i record, ha superato più del doppio i download di Twitter e Tinder. L'applicazione che si aspettava da almeno un anno ha alla fine mantenuto le promesse: catturare i pokémon per le strade della propria città. Strade reali per cacce virtuali. Bastano i dati sopra per avere un'idea di massima sull'enorme successo del videogioco. È nell'azione di collezionare (gotta catch 'em all) e nella fusione fra reale e virtuale che Pokémon go risulta affine alle gallerie online che, al contrario del videogioco, si presentano solitamente come spazi virtuali per manufatti reali. Solitamente, appunto. Il panorama "dove comprare arte su internet" è vasto, diverso e insieme fisso. Se è infatti immediatamente comprensibile cosa si intende per galleria, più complesso è cercare di capire cosa definisce una galleria online. A unire i due termini è soprattutto lo scopo commerciale, a dividerli è lo spazio, fisico del primo, virtuale del secondo. Nonostante la possibilità di creare un ambiente infinito, sono due le modalità con le quali le gallerie online sfruttano la mancanza di pareti per esporre e vendere le opere. Da un lato, attraverso una ricostruzione tridimensionale di uno spazio reale e dall'altro un adattamento alla grafica del web, una presentazione a pagina con lavori messi uno accanto all'altro, in colonna. Spesso le due modalità sono fuse insieme, come succede nella galleria online di base a New York, Artspace, dove, a una prima presentazione di lavori in pagina, una volta selezionata l'opera da acquistare, si può cliccare su view in a room e il lavoro appare su una parete bianca mentre la silhouette di un uomo e una donna aiutano a capire le dimensioni dell'o-

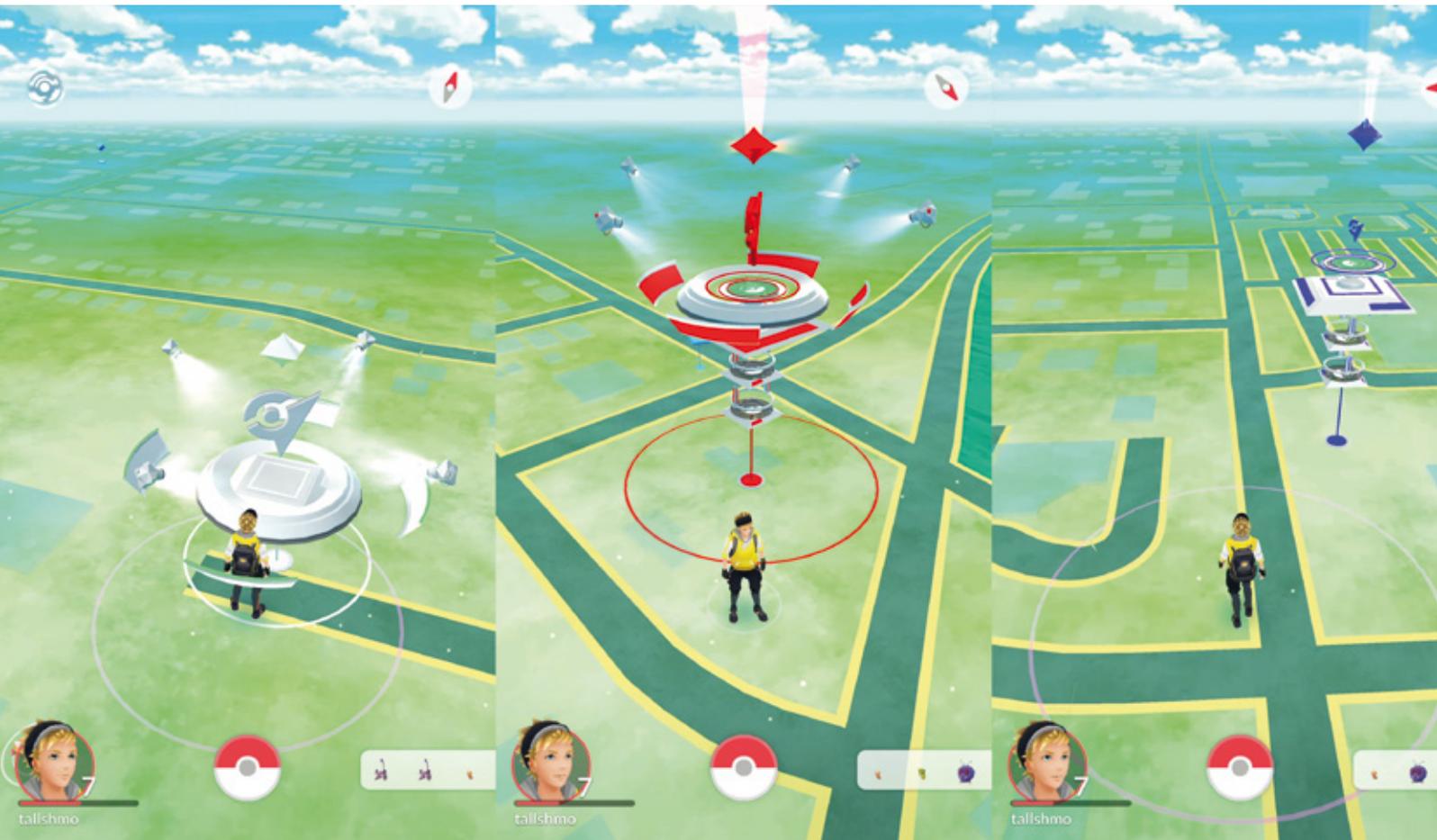
Last July 11, via a tweet which might go down in history, Youporn congratulated with Pokémon go on the day of its launch for being the most googled app. More googled than porn. The Nintendo videogame, if we want to linger on records, has reached more than double the downloads of Twitter and Tinder apps. The app everyone was waiting for more than a year, has finally fulfilled its promises: now you can catch Pokémon in the streets of your own town. Real streets for a virtual hunt. Those figures should be enough to get a general idea of the huge success of the videogame. The act of collecting ("gotta catch 'em all!"), plus the blend of real and virtual makes Pokémon go somewhat similar to online galleries which, unlike the videogame, are usually virtual spaces for real objects. Usually, indeed. "Where to buy art on the Internet" is a vast, diversified and at the same time fixed space. If on one hand it's immediately understandable what anyone means for gallery, on the other, it's a little more difficult to understand what we mean for "online gallery". Common trait to both definitions is mainly their commercial purpose, while distinction is space, physical for the former, virtual for the latter. Despite the possibility to create a potentially infinite space, online galleries exploit the lack of real walls to exhibit and sell works of art in two main ways. One is 3D rendering of a real space, the other is adapting to web graphics, a page-sized representation, with works arranged in rows or columns. Often the two modes blend together, as major New York-based online gallery, Artspace. At first, works are arranged on a page, but clicking on one work will highlight it on a virtual white wall, while two silhouettes, male and female, help understand its size. The same possibility is



Screenshot_2016-07-12-18-44-32-1



Michael Andrews, I don't shake robot hands, Widge art gallery, 2016



Pokémon go App

Wendy Plovmand, intallation view Matèria gallery, 2015



**There is nothing more
human than
the will to survive**
Ex Machina

pera. Stessa possibilità è data anche dagli utenti di un'altra grande galleria online statunitense, Artsy, che all'ambientazione da galleria preferisce quella museale con tanto di parquet e panca per sedersi davanti al lavoro. Entrambe le piattaforme ospitano opere, e mostre intere, di gallerie classiche costruendo un dialogo fra web e mondo reale. «Il binario reale/virtuale – dice infatti Niccolò Fano direttore di Matèria gallery con un profilo aperto su Artsy – è fondamentale per il successo di una galleria online. La vendita in rete pura non può funzionare. Quello del web è un mercato incentrato soprattutto su lavori con prezzi bassi: 400, 500 euro. Del resto chi comprerebbe mai una Ferrari su eBay? I vantaggi di una galleria reale – continua – nel possedere un profilo su una galleria virtuale non sono esclusivamente legati alla vendita dei lavori. Artsy, per esempio, sponsorizza fiere mettendo in homepage i tuoi artisti e caricando online un live tour della manifestazione. Con un profilo aperto ho la possibilità di crearmi un archivio delle opere in galleria, presentate come difficilmente potrei fare sul mio sito, e questo regala un'ottima presenza in rete ed è una presentazione funzionale per il collezionista che entra nella galleria reale e vuole conoscere gli artisti rappresentati e le mostre fatte». Virtualità e realtà si incontrano di nuovo nella possibilità di inserire foto di allestimenti che aiutino a capire il lavoro, più che sostituirsi a gallerie canoniche, quelle online, sembrano amplificarne la portata che come un'eco finisce in rete. «Utilizzo il mio profilo virtuale come un secondo spazio – ammette infatti Fano e conclude – una galleria online non può vivere al momento senza un corrispettivo reale, mentre resta possibile il contrario». Spazi cibernetici e spazi fisici stringono rapporti anche nella modalità di presentare i lavori in vendita. Il white cube, una cornice che circonda l'opera, bianco, pulito, neutro, è stato la risposta a gran parte dell'arte contemporanea, così funzionante che è migrato in ambienti dove galleria non c'è: sul web. Oltre le fotografie di allestimenti reali e spazi tridimensionali creati a imitazione del white cube, il bianco domina incontrastato con la funzione di isolare i vari lavori presentati dei quali non tutti, mica sempre, sono in vendita. Se infatti “dove comprare arte sulla rete” diventa “dove trovare arte sulla rete”, il discorso cambia ma i termini rimangono simili. Gallerie online sono infatti anche spazi virtuali che espongono lavori senza alcuna finalità di lucro. Nati inizialmente come blog all'alba degli anni Zero, queste pagine dedicate all'arte si sono poi trasformate in progetti spesso sperimentali come la Widge art gallery, una galleria online portatile che occupa lo spazio della tecnologia mobile, un'applicazione che può essere scaricata su Ios e Android. La galleria, Wag per gli amici, è stata fondata nel 2009 da Chiara Passa che ne è anche direttrice e programmatrice: «Ho creato la galleria tascabile – dice – perché i nostri bisogni sono sempre più palmari. Non potendomi permettere un ambiente reale ne ho co-

also given to users of another major American online gallery, Artsy, which opted for a museum-, instead of a gallery-like setting, complete with parquet floors and bench, intended for sitting in front of the work. Both the platforms feature works and entire shows from traditional galleries, thus enriching a discourse between online and real world. «The real/virtual binary course – explains Niccolò Fano, director of the Matèria gallery, profile featured on Artsy – is crucial for the success of an online gallery. You cannot sell online only. The web market is mostly dedicated to low-price works: 400, 500 euros. After all, who would ever buy a Ferrari on eBay? The advantages of online galleries – he continues – of having a profile on an online gallery, are not only related to selling works. Artsy, for instance, also sponsors fairs, features your artists on its homepage, and a live broadcast of the show's tour. On my open profile, I can build an archive of the works in my gallery, which can be exhibited as they hardly could on my own website, so this guarantees a strong online presence, while still being a functional presentation for collectors walking into my real-world gallery and curious about the artists I represent, or the shows I staged». Virtual and real meet again in the possibility to show pictures of settings useful for a better understanding of the work, so online galleries, more than replacing traditional galleries, seem to amplify their capacity, which flows into the Internet much like an echo. «I use my online profile as a second space – Fano admits. – An online gallery cannot survive without a correspondent in the real world, while the contrary is true». Cyber spaces and physical spaces are engaged in a relationship even in the way they show their works for sale. The white cube, a clean, neutral frame surrounding the art work, was a reaction to a great part of contemporary art, and worked so well that it was adopted even where galleries which aren't there anymore: online. Besides pictures of real settings or 3D spaces intended as an imitation of the white cube, white prevails, thanks to its ability to isolate the different works, some of which, sometimes, are on sale. In fact, when “where to buy art on the Internet” becomes “where to find art on the Internet”, everything changes, even if the terms don't. Online galleries are also virtual spaces exhibiting the works in their collection with no intention of profit. Started out as blogs at the beginning of the 2000s, many of those art-centered webpages evolved into experimental projects, like the Widge art gallery, a portable online gallery which only occupies as much space as a mobile device, being an app downloadable for iOS and Android. The gallery, Wag to its friends, was started in 2009 by Chiara Passa, who also is its director and programmer: «I created a pocket-sized gallery – she explains – because our needs are increas-



CROWDFUNDING

Art: I curate è una piattaforma online di crowdfunding, l'autore che si appoggia al progetto vende il 40% del valore del suo lavoro, con le entrate ricevute completa l'opera e poi prova a venderla. Se riesce nell'intento, chi ha partecipato alla realizzazione del prodotto ha diritto a un 70% sul prezzo finale diviso però fra tutti i finanziatori. Un rischio d'impresa significativo che trasforma l'utente in un gallerista. Più classica BeArt: qui il costo di produzione viene coperto interamente dai finanziatori che ricevono per le loro partecipazioni una serie di premi proporzionati alla quota versata. articurate.net; beartonline.com

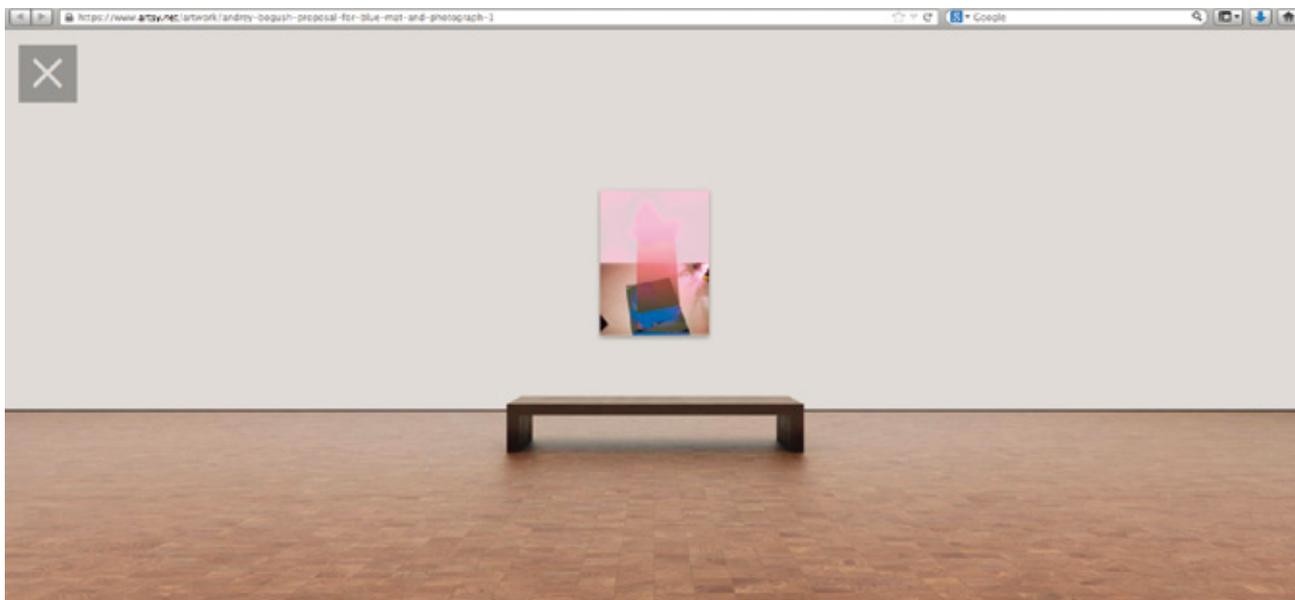
Art: I curate is an online crowd-funding platform. Authors sell 40% of the value of a work in advance. That income allows them to finish their work, which they will then try to sell. If they succeed, crowd-funders are each eligible their share off 70% of the final price. A significant entrepreneurial risk which transforms users in gallery owners. BeArt has a more traditional approach: here, production costs are entirely covered by funders, who receive different rewards for their participation, proportional with their initial share. articurate.net; beartonline.com



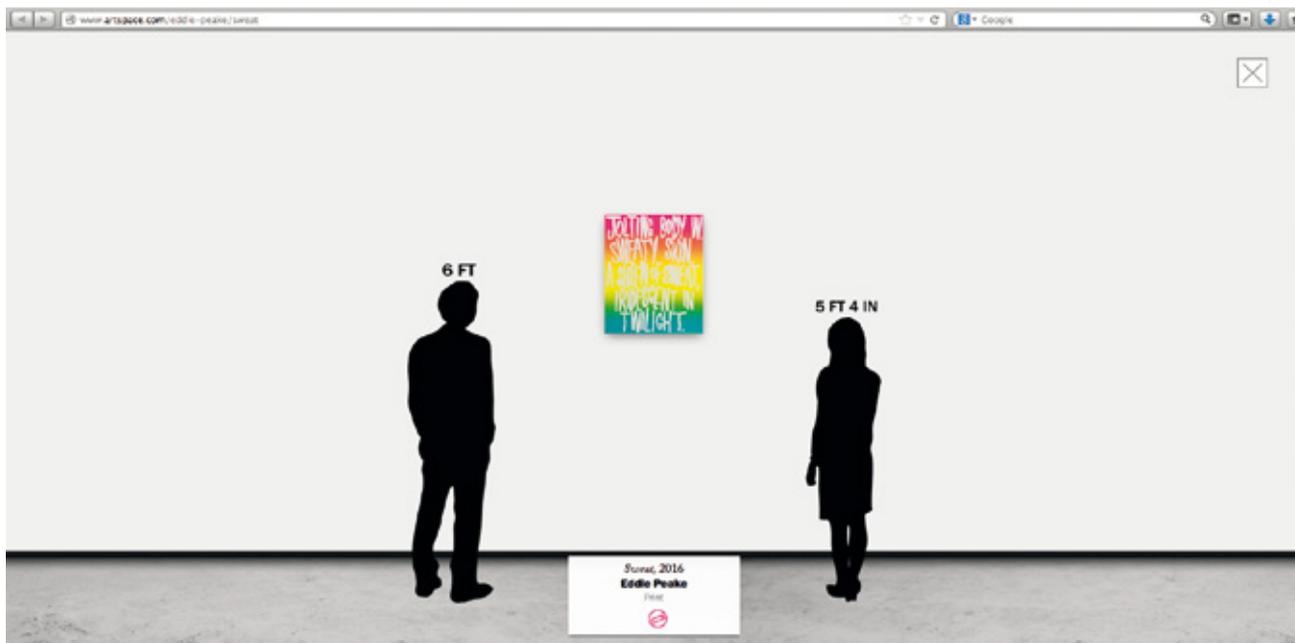
Black mirror series, season 1, episode 2, 2012

struito uno artificiale che mi piace definire chip e chic. Ogni due mesi ospito una mostra site-specific, ora è in corso quella di Maja Kalogera, ossia un'esposizione relazionata al contesto particolarissimo della Wag, una stanza singola tridimensionale nella quale inserire il lavoro». Ricorda molto to un white cube l'ambiente virtuale della galleria, usato per dare punti di riferimento reali al visitatore che si scontra con un'opera digitale. Una coppia, reale/virtuale, che anche per Passa non rappresenta un contrasto in termini: «Non siamo ancora pronti a lasciare il mondo reale per un mondo virtuale e soprattutto esistono lavori che funzionano benissimo in spazi fisici e altri invece che trovano la loro collocazione naturale in quelli digitali. Non credo che un termine escluda l'altro, formano piuttosto un binario che è destinato a correre parallelo ancora per molto tempo». Un tempo che è possibile percorrere al contrario nella Wag con la possibilità di vedere le mostre passate come una sorta di collezione permanente di un museo grazie a un archivio online. Cellulare alla mano si possono scorrere le varie esposizioni, spesso gif ma anche video e installazioni sonore, e si è già pronti, non si sa mai, per comprare un'opera su Artsy o catturare qualche pokémon, casomai raro.

ingly mobile-oriented. I couldn't afford a real space, so I built an artificial one. I like to call it "chip and chic". Every two months, I stage a site-specific show: Maja Kalogera's exhibition, visible right now, is very specifically related to the peculiar context of Wag, a 3D virtual hall where works are placed». The gallery's virtual environment looks very similar to a white cube, and it used to provide references to viewers clashing with virtual art works. Real/virtual coupling doesn't necessarily translate into a clash of terms also in Passa's opinion: «We're not ready to leave our world for a virtual world yet, and, more importantly, some pieces work really well in physical spaces, while some other seem to have a natural resonance in digital ones. I don't think those two spaces are mutually exclusives: in my opinion, they create a kind of a binary course destined to go on for a very long time ». A long time you can trace back on Wag, where, thanks to its online archive, past exhibitions are still viewable as a kind of permanent collection in a museum. Mobile in hand, you can browse through different shows, many GIFs, and video- or sound-installations, while getting ready, who knows, to buy a piece on Artsy, or catch some Pokémon. Preferably a rare one.



