SPRITZ TIME!

ARTISTI DAGLI ATELIER DELLA FONDAZIONE BEVILACQUA LA MASA

Giorgio Andreotta Calò | Nemanja Cvjanovic | Giuseppe Gonella | Brunno Jahara | Adriano Nasuti Wood | Giuliana Racco | Mario Tomè | 6421

FONDAZIONE BEVILACQUA LA MASA | COMUNE DI VENEZIA

Orario
aperto da mercoledì a domenica
dalle 10.30 alle 17.30

Galleria di piazza San Marco,71/c Venezia
Info: T 0039 (0)41 5207797
press@bevilacqualamasa.it
www.bevilacqualamasa.it

Fondazione di Venezia | REGIONE DEL VENETO | nicolao venezia atelier | MAUCHERE ARGENTATE KARTA KUGA VENEZIA

BLM Spitz Time!2.indd 1 5-10-2007 12:58:40

CONTENTI
CONTENTS

4 **Testi Texts**

6 **In order to let them work in peace**
di by Angela Vettese

8 **Cheers for now**
di by Milovan Farronato

10 **Artist's studio**
di by Caterina Riva

12 **Felicita Bevilacqua La Masa**
di by Eva Fabbris

16 **Indside the studio**
di by Stefano Coletto

20 **Artisti Artists**

22 Giorgio Andreotta Calò
28 Nemanja Cvjanovic
34 Giuseppe Gonella
40 Brunno Jahara
46 Adriano Nasuti Wood
52 Giuliana Racco
58 Mario Tomè
64 6421

BLM Spitz Time!2.indd 2-3 5-10-2007 12:58:40

TESTI

TEXTS

BLM Spitz Time!2.indd 4-5 5-10-2007 12:58:40

IN ORDER TO LET THEM WORK IN PEACE

di by Angela Vettese

Strano a dirlo: gli artisti di oggi sono assai più morali o, per qualcuno, moralisti di quanto non fossero quelli di un tempo. In particolare, vendevano senza pudore e amavano fare di ogni possibile luogo espositivo un ambito nel quale ai collezionisti fosse data l'opportunità di comprare. La Biennale di Venezia ha avuto un Ufficio Vendite fino agli anni della contestazione, così come lo avevano i più antichi Salon francesi. L'Opera Bevilacqua La Masa è nata anche con la vocazione di vendere: nell'animo della sua fondatrice così come nella pratica dei suoi primi decenni, l'esposizione e la vendita erano strettamente legate. Gli artisti affiliati all'Istituzione vollero abbandonare il palazzo sul Canal Grande che li ospitava, Cà Pesaro, perché lo consideravano periferico e poco adatto al rapporto con gli eventuali compratori. Per questo vollero andare al Lido e poi a Piazza san Marco.
Gli artisti che la BLM ospita oggi nei suoi atelier sono di segno contrario. Quasi nessuno propone lavori che sono centrati sulla vendibilità. Nessuno in generale, vive il valore economico come quello primario che può venire loro dal partecipare alle mostre. In un anno soltanto, quest'ultimo gruppo di artisti/occupanti del Chiostro alla Giudecca, ha trasformato gli studi in un luogo dove è evidente il primo motore dell'azione artistica: sperimentare con libertà. Una consolle piena zeppa di tastiere vecchie per produrre musica, così fitta da sembrare una scultura; un locale trasformato in un antro adatto all'isolamento e alla concentrazione; una stanza dedicata alla stampa su carta; un ufficio di produzione/presentazione per oggetti di design fuori norma; un angolo pieno di pittura a olio e disegno; un altro vuoto, con qualche sedia, pensato solo per parlare e pensare. All'inizio di ottobre 2007 gli studi BLM danno un'immagine di sé come di un insieme composto di frammenti, ciascuno denotato da un tipo di prassi artistica e tutti insieme capaci di raccontare cosa significa sperimentare oggi. E' una situazione vitale, fremente, anche piena di rabbia più o meno giustificata, tra il personale, il politico e il generazionale.
Non importa quale sia il risultato in termini di esposizione di questo gruppo di artisti. Si è deciso di dare loro una mostra proprio per la capacità dimostrata di volersi mettere alla prova, di voler lavorare, di volere sfruttare pienamente la possibilità che la BLM ha loro offerto.
La mostra che ne è scaturita è certamente quanto di meno accattivante si possa immaginare per un collezionista. La più processuale, performativa, per certi aspetti addirittura la meno adatta a venire a contatto con un pubblico non specializzato.
C'è ancora dell'idealismo, o quantomeno c'è più idealismo di un tempo nel rapporto tra l'autore e la sua opera. E c'è ancora freschezza nell'arte italiana quando si trovino i luoghi, le condizioni, le possibilità di darle del fiato, senza chiederle un risultato di impatto immediato e mediatico. Lasciamoli lavorare in pace. La BLM è fiera, a oltre cent'anni dalla sua nascita come istituzione artistica, di continuare ancora a dare ai giovani italiani le condizioni primarie per esistere. E per potere restare ancora un poco fuori dal lato commerciale del sistema dell'arte.