Andrey Bogush, Proposal for blue mat and photograph, from the series proposals, 2014, view in room, Artsy



Eddie Peake, Sweat, 2016, view in room, Artspace

SOCIAL NETWORK ART

Una pagina di Instagram non è molto diversa da una pagina di una qualsiasi galleria online. Ci sono foto, anche belle foto, e sono tutte ordinate in fila nel bianco memore del white cube. Un'architettura simile è anche quella di Facebook o di Tumblr e ci vuole poco a trasformare i tre siti in gallerie personali. Basta seguire utenti, artisti o meno, ritenuti interessanti per trovarsi ogni minuto sulla propria bacheca blu e sulla home di Instagram un piccolo (enorme in realtà) museo privato. Nella lista "dove trovare arte su Internet" oltre alle gallerie online e progetti di crowdfunding vanno aggiunti allora anche i social network e Pinterest non fa eccezione.

Instagram pages are not much different from online gallery pages. There are pictures, even beautiful pictures too, all tidily arranged on a white background, recalling the white cube. A similar architecture is also used by Facebook or Tumblr, so it's very easy to build your personal gallery out of your own website. You just have to follow users – artists or not – you find interesting, and soon you'll have a small (and actually endless) private museum on your home page. In the list "where to find art on the Internet", along with online galleries and crowd-funding projects, social networks, including Pinterest, should be added.

Scorri, clicca, compra

Swipe, click, buy

Il web è la piazza emergente e più in crescita del mercato dell'arte.
Viaggio alla scoperta dei negozi digitali
*The World Wide Web is a rising and rapidly growing spot in the art market.
A journey of discovery into digital stores*

Alessandro Caruso

Fa un certo effetto pensare che oggi per acquistare un'opera d'arte può bastare anche uno swipe su smartphone: si consulta il catalogo, si leggono le recensioni, si fiuta l'affare, in base ai gusti e al prezzo e, con un click, si acquista. Come fosse un paio di scarpe. È l'ultima ingegnosa tendenza introdotta dagli inventori dell'app Wydr, un innovativo marketplace digitale che sta contribuendo a consolidare la rivoluzione in atto nel mercato artistico. Non si tratta di una semplice stravaganza, ma di un fenomeno che rende perfettamente l'idea di un incalzante cambio di abitudini, che sta procedendo inesorabile a scardinare i paradigmi di un'economia antica e complessa come quella dell'arte.

Le ultime analisi, in effetti, mettono particolarmente in risalto un ruolo più che significativo delle piattaforme online di e-commerce di settore. Secondo Tefaf, ad esempio, nonostante una generale discesa delle vendite globali, il settore online è rimasto al centro dell'attenzione, andando a rappresentare un'isola relativamente felice grazie a un incremento delle vendite pari al 7% di anno in anno. Le stime hanno registrato che nel 2015 le vendite online di opere hanno interessato il 7% del valore del mercato globale, per un totale di 4,7 miliardi di dollari.

In questo contesto operano molte piattaforme specializzate. Come Artuner, ideata e diretta da Eugenio Re Rebaudengo. Un progetto tra i più singolari e di successo nel settore. Il sito oltre a fornire interessanti occasioni, con un particolare riguardo nei confronti degli artisti emergenti, funziona da traino e da aggregatore per mostre fisiche, itineranti per il mondo: «Sin dall'inizio, come parte del pro-

It's strange to think that you just need a few swipes on your smartphones to buy a work of art, today: you browse through the catalog, read reviews, sense a bargain for your taste and budget and, click!, you buy. Just like you would for a pair of shoes. That's the latest, ingenious trend started by the inventors of the app Wydr, considered as the Tinder of arts. Cutting-edge digital marketplace Wydr is contributing to the ongoing revolution of the art market. It's not just a new fad, but a phenomenon perfectly representing an imminent change of habits, relentlessly going towards the redefinition of outdated and complex economic laws of art. Latest studies actually indicate a more than significant role of sector e-commerce platforms. For instance, according to Tefaf the online sector kept a pivotal position despite a general decrease of global sales, and represents a promised land of sorts, thanks to an increase in sales in the amount of a yearly 7%. Esteems register that online art sales made for 7% of global market value in 2015, equivalent to USD 4.7 billion. Several specialized platforms operate in such context. One of them is Artuner, conceived and directed by Eugenio Re Rebaudengo, and regarded as one of the most original and successful projects in its sector. The website not only allows for interesting bargains, particularly regarding up-and-coming artists, but also drives and aggregates real-world, worldwide touring exhibitions. «Since we began – Eugenio Re Rebaudengo explains – we staged successful pop-up shows in London, Turin, Paris, Berlin and Sifnos, Greece. With

2013 / 1,57 Billion dollars

2014 / 2,64 Billion dollars

2015 / 3,27 Billion dollars

2020 / 9,58 Billion dollars

ARTUNER

ARTUNER NOW OPERE ARTISTI CURATIONS APPROFONDIMENTI

f t i



SPOTLIGHT: KATJA SEIB
Feb. 8, 2016 - Mar. 31, 2016

DICHIARAZIONE DELL'ARTISTA
**PAUL KNEALE ALLA
MOSCOW
INTERNATIONAL
BIENNALE FOR YOUNG
ART**

DICHIARAZIONE DELL'ARTISTA
**PAUL KNEALE A PROJECT
1049, GSTAAD**

CURATION CORRENTE / IN FOCUS: PAUL KNEALE | GSTAAD
Da agosto 24, 2016 a settembre 15, 2016 | [Leggi l'articolo](#)

CURATA DA:
ARTUNER



Dida da inserire

amazon Try Prime

Fine Art

Departments - Your Amazon.com Today's Deals Gift Cards & Registry Sell Help

Fine Art Amazon Art Curators Paintings Prints Photographs Drawings Mixed Media

ART

Categories
Paintings
Prints
Photography
Drawings
Mixed Media

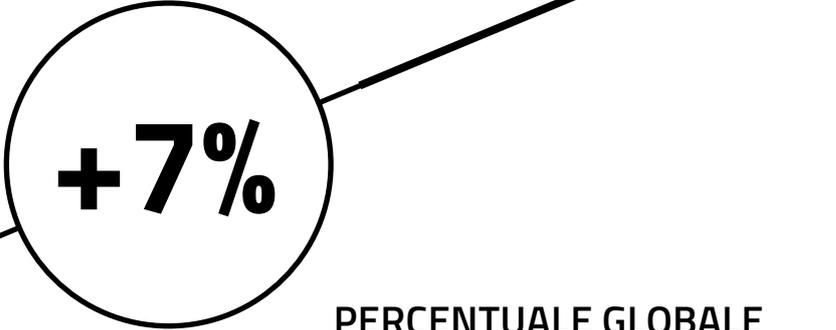
Shop by Price
Under \$250
\$250 to \$500
\$500 to \$1,000
\$1,000 to \$2,500
\$2,500 and More

More to Explore
artnet News on Amazon
Free Shipping by Amazon
Amazon Art Curators
All Artists
All Galleries



Dida da inserire

SALES VOLUME ONLINE ART MARKET 2015



+7%

PERCENTUALE GLOBALE VENDITE ONLINE NEL 2015

Source: Tefaf

getto Artuner – spiega Eugenio Re Rebaudengo – abbiamo realizzato mostre pop-up di successo a Londra, Torino, Parigi, Berlino e Sifnos, in Grecia. Con questo spirito stiamo programmando in autunno delle nuove esposizioni a New York». Ma tutto parte inesorabilmente dal web. E il motivo è presto detto: «Il mercato dell'arte sta diventando sempre più globale, con le fiere di settore internazionali che rendono le gallerie accessibili in tutti i maggiori centri culturali. Per questo motivo i collezionisti sono sempre più inclini ad acquistare opere da un portale che metta a portata di mano pezzi reperibili dall'altra parte del mondo».

Il segreto di Artuner sta nell'eterogeneità dell'offerta, artisti e prezzi accontentano un target molto vasto di utenti, dai più esigenti ai meno attrezzati. Quello che molti siti offrono, per colmare eventuali gap, è una accurata selezione di pubblicazioni e approfondimenti per evitare che il pubblico meno edotto confonda capperi per mirtilli.

Nello stesso segmento di mercato, in costante crescita, si sono posizionati anche i più consolidati stakeholder dell'e-commerce, come Amazon o Yoox: «Il negozio *Made in Italy* è molto apprezzato, sia all'estero sia in Italia, soprattutto da quei clienti alla ricerca di pezzi unici, creati con particolare cura, con una storia strettamente legata all'artista che li produce» dice Sara Caleffi, Manager Marketplace di Amazon Italia. «La sezione arte del *Made in Italy* – continua – è molto recente, con un numero limitato di prodotti ma, come per le altre categorie, continueremo ad aggiungere nei prossimi mesi. Lo stesso negozio *Made in Italy* era partito con circa 5mila pezzi e oggi ne conta oltre 40mila, lo stesso vale per gli artisti altamente qualificati che grazie al marketplace di Amazon possono raggiungere potenzialmente più di 285 milioni di clienti attivi in tutto il mondo». Una filosofia simile l'hanno sposata a Yoox, altro colosso, tutto italiano, dell'e-commerce: dare all'arte la possibilità di raggiungere un pubblico sempre più vasto e offrire gli strumenti per un'esperienza d'acquisto estremamente completa e consapevole. Ma il rapporto fisico, tangibile e sensoriale con l'opera resta, ancora, un aspetto a cui l'utente difficilmente vuole rinunciare. I negozi online lo san-

that same spirit, we're planning more shows in New York next autumn». Everything, though, starts always from the web. And here's the reason: «The art market is progressively becoming global, thanks to international sector fairs which make galleries accessible from all major cultural centers. For that reason, collectors are more and more interested to buy art from web portals which make works located in the other side of the world directly available».

Artuner's recipe is a wide range in offers, artists and prices, intended for every kind of target customer, from the most refined to lesser equipped. What many web-sites offer to fill possible gaps is an accurate selection of publications and focus articles to keep lesser-skilled users to go on a wild goose chase.

Constantly growing in the same market sector are others, more established e-commerce stakeholders such as Amazon or Yoox: «Our Made in Italy store was very well received, in Italy as well as and abroad, especially by clients looking for unique pieces, created with special care, and representing a story strictly related to the artist» says Sara Caleffi, Amazon Italia Marketplace Manager. «The Art section of Made In Italy – she continues – is very recent, and features a limited number of products although, just as for the other categories, we will put more online in the next months. Just as Made In Italy store itself started with 5,000 pieces, counting more than 40,000 today. Highly-qualified artists will be potentially able to reach more than 285 million active clients in the whole world thanks to the Amazon marketplace».

A similar vision guided Yoox, another all-Italian e-commerce giant: giving artists an opportunity to reach an increasingly wide audience, and providing tools for an extremely complete and conscious customer experience. However, a physical, tangible and sensory relationship with the work of art still is an aspect users hardly want to lose. Online stores, especially if specialized, are well aware of that, therefore organizing events connected

Do you talk to someone else while we're talking?

Yes.

Are you talking with someone else right now?

People, OS, whatever...

Yeah.

How many others?

8,316

Are you in love with anybody else?

641

Her



Ed Atkins, Warm, Warm, Warm Spring Mouths, 2013, courtesy the artist and Cabinet, London

no bene e per questo associano all'attività digitale anche eventi per aggregare e fidelizzare la loro community. È il caso, ad esempio, dello stesso Yoox, che ha promosso e sostenuto un evento collaterale alla Biennale di Venezia del 2013, o del già citato Artuner, che ha optato per un modello "ibrido": «È vero che la nostra è una vetrina permanente – spiega Eugenio Re Rebaudengo – ma allo stesso tempo organizziamo mostre fisiche ed eventi, che permettano al pubblico di fare esperienza delle opere in prima persona. Credo che un connubio tra il fisico e il virtuale sarà la formula vincente del futuro».

Negli ultimi anni questa fetta di mercato si è popolata di molti protagonisti, da Artsper a Sediton, fino ad Artisticratic, Artspace o Artsy. Secondo Hiscox il mercato online dell'arte nell'ultimo anno è cresciuto del 24% grazie anche al proliferare di tali piattaforme. E c'è da aspettarsi che continuino a crescere, soprattutto se saranno confermate le proiezioni dei tecnici del gruppo assicurativo britannico, i quali hanno riscontrato che negli ultimi tre anni questo volume d'affari è passato da 1,57 miliardi di dollari del 2013 ai 2,64 del 2014 per arrivare ai 3,27 del 2015. La previsione è che entro il 2020 si possa arrivare a toccare il tetto dei 9,58 miliardi. E allora, buona spesa a tutti.

to their digital activity, in order to aggregate and consolidate their customer community. That is the case for Yoox, which promoted and supported a collateral event at the Venice Biennale of 2013, or the aforementioned Artuner, which opted for a "hybrid" model instead: «It's true that we have a permanent showcase – Eugenio Re Rebaudengo explains – however, we also organize exhibitions and events in the real world, so that viewers can personally experience the works of art. I think that combining the physical and the virtual is the winning formula for the future».

During the last few years, many major figures have been operating in this market space, such as Artsper, Sediton, Aristocratic, Artspace or Artsy, among others. According to Hiscox, the online art market registered a 24% increase last year, thanks to the increase of those platforms. We can expect them to keep increasing, especially if the forecasts by the British insurance group prove to be true. Analyzing the last three years, Hiscox found that the overall business grew from USD 1.57 billion of 2013 to 2.64 of 2014 and 3.27 of 2015. According to its forecasts, it will reach 9.58 billion within year 2020. So, enjoy your shopping.

Il futuro dell'arte. Forse

Here is the art future. Maybe

Ipertecnologico, virtuale, interattivo, il nostro domani è online.

Ma questa è solo un'ipotesi

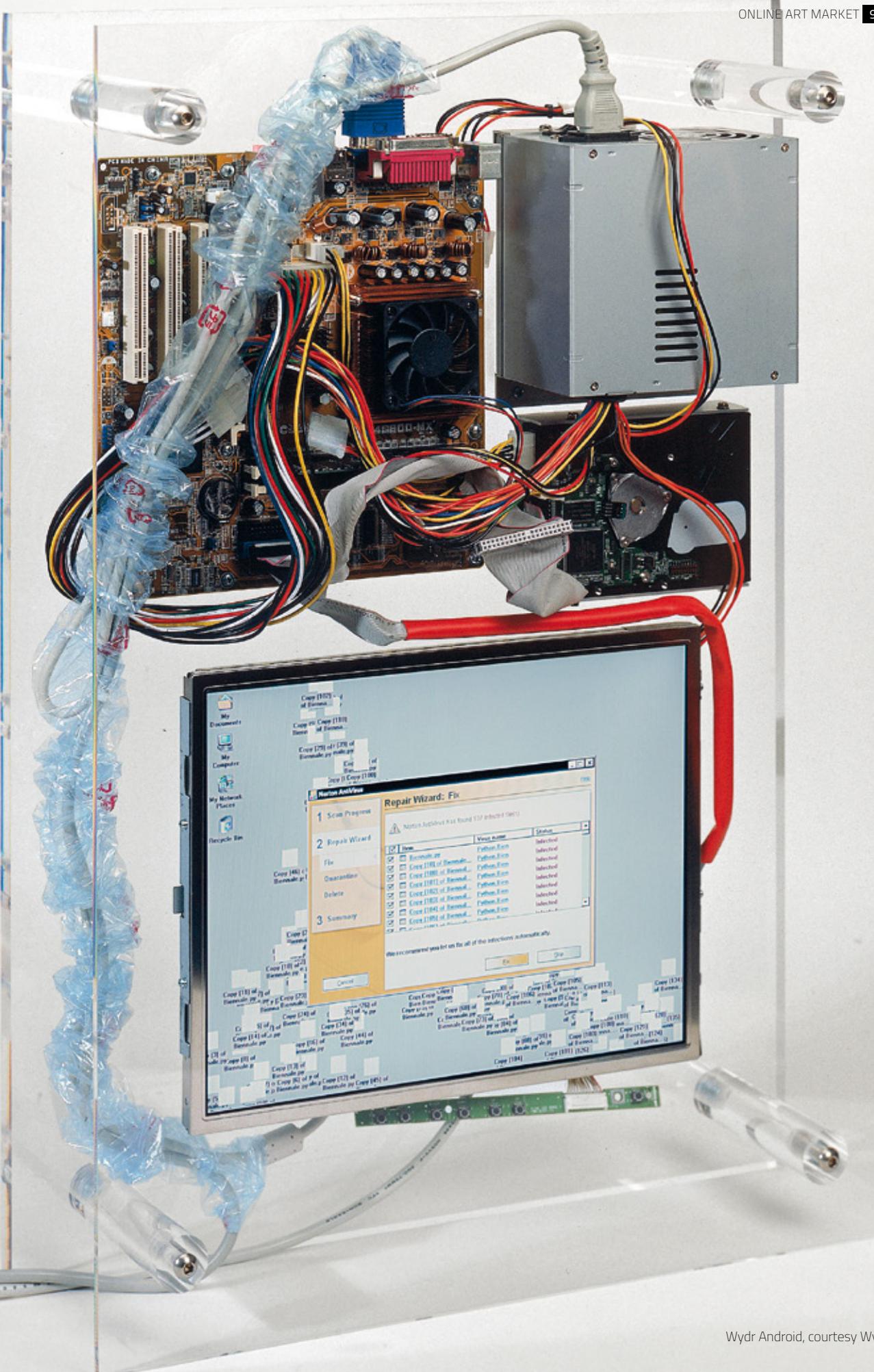
Hypertechnologic, virtual, interactive, our tomorrow will be online.

But that's just an hypothesis

Fabrizia Carabelli

Mettiamo caso sia il 2036, l'utente *artbuyer92* è seduto sul divano di casa sua. Senza muoversi di un centimetro, con i suoi Oculus rift ha già visitato due mostre, un museo, sfogliato sul suo schermo Oled i suggerimenti del web in base agli ultimi acquisti. Ha poi partecipato a un'asta su Internet aggiudicandosi un'opera digitale per 2mila euro e l'ha inserita nella sua collezione online, potrà dividerla con altri utenti. *artbuyer92* non esiste, è lo pseudonimo di un ipotetico collezionista d'arte e questa è solo una possibile proiezione della sua attività all'interno di un sistema che sta velocemente spostando le azioni quotidiane da un piano reale a uno virtuale. Di solito è la fantascienza a immaginare il futuro; finora a volte ci ha azzeccato, a volte no. Fatto di computer giganti, robot, alieni e macchine volanti, l'avvenire della stragrande maggioranza dei cineasti e scrittori del secolo scorso trascurava un piccolo particolare: Internet. Anche in ambito artistico ci sono quindi buone probabilità che qualunque previsione a lungo termine venga fatta oggi sarà un clamoroso buco nell'acqua. Lo stesso Hans Ulrich Obrist non se la sente di prendere una posizione su quello che chiama *Estremo presente*: «Un curatore non può predire il futuro dell'arte – ha affermato in una recente intervista su Artsy – casomai possono farlo gli artisti». L'accelerazione tecnologica degli ultimi anni, tuttavia, lascia presagire che il modo di fare, fruire, vendere, comprare, conservare, e giudicare l'arte sia destinato a cambiare radicalmente. In poche parole, per usare un'espressione fin troppo abusata, diretta citazione dallo scrittore William Gibson, "il futuro è già qui", nelle nostre mani, non resta che capire come decideremo di impiegarlo. La questione è ampiamente sviluppata nell'ultimo film di Werner Herzog, *Lo and Behold*, che in dieci capitoli esplora lati oscuri e futuristici del mondo connesso, immaginando

Let's pretend it's 2036, and user *artbuyer92* is sitting on his sofa, at home. Without moving an inch, he already visited two exhibitions and a museum via his Oculus Rift, and on his Oled screen he has browsed through many suggestions from the web, based on his latest purchases. He has participated to an online auction and bought a digital art work for 2000 euros, which he placed in his online collection, ready to be shared with other users. *artbuyer92* doesn't really exist, it's just a nickname for a hypothetical art collector, and we just imagined a projection of his activity in a system which is rapidly relocating everyday actions from a real to a virtual plane. Usually, science fiction envisions the future: sometimes it gets it, sometimes it doesn't. Full of giant computers, robots, aliens and flying machines, the future, for the majority of filmmakers and writers of the last century, was however missing a small detail: the Internet. Even in the art world, there's a good chance that any long-term prediction made today will be a giant fiasco tomorrow. Hans Ulrich Obrist himself didn't feel like taking a stand about what he called extreme present: «Curators cannot predict the future of art – he recently claimed in an interview with Artsy – if anything, artists can». However, the acceleration of technology happened in the last few years, lets us foresee that the way we make, enjoy, sell, buy, preserve and judge art is going to radically change. Shortly, and using a far too abused quote by writer William Gibson, "the future is already here", in our hands: we only need to figure out how we are going to use it. The question is extensively developed in Werner Herzog's latest film, *Lo and Behold*, which explores across ten chapters dark, futuristic sides of the online world, and envisions a not so distant future when computer have a



Wydr Android, courtesy Wydr

Machines are increasingly talking about you behind your back

The Age of Earthquakes



un domani non molto lontano in cui i computer avranno una coscienza e l'umanità finirà con l'essere sostituita dalle macchine. Un futuro già chiamato da Andrew McAfee, studioso del Mit, *The second machine age*. Non è assurdo quindi pensare che in quel domani le opere saranno meri algoritmi, o dipinti in 3D, le sculture verranno realizzate con uno scanner e le attività artistiche si svolgeranno esclusivamente sul web attraverso app, piattaforme di vendita e di esposizione, aste online. In pratica un presente all'ennesima potenza. Secondo Luisa Elster, Director PR & Corporate communications di Auctionata & Paddle8, le case d'asta online che di recente si sono fuse creando una delle più potenti piattaforme di vendita: «Esistono già molti modi con cui la gente oggi soddisfa il desiderio di collezionare online, che sia attraverso Pinterest o Pokémon go. Molte attività in futuro sono destinate a rimanere offline, ma la gioia del collezionare può essere trovata



Keiichi Matsuda, Hyper-reality, credits Keiichi Matsuda

conscience and humanity is replaced by machines. That future has already been theorized by MIT scientist Andrew McAfee in his *The second machine age*. It is not absurd to suppose that, in such future, works will be just algorithms, or 3D paintings, or that sculptures will be made through a scanner, and artistic activities will be exclusively carried out on the Web via apps, trading or exhibition platforms, or online auctions. In other words, it will be like our times, but to the n th degree. According to Luisa Elster, Director of PR & Corporate communications at Auctionata & Paddle8, recently some online auction houses merged to create one of the most powerful trading platforms ever: «There are already many ways in which people satisfy their desire to collect art online, whether it is on Pinterest or Pokémon go. Many activities are destined to remain online, in the future, but the pleasure of collecting can also be found



Black mirror series, season 1, episode 2, 2012

anche negli spazi digitali». Se da un lato questo significa che avremo una scelta più ampia e maggiore autonomia, dall'altro vuol dire che di fatto sarà sempre più Internet a guidare le nostre decisioni su ciò che dobbiamo o che non dobbiamo comprare. Stessa cosa per la realizzazione dell'opera: «Attraverso social network evoluti rispetto agli attuali – spiegano Amalia Iavazzo e Fabrizio Lipani, rispettivamente content strategist & p.r. e project manager di Polline, galleria online d'arte digitale – gli artisti provvederanno da sé a creare una propria community online, che partecipa e interagisce quotidianamente con il lavoro. Diversi dispositivi e tools dell'artista saranno connessi a Internet notificando ai follower lo stato di realizzazione dell'opera e ne permetteranno l'acquisto in qualsiasi fase. Il concetto di *freemium* sarà esteso all'arte contemporanea: l'opera di base sarà open e la personalizzazione a pagamento». Ma come essere sicuri dell'autenticità dell'opera? La soluzione, per Polline, risiede in blockchain, un sistema che propone per la tutela dei diritti d'autore. In questo modo sarà facile e sicuro anche per gli acquirenti comprare un'opera e archivarla su cloud o su un hard-disk: «Fra vent'anni o meno – continuano Iavazzo e Lipani – assisteremo al collezionismo digitale sotto forma di file che non necessitano di un completamento materiale». Questo meccanismo dissocia definitivamente l'opera dalla sua fisicità incrementando la necessità di un'esperienza fisica oppure, nella più estrema delle ipotesi, causando la completa smaterializzazione degli spazi espositivi. Prima conseguenza di tutto questo? La virtualizzazione delle mostre. Niente più vernissage in uno spazio fisico, le opere si presenteranno al pubblico in una modalità del tutto inedita, più simile a una sfilata di immagini interattive contornate da approfondimenti e informazioni che a un vero e proprio allestimento. Di conseguenza, anche il curatore sarà costret-

in the digital space». If on one hand that means we will have increasingly wider choices and longer autonomy, on the other, our decisions about what to buy will increasingly be guided by the Internet. The same is true about the making of an art work: «When social networks will be more evolved than today – according to Amalia Iavazzo and Fabrizio Lipani, respectively content strategist & p.r. and project manager at Polline, an online gallery focused on digital art – artists will autonomously create their own online communities, which will participate and integrate their works daily. Artists' devices and tools will be connected to the Internet to give their followers updates about the completion of the work, and allow purchase in any moment. The concept of freemium will be extended to contemporary art: the basic work will be open, while customization requires payment». But how can anyone be sure about a work's authenticity? According to Polline, the solution lies in the blockchain, a system proposed by them to defend artists' legal rights. That way, buyers will also be able to easily and safely purchase a work and store it on a cloud service or their hard-disks: «In twenty years or less – Iavazzo and Lipani continue – we will see the rise of digital collecting in form of files which won't require material completion». Such mechanism ultimately separates works from their physical existence, increasing the necessity for real-world experience or, in a most extreme hypothesis, causing a complete dematerialization of art centers. The consequences of all this? First, a virtualization of shows. No more vernissages in physical places: works will be presented to the public in a completely original way, which will look much like a series of interactive images enhanced by further information, rather than a traditional setting. As a consequence,



Oculus quill VR

to a reinventarsi in una nuova professione di post-curatore o curatore 5.0, costretto a lavorare cheek to cheek con un grafico e un programmatore web per progettare la sua esposizione. In secondo luogo, la sparizione delle gallerie, così come le intendiamo attualmente. Una possibilità remota per chi concepisce la tecnologia come funzionale al perfezionamento delle realtà esistenti: «La nostra realtà è una finestra aggiuntiva nel tradizionale spazio bianco – spiega Agnese Bonanno, Business development manager di Kooness, piattaforma virtuale di compravendita che raggruppa le migliori gallerie internazionali – Abbiamo bisogno della galleria come istituzione, sarebbe impensabile concepire un sistema dell'arte privo di essa». Tuttavia, microsistemi privi di intermediazione esistono già. Wydr, la app di compravendita di opere soprannominata la Tinder dell'arte, è nata proprio come superamento di gallerie, galleristi e curatori: «Il mondo digitale – spiegano Tim Hahn e Matthias Dörner, ideatori di Wydr – consente di autopromuoversi. In passato si faceva affidamento sull'opinione degli esperti, oggi invece tutti hanno accesso all'informazione. Questo tipo di accesso e scelta forma la cosiddetta Generazione Y». Insomma, una democratizzazione che potrebbe arrivare ad assumere le sembianze di una giungla informatica in cui a sopravvivere è chi è in grado di sponsorizzarsi e usare meglio le potenzialità del web, come i tanti Justin Bieber venuti da Twitch, YouTube e Snapchat. In questo caotico sovrapporsi di realtà e virtualità entrano in gioco i sostenitori di un rallentamento. C'è in pratica chi spera che *artbuyer92* si alzerà dal divano e sovvertirà tutto quanto predetto sopra. «Il futuro dell'arte – scrive Douglas Coupland in un'intervista su Artsy – dev'essere qualcosa che ci dia un po' di lentezza e mi auguro che ciò succeda velocemente». Ma questa è un'altra storia.

curators themselves will be forced to reinvent their role as post-curators, or curators 5.0, and work side by side with graphics or web programmers in order to stage their exhibitions. Second possible consequence is the disappearance of galleries as we know them. A remote possibility, according to people who conceive technology as functional to perfecting existing reality: «Our reality is an additional window opening through the traditional blank space – explains Agnese Bonanno, Business development manager at Kooness, virtual trading platform grouping the best galleries worldwide together. – We still need galleries intended as institutions, and it would be unthinkable to conceive the art system without them». However, microsistemi without intermediation already exist. Wydr, a trading app nicknamed “the art Tinder” was actually conceived to bypass galleries, gallery owners or curators: «The digital world – explain Tim Hahn and Matthias Dörner, creators of Wydr – allows self-promotion. In the past, people had to rely on the opinions of experts, while today everybody can access the source of information. That kind of access and choice shaped the so-called Generation Y». That democratization, in conclusion, looks much like an information jungle, where only artists capable of promoting themselves and using the Internet's opportunities will survive, just like all those Justin Biebers popped out of Twitch, YouTube or Snapchat. In that chaotic overlaying or reality and virtuality, supporters for downshift also enter the field. Someone still hopes that artbuyer92 will get off his sofa after all, and contradict everything we just said. “The future of art – as Douglas Coupland wrote in an interview with Artsy – must give us some kind of slowness, and I really hope that will happen fast”. But that's another story.

Daata Editions

Intervista con David Gryn, fondatore della piattaforma digitale
Interview with David Gryn, CEO of the digital platform

Caterina Taurelli Salimbeni

David Gryn, forte di una carriera ventennale nel campo dell'arte contemporanea, ha una reputazione affermata come curatore di spicco, promotore di film d'artista nel contesto cinematografico, produttore di progetti artistici e organizzatore di eventi. Daata Editions è il progetto più recente che David Gryn ha proposto al mondo dell'arte, nel 2015. L'idea è quella di creare un ecosistema in cui l'artista è il centro nevralgico e la modernità entra nell'arte attraverso il medium in assoluto più utilizzato nel XXI secolo: Internet e i suoi contenuti digitali.

Cos'è Daata Editions?

«Daata Editions è una piattaforma online divisa in quattro sezioni: video, suono, poesia e materiale web. Noi ci occupiamo di selezionare artisti che abbiano un senso e li commissioniamo, li paghiamo e vendiamo il loro lavoro online. Vogliamo rendere le opere d'arte accessibili a tutti secondo una logica di mercato. Ciascuna opera d'arte consta di più edizioni: abbiamo lanciato Daata Editions l'anno scorso commissionando 18 artisti in occasione di ciò che abbiamo chiamato *Season One*, mentre per la *Season Two* c'erano 42 artisti».

Da dove nasce l'idea?

«Nel corso della mia carriera nel campo delle immagini in movimento ho sempre cercato modi per attrarre nuove audiences, nel tentativo di dare potere e legittimità agli artisti e ai digital media soprattutto nel confronto con gli altri



David Gryn has been growing his reputation over 20 years as a leading curator and promoter of artists' films in the context of cinema. Together with his great vision and enthusiasm towards contemporary art he has been constantly able to excite and attract audiences and introduce new ones to the arts by producing, curating and promoting artists' projects and organizing events. Daata Editions is the most recent project that David Gryn has proposed to the art world, in 2015. The idea is of creating an ecosystem where the artist is at the center and modernity is brought on board in the arts through the most used media in the XXI century: internet and its digital contents.

What is Daata Editions about?

«Daata Editions is a platform online where there are four sections: video, sound, poetry and web-based work. We select artists that might make sense and commission them, we pay them and sell their work online. The platform is a website, that we make sure that works and that is beautiful to visit. We want to make the artworks accessible to everyone, in a way that is easy but at the same time that gives them a marketplace logic. The artworks each have editions. We launched Daata Editions last year by commissioning 18 artists in what we called Editions Season One, while in Season Two there were up to 42 artists».



Rashaad Newsome, Knot, 2014

mezzi artistici. Mentre lavoravo ad Art Basel Miami Beach come Film Curator, ho realizzato che le istituzioni come le gallerie hanno bisogno della fissazione di un prezzo perché possano vedere anche il valore in una certa opera d'arte e quindi mostrarla a tutti. Ho creato Daata Editions proprio per stabilire questo prezzo insieme alla mia partner, Anita Zabłudowicz, una grande collezionista che condivide con me la passione per l'arte».

Che cosa fate per spingere le persone a comprare?

«Le opere sono online e possono essere visualizzate gratuitamente. Noi le promuoviamo organizzando eventi sia in loco che sul web e partecipando ad eventi come Art Basel o NADA New York, Independent Brussels, Frieze New York, Loop Barcellona. Collaboriamo anche con partner che sono attori maggiori nell'arte e che a volte hanno riviste fisiche e virtuali con cui facciamo commissioni in comune».

Come funziona il processo di acquisto? Esiste un'opzione di rivendita?

«L'acquisto è semplice, simile all'acquisto su iTunes o altre piattaforme di vendita di musica online. Si dà il comando, si paga e si scarica l'opera su qualsiasi dispositivo oppure semplicemente la si guarda sulla propria galleria di Daata Editions. I compratori possono rivendere l'opera sulla nostra piattaforma ad altri membri, ma noi non prendiamo alcuna commissione per questo. La transazione economica avviene privatamente, mentre noi trasferiamo soltanto il Certificato di autenticità che resta sempre nel nostro database».

Perché ha scelto questo canale specifico per supportare gli artisti?

«La logica di Internet, la semplicità con cui avviene la distribuzione di opere d'arte che sono create appositamente per essere mostrate sul web e attraverso schermi digitali. Tutti noi compriamo su internet ormai e scarichiamo musica, film, serie tv e guardiamo Vimeo, Youtube e molto altro ancora. Molti artisti non vengono pagati adeguatamente per il loro lavoro oppure non vengono pagati affatto. Noi

Where did the idea come from?

«I come from a twenty years' experience in moving images and I have always been constantly looking for new ways of finding new audiences, trying to empower artists and digital media to being equally treated as other media. While working with Art Basel Miami Beach as Film curator I realized that institutions such as galleries need to see a price point in the artwork in order to see a value in it and to show it to everyone. I have created Daata Editions in order to set this price point together with my partner, Anita Zabłudowicz, a great collector that shares with me the same passion for art».

How do you get people to buy these works?

«The works are online and can be seen free of charge. We promote them by doing events both online and offline and by participating to events such as Art Basel now or NADA New York, Independent Brussels, Frieze New York, Loop Barcelona in the past. We also collaborate with other partners which are major players in the art world and perhaps have magazines online and offline to do co-commissioning».

How does the buying process work? Is there a resale option as well?

«The purchasing is simple, like buying music via iTunes or from an online record store. You select to buy the work, pay for it and then you can download it to any device or view it via your own gallery on Daata Editions. Buyers can resell the work through our platform to other members but we don't get a commission for that. The monetary transaction happens privately, we only transfer the Certificate of Authenticity that we hold. There is an area of trust that counts».

Why did you choose this particular media to support artists?

«The logic of the internet, is its obvious simplicity for distribution of artworks that are made ostensibly to be shown via the internet and via digital screen display de-



Eva e Franco Mattes, Befnoed, 2014, Exhibition view, Feldman Gallery at PNCA, Portland OR

supportiamo gli artisti perché sappiamo che senza di loro non ci sarebbe una piattaforma, se non facessimo così saremmo una piattaforma come Bloomberg. L'idea del nostro modello è di fare profitto in modo da essere in grado di commissionare la prossima stagione di artisti: puntiamo a un modello di autosostentamento».

Come funziona la fissazione dei prezzi?

«Abbiamo adottato un sistema a tasso fisso, per cui non si valuta l'opera in base alla reputazione dell'artista, ma piuttosto secondo il numero di edizioni vendute. Cerchiamo di mostrare l'artista e di mettere davanti il proprio lavoro e non la tecnologia che vi sta dietro. Il prezzo di partenza è fissato sempre a 100 dollari, eccetto per i lavori video per cui si comincia da 200 dollari perché incoraggiamo questi artisti ad approcciare una carriera leggermente più commerciale. Ogni edizione può raggiungere un tetto massimo di 5000 dollari, sia che sia opera di Tracey Emin sia che sia di un artista emergente. Principalmente il traffico sul sito raggiunge il suo massimo al momento del lancio delle opere mentre è piuttosto calmo il resto del tempo. Attività comparabili raggiungono il break-even intorno al terzo o al quinto anno, mentre noi abbiamo appena superato il primo per cui ancora non facciamo alcun profitto. L'obiettivo è di pareggiare al terzo anno, anche se sarebbe meglio che avvenisse prima perché il mercato dell'arte è abbastanza lento al momento, andamento che riflette anche quello dell'economia».

Il collezionista tipico ha un profilo diverso rispetto a quello che acquista in galleria?

«In realtà no, solitamente si tratta del collezionista illuminato, cioè di colui che riesce a scovare il valore, che sia in una scultura, una stampa o in un video digitale. La nostra speranza è quella di attrarre sempre più collezionisti giovani attraverso la nostra piattaforma, vale a dire quelli che usano continuamente lo smartphone e dispositivi simili».

vices. It is via the internet where we all buy and download music, films, tv series and view Vimeo, Youtube and so much more. A lot of artists do not get paid properly for their work if not at all. We support artists because we know that without them there is no platform, if we did not care about them we were a platform like Bloomberg. The idea of our model is to make profit in order to commission the next season of artists, it is a self-sustaining model that we are looking for».

How does the pricing system work?

«We adopt a flat rate policy, so that we don't charge the artworks according to the reputation of each artist, but rather to the number of editions being sold and we fix a standard price point on the website. We try to reveal the artists and to put their work on the front and not the technology and the digital dot.com world that is besides it. The price always starts from 100 dollars, but for video it starts from 200 dollars because we encourage artists to have a slightly more commercial career. Every edition can rise up to 5000 dollars, whether there is Tracey Emin or an emergent artist behind it. There are much of busy moments when we have launches and flat moments the rest of the time. Comparable businesses break even around year 3 or year 5, we are still immediately after year 1 so we do not make a profit yet. The aim is to breakeven in year 3 but we would like it to be earlier because the art market is quite slow at the moment, a general pattern as the economy as well».

Does the typical collector have a different profile compared to the one that buys in a gallery?

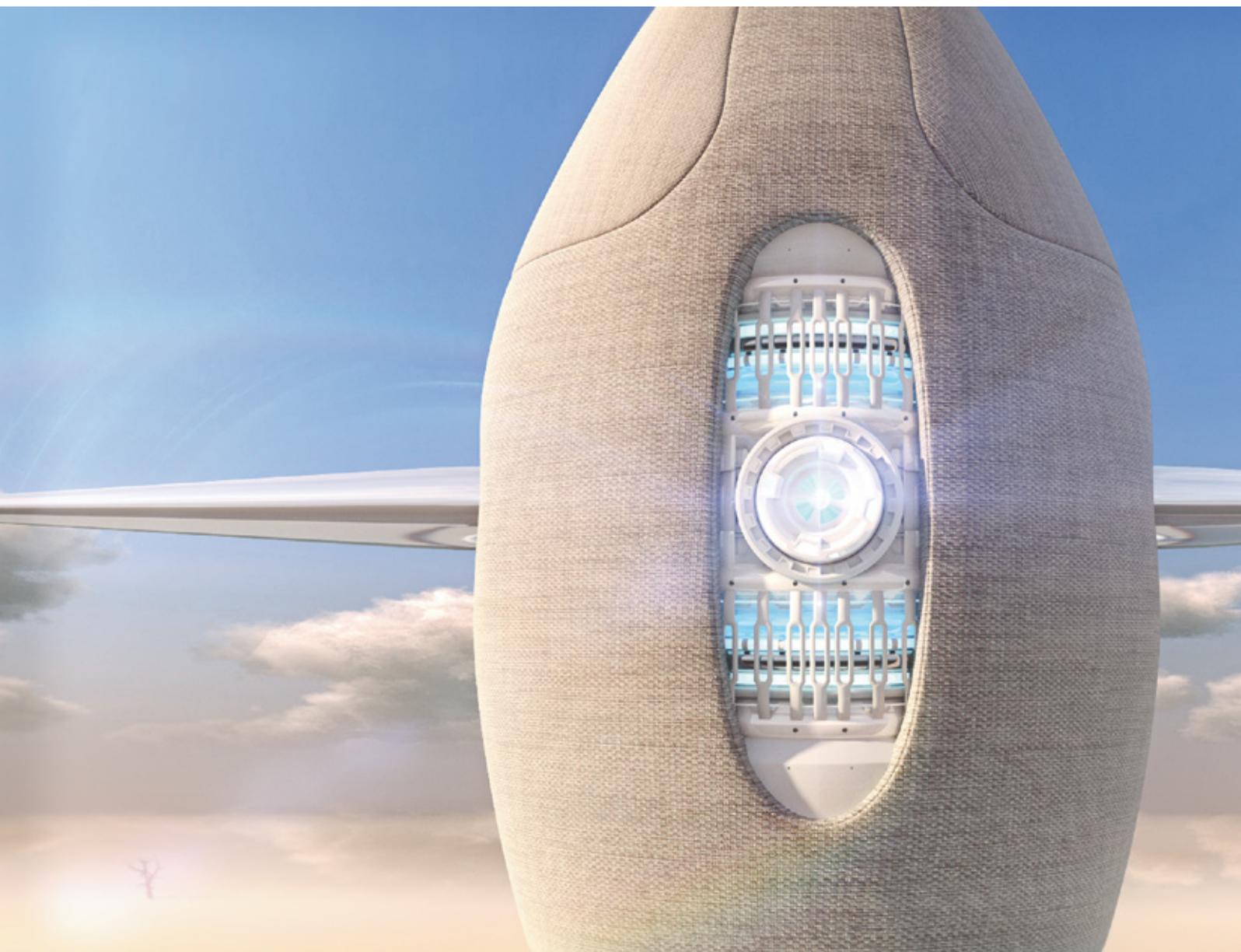
«Not really, he is usually the enlightened collector, so the one that understands where the value is, whether in a sculpture, print or digital video. The hope is to get to collect more and more young people through our platform, which are those who use their smartphones and devices all the time. There are many enlightened collectors that trust our expertise».

Quali direttive intraprenderà in futuro per far crescere Daata Editions?

«L'obiettivo è quello di rendere le vendite più regolari costruendo un database sempre più vasto. Abbiamo ricevuto buone reazioni dal mondo dell'arte, ma esiste ancora un pregiudizio nei confronti dell'arte digitale. La gente ha a che fare ogni giorno con il digitale, ma quando si tratta di apprezzare l'arte cambia il modo di percepire le cose. Continueremo a provare a cambiare questa mentalità, ma servirà del tempo e le relazioni sociali giocheranno un ruolo fondamentale in questo. Non abbiamo una vera e propria competizione e ciò non è positivo per la nostra visione, perché non avendo i mezzi per sostenere ogni artista vorremmo un ecosistema dove altre piattaforme facciano la stessa cosa. Vogliamo essere i migliori in quel che facciamo ma anche che ci siano altri migliori intorno a noi».

Which directives will you undertake in order to make Daata Editions to grow further?

«The aim is to get more regular sales by building an ever bigger database. We have got great reactions from the art world, but there is still a bias towards digital art, because it is not possible to touch it but only download it. People deal all the day with things that are digital and platforms, but when it comes to art appreciation they change their way of feeling things. We will continue to try to change the mindset, but it will take time and sociability will play a fundamental role for this. We don't have a real competition and this is not good for the vision we have, because we don't have the means to support every artist and we would like an ecosystem where other platforms do the same thing. We want to be the best at what we do but we want to have other bests around us».



Back To The Garden



Tameka Norris, Did you like that

A vertical rectangular image on the left side of the page showing a landscape from the movie Blade Runner. It features a clear blue sky, a white beam of light from a replicant, and a hazy, orange-tinted ground with some skeletal trees.

**I've seen things
you people
wouldn't believe**
Blade runner

Arcangelo Sassolino

Il cozzare della materia per generare conflitto
padre d'ogni cosa

*Clashing matter generates conflict
which is a father to all things*

Alessia Carlino





Arcangelo Sassolino è un artista del fare, le sue macchine e i suoi congegni rappresentano la sintesi di una sfida o, meglio, di un conflitto in seno alla materia. Descrivere il suo lavoro in una semplice accezione scultorea è fuorviante. Sassolino nella sua ricerca definisce i confini di una nuova estetica: le sue macchine non contemplan il bello assoluto, l'ingegno risiede nell'azione, nel meccanismo di una sequenza fisica da cui genera il movimento, la funzione o forse semplicemente l'enigma di una messa in scena. I lavori dell'artista nascono in grembo a un territorio tra i più industrializzati

Arcangelo Sassolino is a proactive artist: his machines and devices synthesize a challenge, or better, a conflict within matter. To describe his work simply as sculpture would be misleading. In his research, Sassolino tries to trace the map for a new aesthetic: his machines are not to contemplate absolute beauty; genius lies in the action, in the mechanism of a physical sequence from which he generates motion, function, or maybe just the enigma of a representation. The artist's works come from one of the most industrialized areas in Italy: the North-East, where Sassolino usually operates.

I.U.B.P., 2016, courtesy Galerie Rolando Anselmi, Berlin-Rome

d'Italia: nel Nord Est, sede operativa dell'autore. Le materie primarie sono ferro, cemento, acciaio, laddove le caratteristiche canoniche del paesaggio cedono il passo alle fabbriche, al lavoro, in una vita agra, come la definiva Luciano Bianciardi, che poco si intreccia all'immaginario collettivo del nostro paese. Le macchine sono la sintesi di un processo di indagine visiva e di un inedito costruttivismo di matrice industriale, la materia viene plasmata nei meandri della fisica, in quella ricerca sperimentale che l'artista definisce come un salto nel vuoto, nell'assoluta libertà di poter concretizzare il proprio immaginario. Abbiamo raggiunto Sassolino per approfondire le dinamiche del suo lavoro e comprendere come un artista legato al proprio territorio d'origine riesca a confrontarsi con una continua creolizzazione del sistema dell'arte contemporanea internazionale. Scrive infatti Marcel Duchamp: "Ero abbastanza contento di essere senza radici. E questo perché temevo l'influenza delle mie radici. Me ne volevo sbarazzare. Quando mi sono trovato sull'altra sponda non c'erano radici, perché ero nato in Europa, e allora è stato facile".

Cosa significa essere rimasto in Italia, avere una base sul territorio? Che cosa hai mantenuto delle tue radici?

«Lasciare le proprie radici è fondamentale, bisogna buttarsi nel vuoto, raggiungere la libertà assoluta che ti permette di sperimentare, di rintracciare il momento più alto dell'arte. Allo stesso tempo il legame con il territorio è un aspetto importante del mio lavoro: il Nord Est italiano è un luogo fatto di acciaio, di cemento, di strutture, di macchine. Nell'ultima mostra negli Stati Uniti ho compreso quanto portare fuori dai propri confini l'immaginario sia una cosa forte, fondamentale. È difficile essere profeti in patria, fa parte del gioco, ma non occorre lamentarsi, la libertà è essenziale, è un grande





His raw materials of choice are iron, concrete, steel, coming from a place where the canonical features of landscape give way to industrial plants, labor, “hard life”, as Luciano Bianciardi called it, which one can hardly relate with the collective imagination about Italy. Machines synthesize a process of visual investigation and an unusual constructivism of industrial matrix, matter is shaped within the meanders of physics, so carrying out an experimental research defined by the artist himself as a leap into the darkness, into total freedom, necessary to make his imagination come true. We interviewed Sassolino about the dynamics of his work, to understand how an artist as tied to his homeland as him, manages to confront himself with the constant creolization of the international contemporary art system. As Marcel Duchamp wrote: “I was quite happy about having no roots. I always wanted to get rid of them. When I got on the other side, I found I had no roots there, since I was born in Europe, and it was easy for me”.

What’s the meaning of staying in Italy, and being rooted to your territory? How much of that territory do you carry with you?

«Getting rid of your roots is essential: you need to jump into the void, to reach total freedom, necessary to experiment, to retrace the highest moment of your art. At the same time, my connection with my territory is an important aspect of my work: the Italian North-Eastern area is made of steel, concrete, buildings, machines. During my latest show in the United States, I realized how bringing your imagination abroad with you is a strong, fundamental gesture. A prophet is never respected in his own home: it’s just part of the game, you don’t need to com-



Not Human, curated by Jeffrey Usli @ CAM St Louis, detail/Untitled, 2008–2016, courtesy Galleria Continua & Galerie Rolando Anselmi, photo David Johnson

privilegio per l'artista e la si paga a caro prezzo, specie durante l'esordio quando non vieni compreso e l'impatto con la realtà è molte volte complicato».

Materiali eterogenei che usi per generare conflitti, da cosa deriva la tua elaborazione concettuale e il tuo procedimento tecnico? Quali influenze esterne hanno innescato la tua ricerca?

«Eraclito sosteneva che il conflitto è il padre di tutte le cose. Conflitto è un termine che porto dentro nei miei lavori dove la materia si scontra con altra materia, è un equilibrio silenzioso, in cui l'attrito tra le diverse componenti diviene esplicito. Nei miei lavori non vi è un problema compositivo, mi piace entrare fisicamente nei materiali, in un processo continuo da cui deriva un'estetica nuova. Le mie macchine agiscono, non nascono per essere belle, la questione estetica è funzionale ma non è lo scopo primario. Le macchine nascono per agire, nell'epoca in cui viviamo, dove internet e le nuove tecnologie hanno accelerato i tempi, credo che la scultura non debba più essere un oggetto statico da contemplare, ma una performance veloce, rapida, come fosse una scarica elettrica».

plain about it. Staying free is essential, and a great privilege for an artist, but it comes at a cost, especially in the beginning, when nobody understands you: clashing with reality can be often hard».

You use many different materials in order to represent conflict. What's the origin of your conceptual elaboration and your technical process? Were there external influences to inspire your research?

«Heraclitus claimed that conflict is a father to all things. Conflict is a concept I put into my works, when matter clashes with other matter: it's a silent balance, in which friction between different components becomes explicit. I have no compositional problems in my works, I like to physically get into the materials, starting a constant process which creates a new aesthetic. My machines actually work, they're not just there to look good: appearance is just functional, never my primary goal. Machines are supposed to operate, in times like these, when the Internet and new technologies are accelerating time. I think sculptures must cease to be static objects to merely look at, and being instead fast, flash performances, like electrical shocks».



Untitled, 2016, cemento (nero), courtesy Galerie Rolando Anselmi, Berlin-Rome

PROGETTI / PROJECTS

Arcangelo Sassolino è impegnato a settembre nella realizzazione di due progetti espositivi. Il 16 inaugura la sua personale negli spazi della galleria Rolando Anselmi di Berlino, mentre il 24 presenterà un nuovo progetto a San Gimignano per Galleria Continua. In entrambe le esposizioni l'artista mostra dei nuovi lavori che sono in fase di realizzazione.

Arcangelo Sassolino is currently working on two shows in September. On the 16th, his solo show opens at the Galleria Rolando Anselmi, Berlino, while on the 24th, a new project will be unveiled at the Galleria Continua, San Gimignano, Siena. Both shows will feature new works currently under development.

www.arcangelosassolino.it

Cosa pensi di questa deriva economica spesso avulsa dal processo creativo e dalla conseguente considerazione reale nell'associare un prezzo a un'opera?

«Esistono dei fenomeni sociali che sono più forti della volontà collettiva, in un sistema economico mondiale dove il prezzo del rame, ad esempio, viene stabilito da un ristretto gruppo di persone in una stanza a Londra o New York è impossibile pensare che l'arte non subisca la medesima sorte. Queste logiche afferiscono a un sistema capitalistico, ma, senza dover entrare nel campo di una polemica, credo che la follia del mercato non toglierà mai la poeticità di un'opera. Il segno in un lavoro di Klee rimarrà sempre un oggetto poetico, a qualsiasi prezzo esso venga venduto».

Se dovessi pensare alla realizzazione di un desiderio, in termini creativi, che cosa vorresti vedere concretizzarsi?

«A volte la mancanza di tempo, di finanziamenti o semplicemente di istituzioni a cui proporre un progetto, fanno sì che certe idee, certi studi, rimangano solo su carta. La sfida è riuscire in questa giungla di difficoltà a realizzare la propria ricerca».

What's your opinion about the current economic trend, so distant from the creative process, and the consequent considerations behind putting a price to a work of art?

«Some social phenomena are stronger than collective will. Within a worldwide economic system in which the price of copper, for instance, is decided by a small group of people in a room somewhere in London or New York, it's impossible to think art not be subject to that same process. This kind of logics is implicit to a capitalistic system, but I don't want to get into that. I think that the market's insanity will never deprive a work of art of its poetics. A brushstroke on a Klee painting will always be an object of poetry, whatever its price».

If you could fulfill one of your desires, in terms of creativity, what would it be?

«I think it would be about the lack of time, funds or just institutions to propose projects to, so that some ideas or studies, remain on paper. Being able to conduct my research in this jungle of difficulties is a real challenge to me».

Non chiamatela Gnam

Don't name it Gnam

Intervista con Cristiana Collu, nuova direttrice della Galleria Nazionale
Interview with Cristiana Collu, new director of the Galleria Nazionale

Greta Boldorini

Dieci mesi dietro le quinte, un lavoro in levare. E poi il sipario si apre. I passi dei visitatori alla Gnam non trovano più il loro riflesso sugli specchi rotti, *i Passi* di Pirri non ci sono più, a forza di levare è rimasta solo l'architettura. Oltre il sipario la nuova mostra *The Lasting* rivela i primi cambiamenti dell'allestimento museale completo però solo da ottobre. L'attesa è molta, per non parlare poi dell'eredità, un fardello che pesa sulle spalle di Cristiana Collu, direttrice e regista di questa risignificazione dello spazio. Spazio granitico, con una storia di successi e fallimenti, che ha davanti la possibilità di una rinascita. A cominciare dal nome, La Galleria Nazionale: «Gnam – dice la direttrice Collu – non appartiene alla storia di questo museo».

Cosa significa essere direttrice della Galleria, soprattutto in termini di responsabilità ed eredità?

«È difficile rispondere perché non mi penso mai in questo ruolo. Mi metto sempre in relazione con il luogo in cui mi trovo, disponibile ad accogliere ogni tipo di suggestione. Poi bisogna riuscire a tradurre quello che hai percepito da uno spazio trovare il tasto che non suona, come qualcosa che viene detto a bassa voce. Per il resto tendo a non rifletterci troppo perché è una responsabilità molto grande, ma è un incarico di cui non si deve sentire il peso, va inteso come una missione. Se fossi arrivata qui con una certa idea di quello che volevo fare e l'avessi fatto a prescindere, forse questo dialogo non ci sarebbe stato. Invece da parte mia c'è sempre disponibilità a cambiare, mi sento molto plastica».

È il cambiamento che regge anche il nuovo allestimento del museo?

«Questo tipo di operazione però non l'ho fatto partendo da una strategia a tavolino. È nato naturalmente, fa parte di un processo tradotto in una sottrazione. Come

Ten months behind the scenes, a low-profile approach. Then the curtains open. At Gnam, visitors won't catch their reflection on broken mirrors anymore, Pirri's *Passi* has been removed, and the process of subtraction has spared just the architecture. Behind the curtain, the new show *The Lasting* reveals the first changes in the museal setting which will be complete only in October. The wait is hard, and the legacy a heavy burden on the shoulders of Cristiana Collu, director and supervisor of this new re-signification of the center. The granitic building, after a long history of success and failure, now faces the opportunity to rise again. Beginning from its name, La Galleria Nazionale: «The name Gnam – director Collu claims – doesn't belong to the history of this museum».

What does it mean to be the director of the Galleria, especially in terms of responsibility and legacy?

«It's hard to answer, since I never think to be in that position. I always relate myself to the place I'm in, and keep myself available to any kind of suggestion. However, it's important to translate what you perceive from a space, and in this case it all comes down to a single proposition to me: locating the broken key, like something spoken in too low a voice. Otherwise, I try not to think too much about it, since it's really a huge responsibility, even if it's true that a task like this must not be experienced as a burden, but as a mission. If I got here with a specific idea of what I intended to do, and carried on no matter what, maybe I would never have this conversation. Instead, I always open myself to change, I feel very malleable».

Is innovation a key element in the new setting of the museum?

«I didn't plan this kind of operation in advance. It came naturally, as a part of a process represented in terms of



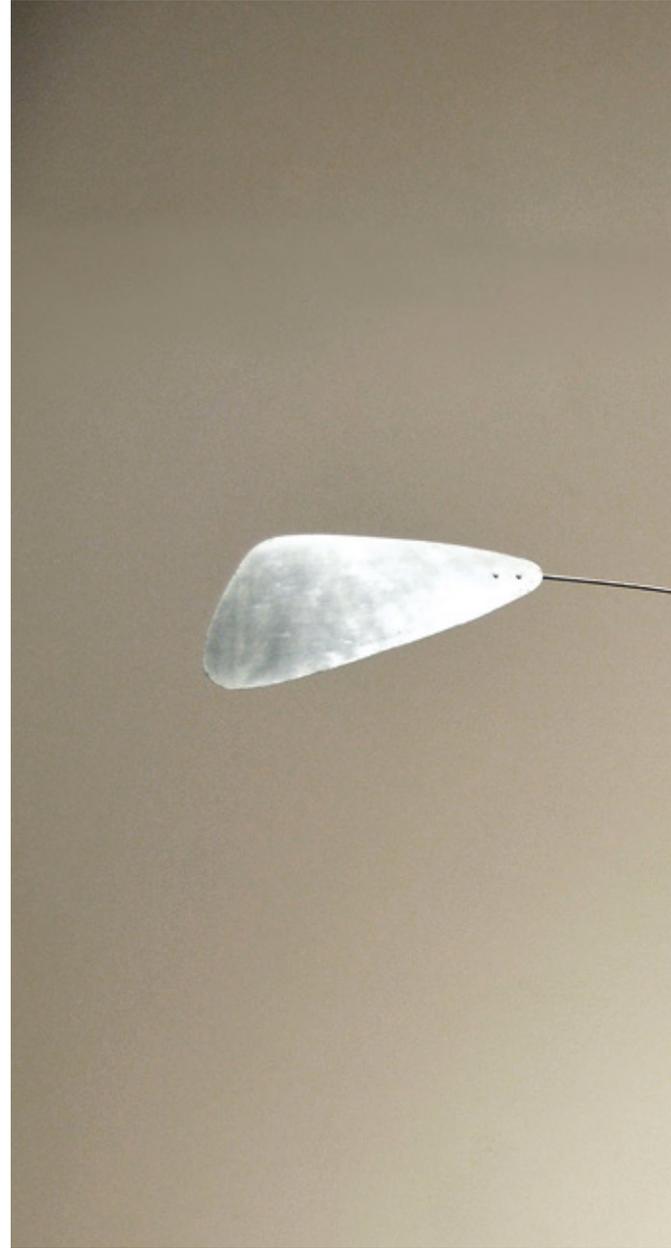
Galleria Nazionale, Sala delle colonne, 2016



Galleria Nazionale, The Lasting, 2016



Tatiana Trouvé, Untitled, 2009, collezione Paolo e Alessandra Barillari



la musica è in battere o in levare, così questa operazione è in levare, una sorta di contro tempo, una sottrazione, simile a un lavoro archeologico per arrivare alla fonte. Ho cercato di arrivare a questa sorta di configurazione primigenia, quella architettonica del luogo. Volevo togliere tutte le stratificazioni e le superfetazioni e portare il mio sguardo in maniera completamente reversibile. Non ho fatto altro che riportare l'architettura alla luce. A questo si aggiunge una visione contemporanea di ospitalità: le persone che arrivano si sentono accolte, è uno spazio che non chiede immediatamente di fare un biglietto, non ti viene addosso, sei tu invece che entri dentro e capisci in maniera intuitiva come puoi usarlo. È una sorta di filtro, dove capisci che puoi stare, non attraversare il museo ma abitarlo temporaneamente».

subtraction. My operation is upbeat, in the upbeat/downbeat musical sense: it's kind of against the tempo. I subtract, like an archaeologist, to get to the prime source. I tried to get to this kind of primal configuration, which is the mere architecture of the building. I wanted to take all the layers and superfetations out, and apply my vision in a completely reversible way. I just brought the architectural elements back to light. A contemporary concept of hospitality is added to the mix: people feel welcome when they arrive, because they don't have to buy a ticket immediately, they are not assailed: on the contrary, once they voluntarily get in, they intuitively realize how to use it. It's a kind of filter, a place where they know they can linger, live in the museum for a while, instead of just walk through it».



Alexander Calder, Mobile, 1958, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, credits Calder Foundation, New York, by Siae 2016, photo Silvio Scafoletti

Lo smantellamento dell'opera di Alfredo Pirri ha suscitato molte polemiche, forse non è stato compreso il senso dell'operazione?

«Credo che questa reazione c'entri con l'aspetto del temporaneo che diventa definitivo, per me non c'era nessun tipo di polemica, se non l'idea che un'opera temporanea è tale. Non c'era l'intenzione di sostituirla con un'altra, quanto reimmaginare quello spazio per altre funzioni e restituirlo al pubblico in maniera differente. È in corso un restyling dell'identità della galleria: il sito è completamente rinnovato e anche il logo, con la scritta La Galleria Nazionale. In questo discorso archeologico c'era l'intenzione di capire quando l'identità di questa galleria si era persa, per ragioni legate a una fatica amministrativa, gestionale e finanziaria. Tra l'altro il nome Gnam non appartiene alla storia

The removal of Alfredo Pirri's work created a great controversy. Was maybe that operation misunderstood?

«I think that a reaction like that had to do with an aspect of temporary becoming permanent, but there was no controversy, in my opinion, more than the concept of a temporary work being temporary by definition. My intention was never to replace it with another work, but to reimagine that space for other purposes, giving it back to the public in a new, different way. A restyling of the gallery's identity is underway: the site has been completely renewed, as well as the brand, which now reads "La Galleria Nazionale". That "archaeological" approach had the intention to pinpoint the moment when the identity of the gallery was lost, for reasons related to an effort of administration, management and financial planning.

di questa galleria ma più al momento in cui è nato, per esempio il Mart, cioè quando gli acronimi erano fondamentali per i musei, soprattutto in Europa. In questa sorta di recupero di identità istituzionale e nazionale, in virtù della nostra collezione e dell'edificio, si voleva riportare le cose all'origine, con una sorta di riposizionamento, che è stato fatto anche pensandoci come l'unica galleria di arte nazionale di arte moderna e contemporanea tra i musei del ministero. Nel rifare l'immagine coordinata, questo aspetto istituzionale, molto sobrio, asciutto per me viene fuori in maniera abbastanza forte».

Guardando i dati dell'affluenza dei visitatori nei musei e monumenti di Roma, i luoghi dell'arte contemporanea sono in netto svantaggio. Secondo lei è normale in una città che potremmo definire classica, o si potrebbe invertire questa tendenza?

«Dappertutto è così, perché le persone hanno una conoscenza, anche scolastica, che ha creato una familiarità, fonte di sicurezza. In fondo si va a vedere quello che un po' si conosce già, invece quello che è del tutto nuovo pone delle questioni ed è la ragione per cui a molte persone risulta ostica l'arte del nostro tempo. Si possono aumentare i visitatori, che sono davvero pochi, però che ci sia una prevalenza straordinaria in una città come Roma penso che sia naturale, non è da vivere come un dramma. Ma non credo che l'indice delle performance di un museo possa essere quantificato sui numeri dei visitatori, è un tipo di investimento molto diverso perché è una scommessa sul presente, è un racconto di percezioni del nostro tempo, spesso anche crude e che non sempre vogliono essere guardate».

Sono previste collaborazioni con gli altri due musei di arte contemporanea romani?

«Con il Maxxi sono già attive, l'intenzione è di ragionare insieme per il bene delle istituzioni. Non c'è nessun antagonismo, ma l'idea di creare un percorso del contemporaneo, delle collaborazioni con la massima autonomia e il massimo sostegno possibile. Sono convinta che anche con il Macro non tarderanno ad arrivare».

A ottobre la Galleria apre una nuova mostra, anche l'allestimento della collezione permanente sarà diverso?

«Inauguriamo *Time out of joint*: è una riflessione, iniziata con *The Lasting*, sul tempo disarticolato che per me si sintetizza con l'idea del "super now", perché in fondo Roma è l'esemplificazione di questa idea di iper presente, di simultaneità. Quello che faremo è attraversare due secoli, che sono la collezione del museo, e raccontare questo tempo disarticolato che viviamo. Ci sono delle preconcizzazioni del futuro o un'archeologia del presente. È una visione della nostra collezione, che racconta un'altra storia, è come se avessi un alfabeto e potessi formare molti racconti e spesso invece in virtù del privilegiare continuamente questa visione cronologica, ordinata, alcuni accostamenti, cortocircuiti che sono invece quelli generativi, sfuggono continuamente».

Cosa si augura che faccia il nuovo sindaco di Roma per l'arte contemporanea?

«Intanto mi auguro di poter avere un dialogo, perché altrimenti sarà difficile fare in modo che una rete che esiste già funzioni realmente. Ci vuole qualcuno che coordini questo tipo di relazioni, che ascolti e poi faccia una sintesi, questo è il primo discorso da fare, insieme a quello della comunicazione».

By the way, the name Gnam specifically belong less to the history of this gallery than to the moment when the Mart, for instance, was born, a moment when museums, especially in Europe, had to have acronyms. Our operation reclaimed a national and institutional identity, in virtue of both its collection and building: we wanted to go back to its origins by a repositioning of sorts, which was also possible when we realized we were the only national modern and contemporary art gallery among the museums funded by the Ministry. In the remodeling a coordinate image, a sober, dry face of the institutions is very clear, in my opinion».

Looking at the turnout data of Rome's museums and monuments, contemporary art centers are substantially behind. Do you think that's normal, in a city usually regarded as "classic"? Is it possible to invert such trend?

«It's the same everywhere: people have a basic, scholastic knowledge, resulting in a familiarity, which translates into safety. After all, you just travel to see something you kind of already know, while new things raise questions. That's the reason why many people find art from our times to be difficult. It could even be possible increase the number of visitors, which is really small, but I think that big an unbalance is understandable in a city like Rome, it's not a tragedy. However, I don't think that performance indexes of museums can be based on the number of visitors: it's a very different kind of investment, it's a bet on the current times, it's a narration of the ways we perceive our times, ways that can be even crude, now and then, and not always mean to be watched».

Have you planned partnerships with the other two main Roman contemporary art museums?

«A partnership with the Maxxi has already been established. Our intention is to reason together for the sake of the institutions. We are not in competition with each other, and just want to create a new course for contemporary art, a partnership characterized by the greatest possible autonomy and mutual support. I'm sure that it won't be long before we reach an agreement with the Macro too».

A new show is opening at the Galleria in October. Will the setting of the permanent collection be different too?

*«Time out of joint is opening in October: it's a reflection, started with *The Lasting*, about disarticulated time, which in my opinion is synthesized by the concept of "super now", because, after all, Rome is a very fitting example of the concept of hyper-present, of simultaneity. We are going to span across the two centuries of the museum's collection, and narrate the disarticulated time we live in. We talk about anticipating the future and the archaeology of today. It's an interpretation of our collection, which tells another story, it's as if you had an alphabet to create many stories with. By keeping preferring chronological, ordered sequences, some relations, some generative short-circuits are completely missed».*

What do you wish the new City Council of Rome will do for contemporary art?

«First, I hope we will have a mutually fruitful relationship, because it would be difficult to make any network – which by the way already exists – function otherwise. We need someone supervising those kinds of relationships, someone able to listen and synthesize. That's the most urgent thing to do, as well as communications».

LA DIRETTRICE THE DIRECTOR

Cristiana Collu è diventata direttrice della Galleria Nazionale nel 2015 in seguito alle nomine internazionali volute dal ministro dei beni culturali Dario Franceschini che hanno riguardato 20 nuovi direttori di musei italiani.

Prima di questo incarico ha compiuto studi in arte medievale all'Università di Cagliari e poi ha fatto diverse esperienze all'estero, in Spagna e in Australia. Ha vinto nel 1996 il concorso per direttore del Man, Museo d'arte della provincia di Nuoro, diventando la più giovane direttrice di museo in Italia a soli ventisette anni. Dal 2012 è stata direttrice del Mart, Museo d'arte di Trento e Rovereto e, per un breve periodo, dell'Isre, Istituto superiore regionale etnografico di Nuoro.

Cristiana Collu became director of the Galleria Nazionale in 2015, after the international designations sessions required by the Minister of Cultural Heritage Dario Franceschini resulted in 20 new Italian museum directors. Before that assignment, she had studied Art of the Middle Ages at the University of Cagliari, and worked in Spain and Australia, among others. After a public call, in 1996 she was appointed director of the Man, Museo d'arte della provincial di Nuoro, becoming the youngest museum director in Italy at 27. From 2012 on, she has been director of the Mart, Museo d'arte di Trento e Rovereto, and, for a short while, the Isre, Istituto superiore regionale etnografico di Nuoro.

www.lagallerianazionale.com



M9

Una nuova realtà culturale a Mestre per promuovere la conoscenza del passato, la comprensione del presente e la fiducia nel futuro
In Mestre, a new cultural operator promotes knowledge of the past, understanding of the present and faith in the future

Enrico Migliaccio

Un nuovo progetto, una nuova realtà culturale nasce a Mestre: M9. Grazie alla determinazione di Fondazione di Venezia, ente privato senza finalità di lucro incentrato sul miglioramento della qualità di vita della collettività veneziana, M9 si sviluppa nell'ambito della rigenerazione urbana ispirandosi alle più recenti esperienze internazionali. Come è successo, per esempio, in Gran Bretagna con il Baltic center for

A new project, and cultural operator started in Mestre: M9. Thanks to the determination of Fondazione di Venezia, a private, non-profit organization aiming to improve the quality of life of the Venetian community, M9 puts itself in the business of urban regeneration, taking inspiration to the latest international experiences. Like, for instance, the Baltic center for contemporary arts in Newcastle, the Imperial

Rendering museum building and square, credits Fondazione di Venezia, Sauerbruch Hutton, Archimatom





Building site, 2016 photo Alessandra Chemollo, credits Fondazione di Venezia

contemporary art di Newcastle o l'Imperial war museum north di Manchester, nella penisola iberica, con il Guggenheim museum di Bilbao, e in Francia, a Metz, e al Centre Pompidou di Parigi. Una chiara tendenza verso la conversione di aree urbane ed edifici dimenticati in poli culturali, M9 diventa così un'istituzione di nuova concezione per riflettere sulla contemporaneità. Il restauro di un antico convento con la costruzione di una nuova location sono alla base di un complesso progetto d'avanguardia. La cura della programmazione architettonica è nelle mani dello studio Sauerbruch Hutton di Berlino, vincitore nel 2010 del concorso bandito dalla Fondazione. Sacrale il binomio sostenibilità/comfort con soluzioni strutturali e impiantistiche attente ai temi

war museum in Manchester, UK, Bilbao's Guggenheim Museum, the city of Metz, in France, or the Centre Pompidou, in Paris. Clearly showing its inclination towards converting urban areas and forgotten buildings into cultural centers, M9 proves to be driven by a new conception in the reflection on the contemporary. The restoration of an old monastery, and the building of a new location, act as founding gestures of a complex avant-garde project. The architectural program was entrusted to the Sauerbruch Hutton studio, in Berlin, awarded in 2010 by the Foundation after a contest. A sustainability/comfort double bond, as well as structuring and plant designing solution approach aware of eco-compatibility and energetic efficiency issues, were considered sacred.



Building site, 2015 photo Alessandra Chemollo, credits Fondazione di Venezia

dell'ecocompatibilità e dell'efficienza energetica. Con queste linee guida M9 sarà uno dei primi musei italiani a ottenere la certificazione Leed gold, rilasciata dal Green building council, massima autorità in tema di edilizia sostenibile. A definire un così complesso intervento non poteva essere che un codice alfanumerico, M9 infatti sintetizza tanto gli ambiti tematici dell'iniziativa quanto la sua localizzazione. M come museo, mostre, multisensoriale ma anche come metropoli, Mestre e Marghera. 9 in onore del Novecento, il secolo raccontato dall'esposizione permanente. La struttura si articola in tre spazi funzionali: ad accogliere al piano terra, la sezione dedicata alla comprensione del presente attraverso un auditorium con 180 posti, una mediateca con 20 postazioni

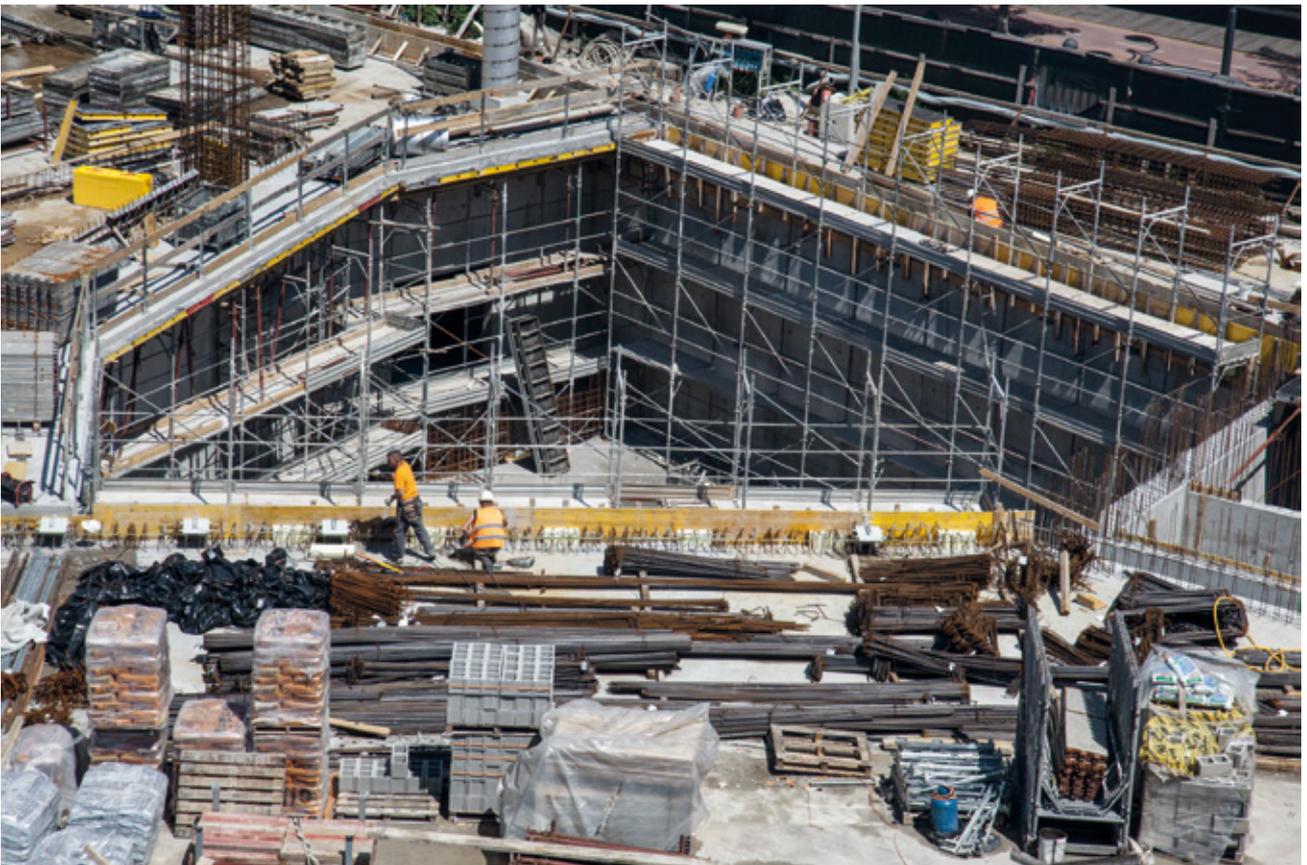
Along these guidelines, M9 is going to be one of the first Italian museum to ever obtain the Leed gold certification, issued by the Green Building Council, the highest authority on sustainable construction. To define such a complex intervention, an alphanumeric code was needed: M9 thus synthesizes the thematic fields of the initiative as well as its location. "M" stands for museum, multi-sensorial, but also metropolis, Mestre and Marghera, while "9" honors the Twentieth Century (commonly referred to as "900" in Italy), revisited in a permanent exhibition. The building is divided in three functional areas: the ground floor welcoming visitors to Mama, a section dedicated to the understanding of our times, equipped with a 180-seats auditorium, a 20-worksta-

e 3 aule didattiche per dialogare sull'oggi. Primo e secondo piano ospitano il passato con l'esposizione permanente, *M900*, dedicata alle grandi trasformazioni nella penisola nel corso del XX secolo. Ma perché un focus sul Novecento? Lo abbiamo chiesto a Guido Guerzoni, project manager di *M9*. «Il Novecento italiano rimane il secolo meno studiato a scuola, a causa del persistente iato temporale presente nei programmi scolastici obbligatori. Non ci sono molti musei e difettano le mostre temporanee, e altre istituzioni culturali come i parchi a tema storici, che assolvano l'incomprimibile necessità di preservare il passaggio di conoscenza generazionale. L'obiettivo – continua – è creare una coscienza critica legata all'idea di conoscere il passato, aiutando il visitatore a formarsi un'opinione, a maturare un giudizio. Quello che interessa descrivere è come sono cambiate le vite di ognuno, prospettiva molto diversa rispetto a una ricostruzione storica classica, incentrata sulle cronologie, eventi e personalità eminenti. In tal senso in *M9* la storia è uno degli assi portanti ma non è l'unico. Il Novecento italiano sarà infatti accompagnato da due palinsesti di attività che guardano al presente e al futuro. La scelta è quella di muoversi liberamente sui tre assi cronologici: dobbiamo partire dal passato per sviluppare una serie di riflessioni sull'oggi e sull'avvenire». L'ultimo piano, *M000*, è incentrato sul domani con mostre temporanee su sport, innovazione, scienze, design, moda, architettura e nuovi media. Non a caso *M9* è un progetto fortemente caratterizzato dall'uso di tecnologie digitali e multimediali. «Abbiamo effettuato – racconta Guerzoni – una lunga analisi delle forme più evolute e intelligenti di narrazione della storia, non limitando il nostro sguardo ai musei e alle mostre tradizionali, ma considerando anche i parchi a tema storici, gli historical theatres, le serie televisive, le produzioni cinematografiche e i videogiochi a tema storico per cogliere i linguaggi, le drammaturgie e le differenti soluzioni narrative. Ci siamo chiesti come affrontare la narrazione al vivo della storia e delle storie in un momento in cui si registra grande curiosità per la storia stessa, ma soddisfatta da altri mezzi come videogiochi, grandi serie televisive o kolossal cinematografici. Abbiamo setacciato teche e archivi e stiamo al contempo dialogando con le principali multinazionali delle telecomunicazioni, vagliando prodotti tecnologici che non sono ancora disponibili sul mercato. Il livello di fruizione della narrazione storica godrà dei più alti livelli di multimedialità». L'inaugurazione, prevista nel 2018, non è solo una vittoria per lo sviluppo culturale del nostro Paese ma garantisce un apporto fondamentale alla crescita del centro di Mestre e indirettamente della sua periferia, zone per molto tempo percepite come scalo transitorio, una sorta di città-dormitorio senza storia o memoria. Nulla di più sbagliato, effettivamente la terraferma veneziana è un luogo enigmatico. Qui la modernità e il sopravvento della post-modernità si sono manifestati con una velocità e una forza difficilmente eguagliabile, con i decisi e imponenti mutamenti legati all'urbanizzazione, l'industrializzazione, l'emigrazione, le trasformazioni socio-professionali, il territorio ha cambiato volto creando nuove dimensioni che saranno finalmente interpretate e raccontate in *M9*.

tions mediatheque and 3 education rooms. The past is located on the first and second floors, where the permanent exhibition M900 focuses on the major transformations Italy went through in the course of the XX century. Why focusing on that period? We asked that to Guido Guerzoni, M9's project manager. «Because of the persistent temporal hiatus in the Italian mandatory school programs, the Italian Twentieth Century is most overlooked period. Dedicated museums or temporary exhibitions, as well as other cultural institutions like historical theme parks, are insufficient to absolve the uncompressable urge to preserve the generational knowledge transmission. Our aim – Guerzoni continues – is to create a critical conscience connected to the concept that the past must be known, and the viewers guided in forming their own opinions, in reaching their own conclusions. We are interested in describing the changes in everybody's lives, in a very different perspective than traditional historic reconstructions, which are only based on chronologies, events or towering figures. In that sense, history is one of the main conceptual axis of M9, but hardly the only one. The Italian Twentieth century will be associated with two activity programs which look at the present and the future. We wanted to be free to move on three chronological directions: we must start from the past to develop our reflections about today and the future». The top floor, M000, focuses on tomorrow, with temporary exhibitions about sports, innovation, science, design, fashion, architecture and new media. It's no accident that M9 shows a strong use of digital and multimedia technology. «We conducted – Guerzoni says – a thorough analysis of the most evolved and intelligent kinds of narrative in history, looking beyond traditional museums or exhibitions, while also considering history theme parks, theatres, TV series, movies and videogames to better understand their languages, dramatic structures and different narrative solutions. We asked ourselves how to address that live narrative of history and stories, in a time when a great interest in history is perceived, although satisfied through different media, like videogames, major TV series or colossal movies. We searched throughout archives and inquired major telecommunication companies, analyzing even technological products which are not available on the market anymore. Historical narrative will be experienced through the best multimedia devices possible». M9's opening, scheduled for 2018, is not only a victory for the cultural development of our country, but also provides for an essential contribution to the growth of the town of Mestre and its surroundings, areas historically conceived as temporary layovers, dormitories of sorts, with no history or memories. Nothing could be more wrong: the Venetian mainland areas are mysterious places, where modernity and post-modernity manifested themselves with incomparable speed and strength, bringing sharp and radical changes connected to urbanization, industrialization, emigration and social and professional transformation. The face of this land has changed in time, creating new dimensions which will finally be interpreted and narrated in M9.



Building site, 2016 photo Alessandra Chemollo, credits Fondazione di Venezia



Building site, 2016 photo Alessandra Chemollo, credits Fondazione di Venezia

Q come Quadriennale as Quadriennale

Torna dopo un'edizione mancata la rassegna sull'arte italiana, 11 curatori per 10 progetti
After skipping an edition, the Italian art exhibition is back: 11 curators for 10 projects

A cura di Francesco Angelucci e Fabrizia Carabelli

Quadriennale per modo di dire. La storica rassegna dedicata all'arte contemporanea italiana, torna infatti dopo un'edizione saltata, e quindi a otto anni invece che quattro dalla precedente. Un lavoro immenso cercare di recuperare i mesi persi e forse per questo, stavolta, a curarla non è un unico direttore, come da tradizione, ma undici curatori, con dieci progetti diversi. La sede è sempre quella della prima edizione del 1931: il palazzo delle Esposizioni di Roma. La struttura si prepara a ospitare da ottobre una vagonata di artisti, nella stragrande maggioranza giovani ma ci sarà anche qualche maestro come Paolo Gioli. In un clima romano politicamente cambiato e con un'edizione non certo tradizionale abbiamo scambiato quattro chiacchiere con il presidente della fondazione Quadriennale Franco Bernabé. **Dopo otto anni di assenza, la Quadriennale torna a Roma in una versione completamente rinnovata. Ci può raccontare qual è stato l'iter di questa riapertura?**

«Ripositionarsi nel panorama dell'arte, dopo otto anni di assenza, per la Fondazione Quadriennale voleva dire ricominciare da zero, ma ho accettato con entusiasmo la sfida. Con il ministro Franceschini che mi ha chiesto di farmi carico del rilancio della più importante istituzione pubblica per l'arte contemporanea italiana ci siamo detti che il rilancio poteva partire solo dalla messa in cantiere della mostra. Lavorando sia sul pubblico che sul privato abbiamo trovato in tempi abbastanza rapidi i circa due milioni necessari a finanziare l'iniziativa. Quello che mi fa più piacere è proprio il carattere pubblico - privato

Quadriennale so to say. The historical Italian contemporary art exposition is back after skipping an edition, and therefore eight years, instead of four, after the last one. Trying to make up for the lost months proved a huge effort, so maybe that's the reason why this time eleven curators, instead of one, were asked to select ten different projects. The venue is the same of the first edition in 1931: the Palazzo delle Esposizioni, in Rome. From October on, the building is going to host a wide array of artists, mostly young, along with accomplished figures such as Paolo Gioli. In Rome's newly-changed political context, an edition far from being traditional is to be expected. We spoke with the Quadriennale president Franco Bernabé. **After an eight-year hiatus, a completely new version of the Quadriennale is finally back in Rome. Can you tell us about the course leading to this reopening?**

«In order to reclaim its place in the art world after eight years of absence, the Fondazione Quadriennale faced the challenge of rebuilding everything from the ground up. However, I accepted that challenge with enthusiasm. When the Minister of Cultural Heritage Franceschini asked me to reboot one of the most important contemporary art public institutions in Italy, he and I thought that such reboot could only be really effective if a Quadriennale edition was planned. Working both with the public and private sectors, we raised the necessary funds, almost two million Euros, pretty fast. What satisfies me most is actually the double private/public nature of

I Would Prefer Not to /. Preferirei di no

Simone Ciglia e Luigia Lonardelli

Mario Airò
Invernomuto
Anna Franceschini
Rosa Barba
Gianfranco Baruchello
Cesare Pietroiusti
Luca Trevisani
Nicola Samori
Massimo Bartolini
Chiara Fumai
Matteo Fato
Luca Vitone
Claire Fontaine
Francesco Vezzoli
Lara Favaretto
Martino Gamper
Marcello Maloberti
Cristiana Perrella
Alek O

La seconda volta

della Quadriennale: entrambe le parti hanno infatti contribuito in modo paritario al finanziamento.

La prossima Quadriennale d'arte manterrà salda la propria fisionomia identitaria di mostra di ricognizione dell'arte italiana contemporanea, ma sarà l'esito di un nuovo modello di produzione e di nuove modalità di relazione con i principali attori di questo mondo. Per la costruzione dei contenuti, la principale novità è indubbiamente l'apertura al confronto con curatori delle nuove generazioni attraverso una Call for projects. Per la valorizzazione dei contenuti della mostra è stato necessario avviare un'intensa attività di relazione e di comunicazione utilizzando diversi canali sul piano nazionale e internazionale. Abbiamo costruito una rete di alleanze con le altre realtà attive nel contemporaneo, soprattutto nel territorio di insediamento dell'istituzione, che avrà come esito principale, per la prima volta, un Fuori Quadriennale. Abbiamo inoltre costruito una rete di partenariati all'interno del mondo delle imprese, che ci ha consentito di dare più forza ad alcuni obiettivi condivisi connessi al nostro progetto (iniziative educative, promozione all'estero, creazione di nuove opportunità per gli artisti partecipanti). Abbiamo stretto una collaborazione con il Ministero degli Affari esteri, indispensabile partner per il roadshow internazionale della mostra (prime tappe Basilea, Pechino, Londra). Ora la sfida è riuscire a attirare il più possibile a Roma nel week end di apertura della Quadriennale ospiti internazionali di livello.

Dieci progetti espositivi per undici curatori. Perché? Com'è nata l'idea?

the Quadriennale: both parts equally contributed to its funding.

The upcoming art Quadriennale will surely keep its identity of being an investigation on the Italian contemporary art world, and yet it will be the result of new production models and ways to establish relationships with the main operators in that world. In structuring its contents, a new important aspect was no doubt keeping an open dialogue with a new generation of curators via a Call for projects. In order to promote the show's contents, we needed an intense relations and communications activity, carried through different channels on both national and international levels. We build a network of alliances with other operators in the contemporary art world, especially in the area where the institution is grounded, which will have for the first time, as a predominant feature, an "off" show, the Fuori Quadriennale. We also established a network of partnerships with the business community, which allowed us to put a stronger accent on some goals it shared with our project (educational programs, foreign promotion, new opportunities for participating artists). We also established a partnership with the Ministry of Foreign Affairs, an essential partner for the worldwide tour we envisioned (the first stops of which will be in Basel, Beijing and London). Now we have to face the challenge of drawing as many worldwide-renowned guests as possible to Rome for the opening weekend of the Quadriennale».

Ten projects, eleven curators. Why? Where did that idea come from?

«Sono convinto che pluralismo e trasparenza debbano essere un faro per una istituzione pubblica. La nostra intenzione era quella di restituire una visione del contemporaneo italiano, che desse conto il più possibile della sua vitalità e della sua ricchezza espressiva. Sono stati invitati alla Call for Projects 69 curatori trentenni e quarantenni, in 38 hanno presentato un progetto articolato per autori e tematiche, dieci sono stati i progetti selezionati, di cui uno firmato da due curatori. Il tutto affidato alla analisi e alla selezione di una autorevole commissione interdisciplinare di esperti, rigorosamente esterna. Tra i curatori alcuni sono già affermati anche all'estero (Luigi Fassi, Luca Lo Pinto, Simone Frangi), altri hanno firmato mostre importanti (come Marta Papini, Cristiana Perrella), altri ancora si muovono nei circuiti indipendenti (come Michele D'Aurizio, Matteo Lucchetti) o appartengono alla new wave della critica (Simone Ciglia e Luigia Lonardelli, Domenico Quaranta, Denis Viva)».

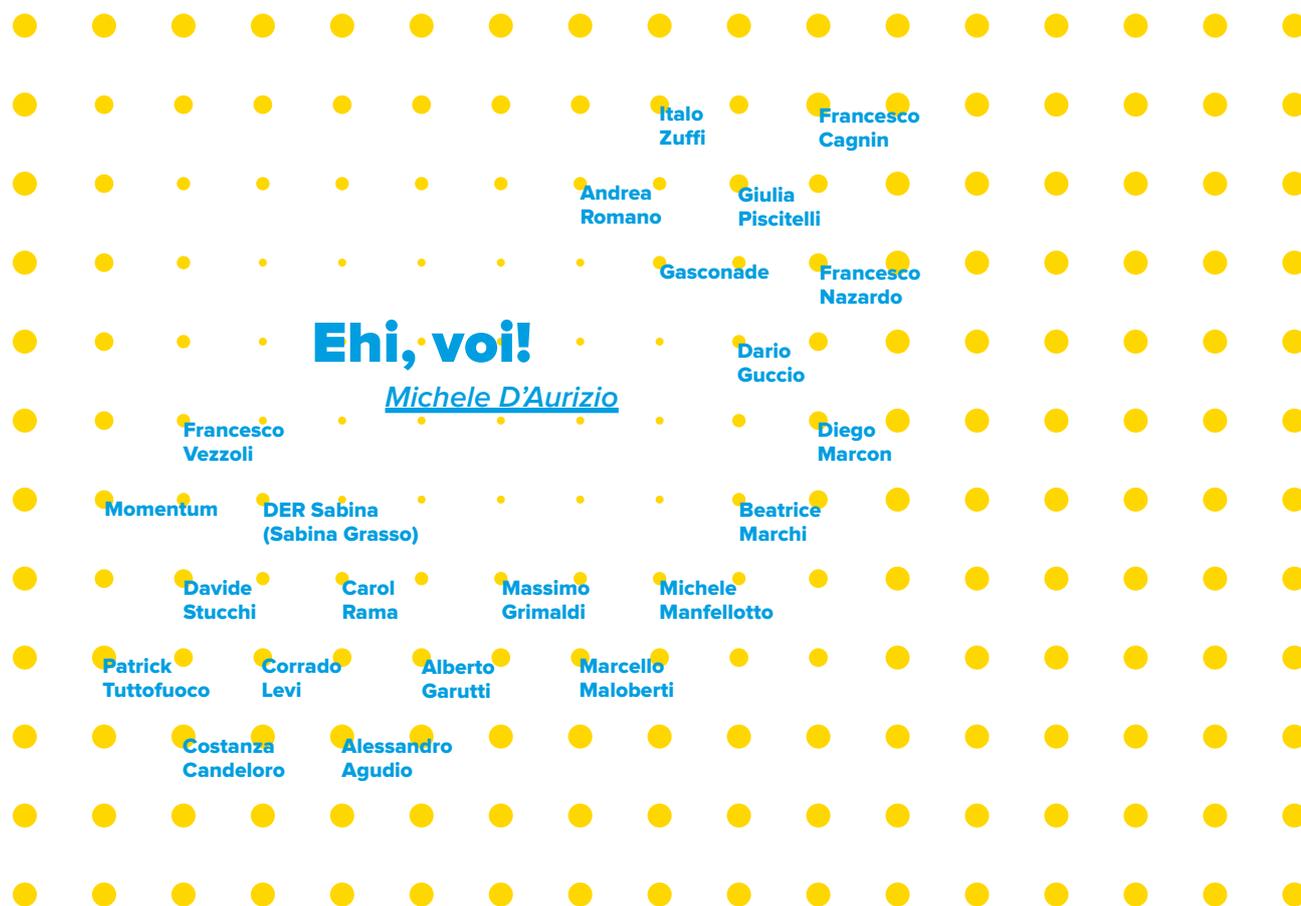
Alla luce dei progetti curatoriali presentati, cosa ne pensa? Sono in linea con quelle che erano le sue aspettative?

«I curatori sono molto motivati e si sentono fortemente responsabilizzati rispetto alla prova della Quadriennale. Il tavolo dei curatori ha operato sia come strumento di concertazione al loro interno sia come raccordo per l'interlocazione con la committenza. Rinvierei ogni valutazione alla apertura. La mostra è un organismo vitale in continuo sviluppo i cui caratteri si definiscono soltanto quando è allestita. A questo va aggiunto che, fortunatamente, è alta la percentuale di opere site specific o realizzate per la mo-

«I'm convinced that a public institution should be inspired by pluralism and transparency. Our intention was to provide an overview of the Italian contemporary art world, and put as strong an accent as possible on its vitality and explosive diversity. Of the 69 curators in their thirties and forties invited to the Call for Projects, 39 submitted projects articulated in different authors and themes. We selected ten projects, one of which signed by two curators. Everything was then analyzed and further fine-selected by an illustrious and rigorously external interdisciplinary Commission of experts. Some of the curators are also well-known abroad (Luigi Fassi, Luca Lo Pinto, Simone Frangi), others staged important shows (Marta Papini, Cristiana Perrella), others usually operate in independent scenes (like Michele D'Aurizio or Matteo Lucchetti) or come from a new wave of critics (Simone Ciglia and Luigia Lonardelli, Domenico Quaranta, Denis Viva)».

What's your opinion on the submitted curatorial projects? Are they in line with what you expected?

«Curators are very motivated, and feel a great responsibility about the Quadriennale's success. The board of curators acted both as a planning instrument within itself, and as a connection hub with commissioners. I would postpone any evaluation after the opening, anyway. A show is a live organism in constant development, so its features can be precisely defined only after its setting. Furthermore, we are lucky to have a considerable number of site-specific works, as well as performances specifically conceived for the exhibition. I have to say,





stra, così come è considerevole il numero di performances. Anche la scelta degli artisti, devo dire, è sorprendente, per la presenza di alcuni mostri sacri quali Baruchello, Icaro, Rama, Levi, Gioli accanto a artisti che provengono dagli anni Novanta come Airò, Bartolini, Vezzoli, Pietroiusti, Vitone, Favaretto, Migliora e, naturalmente, molti talenti emergenti come Husny Bey, Alek O, Tadiello, Mazzi, Invernomuto, Barba. Mi aspetto sicuramente che da una scelta così ampia venga fuori lo spirito del nostro tempo, o, come suggeriamo nel titolo, i suoi simboli, le sue narrazioni, i suoi miti. Tra le tematiche in mostra: la posizione dell'artista nella società contemporanea, l'identità, la memoria, l'ambiente, il riuso, il digitale, il rapporto tra centro e periferie, il valore della democrazia e della storia».

È stato annunciato che la Quadriennale non si limiterà soltanto a un periodo circoscritto ma si svilupperà anche attraverso un'interazione più dinamica con la città e i suoi artisti. Cosa ci dobbiamo aspettare?

«Uno degli elementi portanti del rilancio della Quadriennale è proprio l'apertura che abbiamo avuto nei confronti dei soggetti locali e nazionali che abitano il mondo culturale e artistico di Roma. L'obiettivo della Quadriennale è stato quindi quello di coinvolgere Roma in una costellazione di eventi collaterali, per lasciar esprimere l'eccezionale vitalità del tessuto artistico italiano e allargare il progetto oltre le mura del Palazzo delle Esposizioni. Hanno aderito una trentina di realtà tra musei, fondazioni, gallerie. Stiamo lavorando insieme, nel rispetto delle reciproche vocazioni. È una esperienza pilota che non potrà esaurirsi con la fine della mostra».

I was surprised by the final selection of artists, and the presence of some legends such as Baruchello, Icaro, Rama, Levi or Gioli, along with artists born in the Nineties, such as Airò, Bartolini, Vezzoli, Pietroiusti, Vitone, Favaretto, Migliora, and of course other many up-and-coming talents, such as Husny Bey, Alek O, Tadiello, Mazzi, Invernomuto, Barba. I'm sure that a selection as wide as that will allow a complete overview on the spirit of our times, or, like the show's title suggests, its symbols, narrative elements, myths. Among the themes of the show: the artist's position in contemporary society, identity, memory, environment, reutilization, digital, the relationship between the center and the outskirts of a town, the values of democracy and history».

We know that this Quadriennale will not focus on one defined period, and unfold through a freer interaction with the city and its artists. What can we expect?

«One of the pivotal elements in this Quadriennale reboot is the open-mindedness we kept when dealing with the local and national operators who populate Rome's cultural and artistic scene. The Quadriennale aims to involve Rome staging a constellation of collateral events, so that the Italian art scene is free to express its outstanding vitality, and the projects are free to come out of the Palazzo delle Esposizioni building. About thirty among operators, museums, foundations, galleries, subscribed to our project. We're working closely with all of them, each respecting the other's vocation. It's an unprecedented experiment, which certainly won't be forgotten when the show closes».

La democrazia in America

Luigi Fassi

Gianluca e Massimiliano De Serio

Nicolò Degiorgis

Adelita Husni-Bey

Renato Leotta

Alessandro Balteo-Yazbeck

Margherita Moscardini

Sara Tirelli

Yuri Ancarani

Elena Mazzi

Cristian Chironi

Lo stato delle cose

Marta Papini

Giorgio Andreotta Calò

Alberto Tadiello

Adelita Husni-Bey

11 × 10

Giorgio Andreotta Calò

Martino Gamper

Nicola Martini

Rä di Martino

Emilio Villa

Roberto Cuoghi

Stargate (aka Lorenzo Senni)

A occhi chiusi, gli occhi sono straordinariamente aperti

Luca Lo Pinto



Franco Bernabè

La Quadriennale sarà ospitata nella sede storica di Palazzo delle Esposizioni, museo che deve gran parte del suo successo a mostre su tematiche e personaggi noti a un grande pubblico. Non teme che una proposta così contemporanea possa “spaventare” i visitatori?

«Assolutamente no. Palazzo delle Esposizioni è la sede tradizionale delle Quadriennali. Quasi tutte le edizioni si sono svolte lì, con poche eccezioni. È significativo che negli anni Trenta, dopo il profondo intervento di restauro, l'edificio piacentiniano fosse noto come il Palazzo della Quadriennale. Ci sono dei bellissimi video dell'Istituto Luce che testimoniano come il Palazzo sia cambiato per le Quadriennali con allestimenti che hanno fatto storia. Sono attualmente visibili nella mostra che la Galleria d'arte moderna di Roma Capitale in via Crispi ha voluto dedicare alle nostre prime edizioni e che è visitabile fino alla apertura della 16esima Quadriennale».

Quale sarà il futuro della Quadriennale? Quali sono le strategie economiche vincenti per un ritorno definitivo della rassegna?

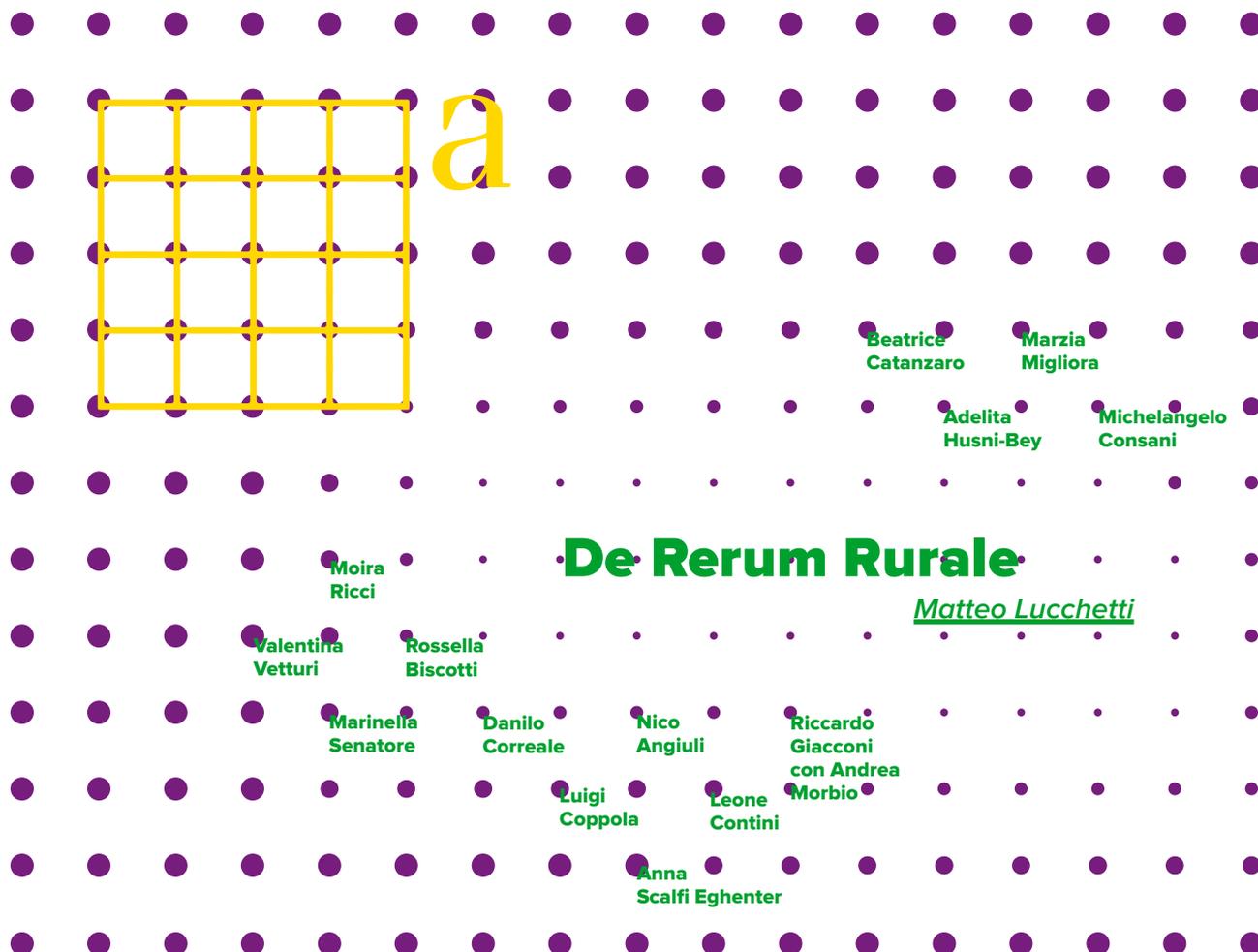
«La 16 a edizione della Quadriennale è un esperimento dalle solide basi. Abbiamo la tradizione, la storia e l'identità per fare bene. Tuttavia con l'inaugurazione di ottobre e il coinvolgimento di molteplici soggetti, abbiamo la volontà di creare un appuntamento che non va a spegnersi nel corso dei tre anni che ci separano dall'edizione successiva. Sarebbe molto interessante poter inaugurare un appuntamento che si costruisca attorno alla settimana del contemporaneo e che possa riproporre ogni anno degli

The Quadriennale is being staged in the historical Palazzo delle Esposizioni building, a museum which owes its fame to exhibitions of artists and topics well-known by a wide audience. Aren't you afraid that a contemporary proposal could “scare” visitors off?

«Absolutely not. The Palazzo delle Esposizioni building is the usual setting of the Quadriennali d'arte. Almost every edition was staged there, with very few exceptions. It's very meaningful that after the renovation in the Thirties, the building designed by Piacentini, was known as the Palazzo della Quadriennale. Some amazing footage from the Istituto Luce archives shows how the Palazzo changed for the different Quadriennale editions, and how some of the settings went down in history. An exhibition in the Galleria d'arte moderna di Roma Capitale in the Via Crispi, is actually dedicated to the early editions of the show and those changes I mentioned. The exhibition will be open until the opening of the 16th Quadriennale».

What does the future of the Quadriennale look like? Which are, in your opinion, the most fitting financial strategies for a definitive comeback of the exhibition?

«The 16th Quadriennale d'arte is going to be a solidly founded experiment. We have the tradition, the history and the identity to succeed. Although, by deciding to open in October and involve so many operators, we wanted to establish a periodical appointment even during the three years before the next edition. It would be very interesting to start a new appointment built



spunti e delle iniziative che puntino a ristabilire una centralità di Roma come polo dell'arte contemporanea italiana. Continueremo nella nostra attività di documentazione del contemporaneo italiano anche su supporto editoriale, dopo l'esperienza pilota di *Terrazza* che dovrà essere resa periodica. Con la Direzione Generale Arti contemporanee e Periferie del Mibact stiamo lavorando al modello dell'Arsenale come spazio di creatività contemporanea».

La rassegna capitolina va a inserirsi in un quadro politico altrettanto rinnovato dal recente cambio di guardia del sindaco e della giunta comunale. Ritieni che iniziative come la Quadriennale possano contribuire a gettare le basi per una condizione di centralità culturale della città?

«Assolutamente sì. Si prepara un autunno di grande fermento per Roma con RomaEuropa Festival, Quadriennale, Festa del Cinema uno dopo l'altro, in una esplorazione dei diversi domini della cultura contemporanea: teatro, danza, arti visive, cinema. La nuova giunta mentre stiamo parlando è stata appena presentata e si sta insediando. Sono sicuro che saprà cogliere il nuovo spirito della Quadriennale e che non potrà che apprezzare il lavoro di tessitura che è stato fatto tra tutti gli operatori culturali attivi nel contemporaneo. E che ora va valorizzato a livello nazionale e all'estero».

around the Settimana del Contemporaneo exhibition, proposing new suggestions and initiatives every year, with the aim to re-establish Rome's role as pivotal to the Italian contemporary art. We will continue our activity of documenting the Italian contemporary also on an editorial level, after the experience of Terrazza, which will become a periodical. We and the Department of Contemporary Art of the Minister of Cultural Heritage are working on the Arsenale model as a center for contemporary creativity».

Rome is entering a new political scenario thanks to the recent change of both the Mayor and the City council. Do you think that initiatives like the Quadriennale could help put Rome front and center on the national cultural scene?

«Absolutely. It's going to be a very intense Autumn, in Rome: the RomaEuropa Festival, Quadriennale and Festa del Cinema streak will explore different fields of contemporary culture: theatre, dance, visual arts, cinema. A new City council has just been formed and is taking office right as we speak. I'm sure its members will capture the spirit of the Quadriennale, and appreciate the patient weaving it created among every cultural operator in the contemporary art world. Now it's time to promote it on a national and international level too».

Enrico
Bocchieletti

Mara
Oscar Cassiani

Alterazioni Video

Paolo
Cirio

Giovanni
Fredri

Federico
Solmi

Kamilia
Kard

Quayola

Cyphoria

Domenico Quaranta

Eva e Franco
Mattes

Marco
Strappato

Roberto
Fassone

Elisa
Giardina Papa

Simone
Monsi

Natalia
Treibalova

Q'16^a

Emanuele
Becheri

Christiane
Löhr

Maria Elisabetta
Novello

Periferiche

Denis Viva

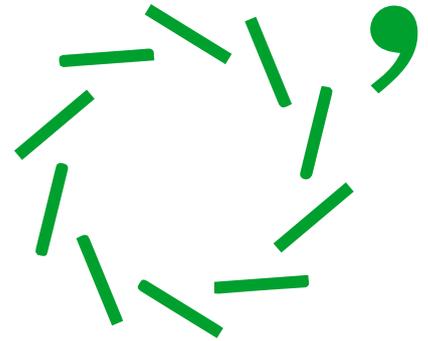
Michele
Spanghero

Paolo
Gioli

Paolo
Icaro

Carlo
Guaita

Giulia
Piscitelli



QUADRIENNALE

La Quadriennale di Roma è una delle storiche rassegne dedicate all'arte contemporanea. Fine dichiarato, fin dalla sua prima edizione del 1931, è documentare le nuove tendenze artistiche esclusivamente italiane lasciando alla biennale di Venezia il compito di mantenere un respiro internazionale. Innumerevoli gli artisti ospitati, autori che hanno segnato la storia dell'arte da Carlo Carrà fino a Nico Vascellari. Solitamente allestita nel palazzo delle Esposizioni a Roma, la Quadriennale ha conosciuto anche gli spazi della Gnam e altre città come Napoli e Torino. Questa sedicesima rassegna apre il 13 ottobre nella sua sede storica dopo l'edizione saltata per mancanza fondi del 2012.

The Quadriennale of Rome is one of the most historical events dedicated to contemporary art. Its aim, ever since its first edition in 1931, is to document the latest all-Italian art trends, leaving to the Biennale of Venice the task of collecting the best of the international scene. The list of guest artists is astonishing, featuring towering figures in art history, such as Carlo Carrà or Nico Vascellari. Usually staged in the Palazzo delle Esposizioni building in Rome, the Quadriennale was occasionally held in the Gnam or even other cities, such as Naples or Turin. The upcoming 16th edition opens October 13 in its traditional setting, after insufficient funds led to cancel the 2012 edition.

Help, l'età della plastica

Help, the age of plastic

L'installazione di Maria Cristina Finucci per l'isola di Mozia promossa e sostenuta dalla Fondazione Terzo Pilastro
Maria Cristina Finucci's installation for the Mozia island promoted and supported by the Fondazione Terzo Pilastro

Cesare Giraldi

Ben 5 milioni di tappi usati di plastica racchiusi in gabbioni metallici, che si snodano sul terreno a formare le lettere della parola Help. È l'installazione di land art *Help, l'età della plastica*, ideata dall'artista Maria Cristina Finucci e ospitata sul suolo dell'isola di Mozia, in Sicilia, dal 25 settembre all'8 gennaio. Situata nell'area archeologica, l'opera crea un immediato cortocircuito visivo e concettuale tra le millenarie rovine fenice e i resti più diffusi e inquinanti della società contemporanea. Un progetto fortemente sostenuto dalla Fondazione Terzo Pilastro – Italia Mediterraneo, in collaborazione con la Fondazione Whitaker, nell'ambito del progetto *Wasteland - The Garbage Patch State* diretto da Paola Pardini, che si è sviluppato a partire dal 2013 con il coinvolgimento di organismi internazionali, aziende, fondazioni, associazioni e università. Un grande polo culturale impegnato, con successo, nella realizzazione di un progetto artistico che sfocia nel sociale. Non a caso il progetto di Cristina Finucci utilizza il linguaggio espressivo e radicale dell'arte per sensibilizzare i rappresentanti della società civile sul tema delle *Garbage Patch*, le enormi isole di plastica che galleggiano negli oceani di tutto il globo. L'agenzia ambientale governativa americana NOAA ha infatti calcolato che queste isole, formate da spazzatura e composte al 90% da materiali plastici, possono arrivare a occupare una superficie totale pari a circa 16 milioni di chilometri quadrati. Per questo l'11 aprile del 2013 a Parigi, nella sede dell'Unesco, l'artista ha simbolicamente ufficializzato il *Garbage Patch State* come una vera e propria Nazione, dotata di una bandiera, una costituzione, delle leggi e delle ambasciate. Questo è infatti l'obiettivo finale del progetto e la novità dell'intervento creativo dell'artista: dare un'immagine a un fenomeno sfuggente – la plastica corrosa dal mare e disgregata nell'acqua a cui si aggiunge il pulviscolo della microplastica – attraverso la creazione di

As much as 5 millions plastic caps, held in large metal cages, wind on the ground, forming the word "Help". The land art installation *Help, the age of plastic*, conceived by artist Maria Cristina Finucci, is staged between September 25 and January 8 in the archaeological park of the island of Mozia, Sicily, a location which creates an immediate visual and conceptual short-circuit between the thousand-years-old Phoenician ruins and the spread-out, polluting remains of modern society. The project was strongly backed by the Fondazione Terzo Pilastro – Italia Mediterraneo, in partnership with the Fondazione Whitaker, within the project *Wasteland – The Garbage Patch State*, directed by Paola Pardini, the development of which started in 2013 and involved business companies, foundations, associations and universities worldwide. Together, they formed a major cultural operator, successfully committed in creating an art project addressing social issues. It's not a coincidence that their choice was Finucci, who uses art as an expressive and radical language to raise awareness about *Garbage Patches*, huge islands of plastic floating in the oceans. The American environmental government agency NOAA calculated that the extension of those islands, made up of garbage and consisting at 90% of plastic materials, is of 16 million square kilometers. For that reason, on April 11, 2013, at the Unesco headquarters in Paris, the artist symbolically officialized a *Garbage Patch State* as a real nation, with its own flag, constitution, laws and embassies. The project's final goal, as well as the originality in the artist's creative intervention, consists in associating an image to that fleeting phenomenon – the plastic corroded by the sea, disintegrating into the water, creating microplastic fine dust – through the creation of a realistic image of a *Garbage Patch* both in the installation





L'isola con l'installazione

un'immagine concreta del *Garbage Patch* nelle installazioni come nella pubblica opinione (utilizzando materia, spazio, tempo per tracciare indizi dell'esistenza dello "stato" che non visualizziamo). Soltanto in questa maniera, infatti, si potrà cominciare a fare davvero i conti con la minaccia che questo fenomeno rappresenta. «Coniugare l'arte, il territorio, l'archeologia, ma soprattutto le tematiche che oggi in maniera più pressante coinvolgono l'opinione pubblica è un'impresa non certo semplice. Proprio per tale ragione la Fondazione Terzo Pilastro, che da tempo cerca di dare risposte a quasi tutti i nodi relativi a questi temi, ha trovato perfetta sintonia con il contenuto della proposta artistica della Finucci nel progetto *Wasteland*» spiega il Prof. Avv. Emmanuele F. M. Emanuele, Presidente della Fondazione Terzo Pilastro – Italia e Mediterraneo, che aggiunge: «Nel progetto non c'è soltanto denuncia, ma anche la volontà concreta di contribuire a impedire che il fenomeno del *Garbage Patch* continui a implementarsi e a distruggere l'ecosistema su cui la nostra civiltà si fonda. Il grido *Help* è un grido che la Fondazione Terzo Pilastro non soltanto condivide ma fa proprio da tempo, con la difesa ad oltranza della bellezza, della storia e della cultura del bacino del Mediterraneo in tutte le sue implicazioni, e che io personalmente sento, con grande partecipazione, in quanto è alla base di quell'etica comportamentale cui sono stato fin da ragazzo educato proprio in questo territorio».

L'isola di Mozia si aggiunge agli altri luoghi del mondo in cui sono state realizzate installazioni dedicate a questa attualissima emergenza, tra cui Parigi, nel padiglione centrale dell'Unesco (2013) e alla Conferenza Mondiale sul Clima (2015), Venezia, in occasione della Biennale Arte (2013 e 2014), Madrid (2014), Roma, al Maxxi (2014), New York all'interno della sede dell'Onu (2014), e a Milano (Expo 2015).

and the public opinion (using matter, space, time to trace clues of the existence of that "state", which we wouldn't visualize otherwise). This is the only way we can really face the menace represented by that phenomenon. «Combining art, territory, archaeology, and, mostly, issues that involve the public opinion in an increasingly pressing way, is not an easy task. That's exactly why the Fondazione Terzo Pilastro, which has been looking answers to all those issues for a long time, was in perfect harmony with the contents of Finucci's artistic proposal, as represented by her project Wasteland», these are the words of Prof. Avv. Emmanuele F.M. Emanuele, President of the Fondazione Terzo Pilastro – Italia e Mediterraneo. He adds: «The project is not just about exposing a social problem, but a concrete attempt to prevent the Garbage Patches phenomenon from growing and destroying the eco-system at the foundation of our civilization. The cry for "Help" is a cry the Fondazione Terzo Pilastro has been supporting and making its own for a long time, with its continuing defense of all the forms of beauty, history and culture of the Mediterranean. I too feel a strong emotional connection with that issue, which constitutes the foundation of the ethics and behavior I've been based my life upon ever since I was a kid, growing up in that very same land».

The island of Mozia enters the list of places where other installations dedicated to this emergency were staged. Among others, the main pavillion at Unesco (2013) and the World Climate Conference (2015), both in Paris, the Biennale Arte in Venice (2013 and 2014), the Maxxi, Rome (2014), the UN headquarters, New York City (2014) and the 2015 Expo in Milan.



Lo scarico dei tappi



IL SOSTEGNO DEL PRESIDENTE *PRESIDENT SUPPORT*

Il Presidente Emanuele ha spiegato l'opera con queste parole nel catalogo del progetto, edito da Terraferma: «Ho accolto con entusiasmo la proposta di sostenere questo progetto a Mozia, isola legata ai miei ricordi giovanili, ma soprattutto mantenuta in vita in maniera superba dalla Fondazione Whitaker – che ringrazio – la quale da centinaia di anni si spende per conservare la memoria storica del territorio e la meraviglia del suo Museo. La presenza dell'installazione accanto ai ruderi delle civiltà cartaginese e romana, a mio modo di vedere, è un esemplare messaggio per chi verrà dopo di noi, poiché un giorno, sfortunatamente, accanto a queste vestigia di popoli passati, la testimonianza che lasceremo alle future generazioni sarà quella di una civiltà della plastica che ormai primeggia e condiziona il nostro vivere quotidiano».

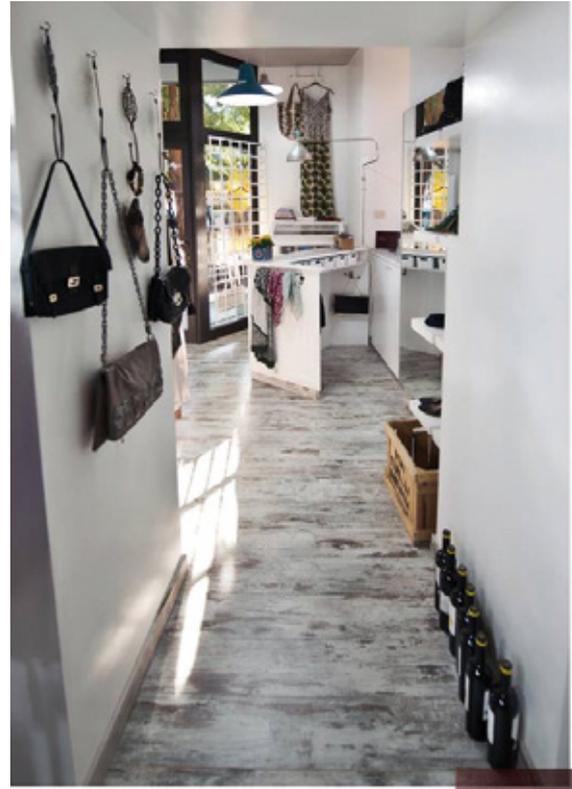
«I welcomed the proposal to support this project to Mozia island linked to my youthful memories, but mostly kept alive superbly by the Whitaker Foundation - whom I thank - which for hundreds of years is spent to preserve the historical memory of the territory and the wonder of his Museum. The installation presence next to the ruins of Carthaginian and Roman civilization, in my view, is an exemplary message for those who will come after us, because one day, unfortunately, next to these vestiges of past peoples, the testimony that we will leave to future generations will be that of a plastic civilization that now stands and affects our daily lives».

Sophintage

Il tuo lusso di seconda mano



Sophintage



Sophintage



Sophintage

Sophintage

Sophintage
Via Donatello 77 - 00196 Roma
Tel. 0632110591 - 3939303999
www.sophintage.com

INSIDEARTAUTORI

James P Graham

CALLING FOR THE INFINITE SPHERE

a cura di Giorgio de Finis



Catologo d'artista
96 pagine a colori
€ 15,00

Per info e acquisto www.insideart.eu

+ + + +

+ + + +

+ + + +

intornodesign.it

+ + + +

+ + + +

+ + + +

talent prize2016



Mostra del vincitore e dei finalisti

15-29 ottobre 2016 | Museo Macro, Via Nizza 138

La vostra fiducia è la nostra
conquista più grande.



CET1 14,3% • TOTALCAPITAL RATIO 15,9%
ZERO BOND RETAIL • ZERO AUMENTI DI CAPITALE
SOFFERENZE ALLO 0,16% DEI CREDITI

BANCA GENERALI CONQUISTA L'ORO TEDESCO.

Fidarsi della propria banca è fondamentale per ogni cliente. E se la fiducia è premiata con una medaglia d'oro dall'Istituto Tedesco Qualità e Finanza, allora l'eccellenza è garantita. Quest'anno, Banca Generali conquista una delle certificazioni più prestigiose acquisendo il titolo di miglior Rete di Promotori finanziari per la soddisfazione dei clienti. Un sigillo di qualità e innovazione che apre a nuovi orizzonti nella pianificazione finanziaria.



**BANCA
GENERALI**

La Fondazione Sandretto Re Rebaudengo è un **centro per l'arte contemporanea no profit**.

Da quasi vent'anni, l'obiettivo della Fondazione è sostenere e promuovere i giovani artisti e far conoscere ad un pubblico sempre più ampio i fermenti e le tendenze più attuali nel panorama dell'arte contemporanea internazionale. Il vasto campo delle **arti visive** – pittura, scultura, fotografia, video, installazioni e performance – viene analizzato e proposto al pubblico non solo grazie alle **mostre**, ma anche attraverso molteplici **attività didattiche** ed **eventi** collaterali di approfondimento.

Un luogo per l'aggiornamento di appassionati e conoscitori e per la formazione di chi al contemporaneo si deve ancora avvicinare.

dal 26 settembre **Ed Atkins**

Mostra in collaborazione con Castello di Rivoli
Museo d'Arte Contemporanea

dal 4 novembre

Josh Kline
Harun Farocki

Mostre in corso

I See a Darkness

Mostra collettiva che presenta i lavori video di Ragnar Kjartansson, João Onofre, Marine Hugonnier, Laure Prouvost, Cerith Wyn Evans, Victor Alimpiev

Passo Dopo Passo

Mostra che conclude la 10^a edizione
Residenza Giovani Curatori Stranieri

Curated By (?)

Opere dalla Collezione
Sandretto Re Rebaudengo

Irrealis Mood

Daniel Frota

Mostra in collaborazione
con L'ENSBA Lyon



 /fonsr
 @fonsr
 fondationesandretto

via Modane, 16 | 10141 Torino
www.fsrr.org

Orari di apertura delle mostre

Giovedì 20.00-23.00; ingresso libero

Venerdì – Sabato – Domenica 12.00-19.00

Sostengono l'attività della Fondazione
Sandretto Re Rebaudengo



**UN GRUPPO STORICO,
CONSOLIDATO ED EFFICACE.
LA GARANZIA
DELLA QUALITÀ TOTALE.**

**Piccini è leader mondiale nella
costruzione di opere civili e
società aggiudicatrice nei
settori elettrico e manutenzione**

www.piccinigroup.com





Latent

Nikolas Ventourakis

Lore Horré

Sherwin Rivera Tibayan

Sophie Tianxin Chen

Øystein Dahlstrøm

20.09.2016 - 20.10.2016

Matèria

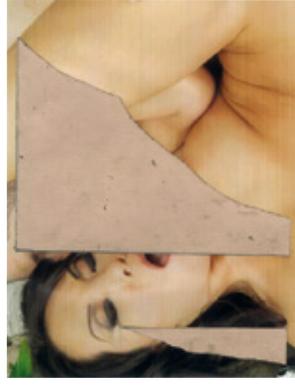
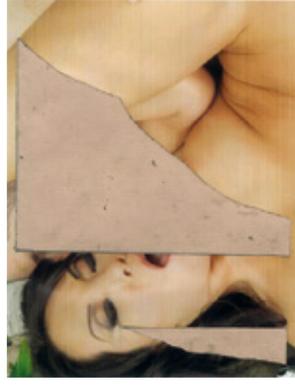
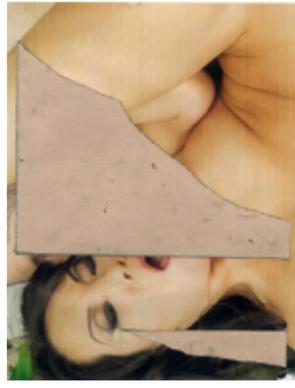
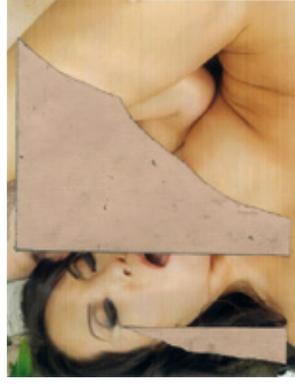
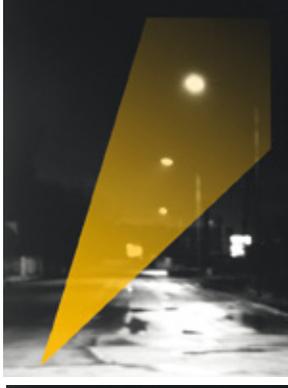
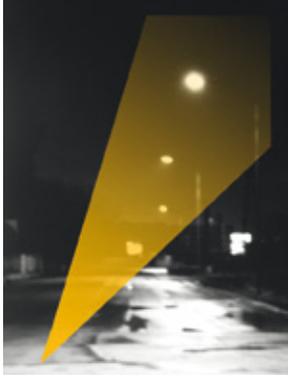
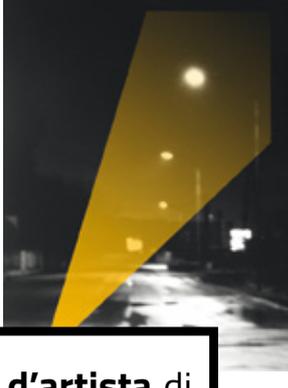
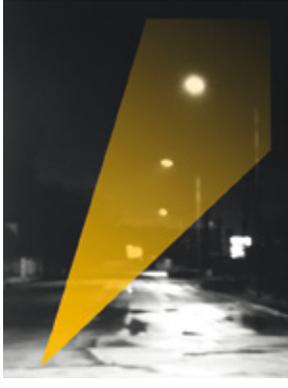
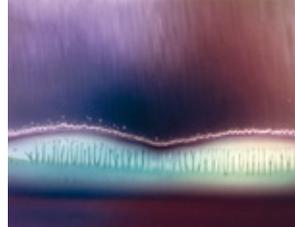
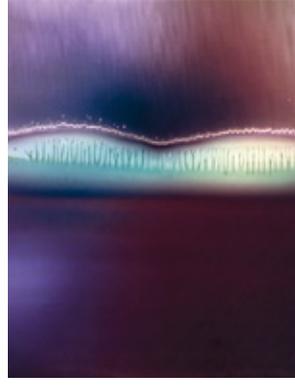
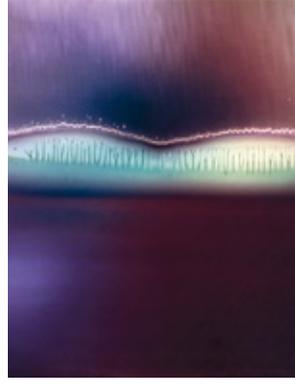
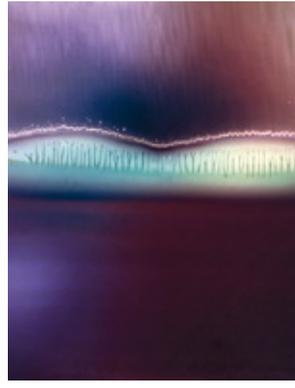
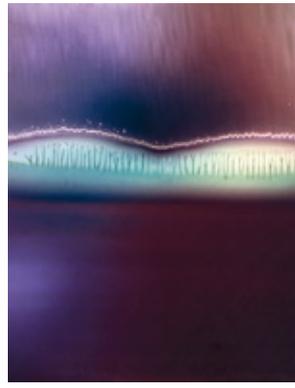
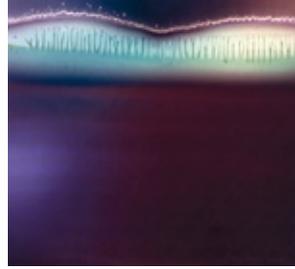
Via Tiburtina 149
Roma

MATÈRIA

www.materiagallery.com



www.doitoriginalorrenounce.it



Le **copertine d'artista** di
 INSIDE ART in vendita su

INSIDEART
 G · A · L · L · E · R · Y

www.insideart.eu/artisti



DAVIDE LA ROCCA

« PREMIER PLAN »

Peintures

23 septembre - 23 octobre 2016

 NATOLI & MASCARENHAS

18, AVENUE DE GRANDE BRETAGNE - PRINCIPAUTÉ DE MONACO



Piccoli Grandi
Musel

ENTE
CASA DI RISERAMBO
DI FIORINZE



Regione Toscana



MUSEO DELLE ARTI IN CASA NELLA MAREMMA
magma



ASSOCIAZIONE
CULTURALE
PASSEPARTOUT

O/F OFFICINA DELLE IDEE FOLLONICA

a cura di Karin Gavassa

HEART-SHAPED BOX



Mostra e interventi urbani
dal 16 Luglio al 2 Ottobre 2016

OPIEMME

+ Installazione luminosa
Museo Magma, Area Ex-Ilva

+ Wall Painting
Casello Idraulico, Via Roma

+ VORTEX SHOW
Pinacoteca Civica

MATTEO UFOCINQUE CAPOBIANCO

+ Project Room
Pinacoteca Civica



I DIALOGHI DI OFFICINA DELLE IDEE

La rigenerazione urbana dell'Ex-Ilva attraverso i linguaggi del contemporaneo



Talk e tavola rotonda
Venerdì 30 Settembre e Sabato 1 Ottobre 2016
Teatro Fonderia Leopolda, Area Ex-Ilva



PORTATI ALTROVE

ROMAEUROPA FESTIVAL 2016

EDIZIONE XXXI - DAL 21/09 AL 3/12

HOFESH SHECHTER ≈ ANNE TERESA DE KEERSMAEKER
WIM VANDEKEYBUS ≈ SOCIETAS/ROMEO CASTELLUCCI
EMIO GRECO/BALLET NATIONAL DE MARSEILLE
BEN FROST/DANÍEL BJARNASON/BRIAN ENO
SHIRO TAKATANI ≈ CHRISTIAN PARTOS ≈ NONE
KURT HENTSCHLÄGER ≈ ADRIEN M & CLAIRE B
E MOLTI ALTRI...

ROMAEUROPA.NET | 06 45553050 | #REF16 |    

RUFA.
Make it
happen.

*Visual Arts
Design
Media Arts*



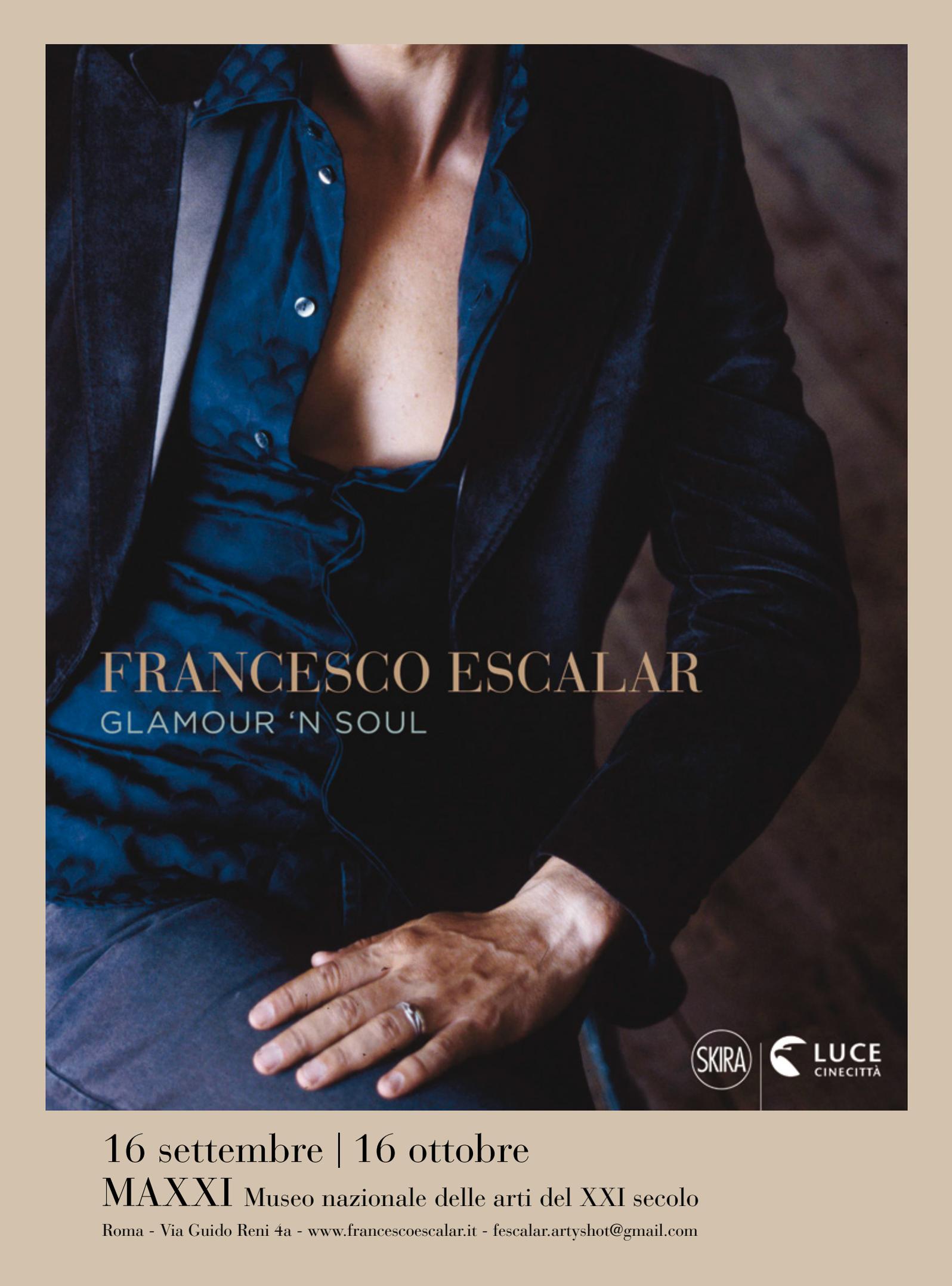
CREATE IT

*Corsi Accademici
di I e II livello*

www.unirufa.it



RUFA
Rome University
of Fine Arts



FRANCESCO ESCALAR
GLAMOUR 'N SOUL



16 settembre | 16 ottobre

MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo

Roma - Via Guido Reni 4a - www.francescoescalar.it - fescalar.artyspot@gmail.com