It's a strange thing to say, but today's artists are a fair bit more moral, or – according to some – moralist, than there were once upon a time. In particular, they used to be shameless merchants, and loved nothing more than to make every conceivable exhibition space an environment in which collectors might be given the chance to make a purchase. The Venice Biennale had a Sales Office up until the years in which it was contested, just as the older French Salons had. The Opera Bevilacqua La Masa was conceived with the aim of selling: in the spirit of its founder just as in the day to day practices of its early decades, exhibitions and sales were closely linked. The artists associated with the Institution decided to abandon the palazzo on Canal Grande in which they were housed, Cà Pesaro, because they deemed it to be too far from the centre and thus unsuited to their contact with potential buyers. For this reason, they asked to be transferred to the Lido and later to St. Mark's Square.
The artists that the BLM accommodates today in its ateliers are of a rather different persuasion. There is hardly anyone offering works on the basis of their ease of sale. Generally speaking, there is nobody who sees the economic value as the key factor to be acquired through their participation in the exhibitions. In a single year, this last group of artists/occupants of the Giudecca Cloister has transformed the studios into a place in which it is evident what the primary artistic motivation is: to experiment with freedom. A console overflowing with old keyboards for making music, one on top of the other to the point of looking like a sculpture; a room turned into a cavern suited to isolation and concentration; another room dedicated to printing on paper; a production/presentation office for out-of-the-ordinary design objects; a corner full of oil paints and drawings; another room, empty but for a few chairs, exclusively for talking and thinking. At the beginning of October 2007 the BLM studios give an image of themselves as a whole made up of many fragments, each consisting of a type of artistic practice and each capable of saying what it means to experiment today. It is a dynamic, electrifying situation, one also full of more or less justified anger, be it for personal, political or generational reasons.
It doesn't matter what the outcome is in terms of the exhibition of this group of artists. They are being given an exhibition of their own for their clear desire to put themselves to the test, to work on their arts, and to exploit to the full the opportunity that the BLM has offered them.
The resulting exhibition, however, is certainly as intriguing for a collector as may be imagined. It is the most procedural, performative, and in many respects it is also the least suitable kind of exhibition to come into contact with a non-specialised general public.
There is still as sense of idealism, or at least there is more idealism than there was in the past in the relationship between artist and opus. And there is still an air of freshness in Italian art when one comes across the places, the conditions, the chance to let it breathe, without demanding an immediate media impact in return.
Let's leave them to work in peace. After over 100 years since its foundation as an arts institution, the BLM is proud to carry on its tradition of providing young Italian artists

CHEERS FOR NOW

di by Milovan Farronato

Condividere esperienze a termine… come collezionare cartoline di amici non virtuali nel mantenuto riscontro esistenziale.
Sette giovani artisti e un collettivo hanno condiviso per dodici mesi gli studi della Fondazione Bevilacqua la Masa presso il Complesso Cosma e Damiano alla Giudecca. A ognuno il suo spazio, unitamente alla possibilità di innescare sinergie, dibattiti, confronti e conflitti, una serie di dinamiche egualmente riprese e celebrate da *Spritz Time!* mostra di giustapposizioni, innesti e collaborazioni. Un'occasione per brindare a un'esperienza conclusa evidenziandone le migliori germinazioni. Nella sede di San Marco non una statica disposizione classica di stanze ed artisti isolati, ma un costante dialogo e nuovi e inaspettati equilibri. Non l'*hortus siccus* - erbario dai campioni inodori e insapori - ma un'inedita *wunderkammer*, espressione eteroclita di un'Unica Esperienza formativa (artistica ed esistenziale) cui ognuno risponde offrendo la più vivace caratterizzazione.
Alla frenesia consumistica sotto vuoto di pezzi paradossalmente unici di **Brunno Jahara** risponde **Nemanja Cvijanovic** con l'horror vacui di maschere artigianali veneziane (apparentemente uniche) disposte regolarmente su una parete ricoperta da damasco rosso vivo musicate da *Le Quattro Stagioni* di Vivaldi. Entrambi i lavori, articolati in tre ambienti, leggibili quali inediti wall painting, o wall design. Una solo prospettiva visiva idealmente sposa i due interventi istallativi: l'uno diviene prospetticamente quadratura dell'altro.
I disegni di **Adriano Nasuti Wood** si inseguono, si disperdono e concentrano divenendo un segno discreto che invade l'intera mostra. La quadreria dell'artista argentino dinamica ed eterogenea per scelte formali e installative include fulminee annotazioni mentali che compositivamente istoriano il muro come piccoli schizzi inchiodati alla parete; accostamenti di pensieri e immagini, di storie e geografie delimitati da una cornice materializzano volti ingigantiti da traumi storici e personali. Differentemente possono farsi preziosi camei esposti su congrue mensole o piccoli arredi che invadono lo spazio o cedere luogo a un'immagine in movimento o ad un'intervento sonoro. Anche questa, come le precedenti, è una modulazione dii un insieme definito dei "residui" visivi di Nasuti Wood. **Mario Tomè** mobilità il principio di autorialità, appropriandosi letteralmente del lavoro di un altro artista includendo nella sua installazione composita anche un ready-made di **Giorgio Andreotta Calò**, l'immagine di un Cristo di Limpias rinvenuto in una discarica veneziana implementata da una luce al neon. L'icona sacra fronteggia un quadro anni '70 recuperato nello Yemen raffigurazione di un drago quasi somigliante al Buddha. Accompagnato da un organo sgangherato (anch'esso recupero di fortuna) in una sinfonia monotonica, il visitatore è spinto a riflettersi in uno specchio sormontato dalla perentoria scritta "fare silenzio", vivido ricordo dello stesso imperativo trovato dall'artista in un bunker della seconda guerra mondiale. Anche un lavoro di **Giuliana Racco** riporta un messaggio analogo. Su un biglietto da visita nero è annotato "Shhhh" in caratteri d'oro, come per dire forse "il silenzio è oro". Ma l'assenza di rumori per chi è premio e per chi pericolo? Chi lo interpreta come prova di coraggio ed estensione dello spazio interiore, e chi invece lo qualifica come "omertoso"? Il lavoro di Racco circumnaviga da sempre il valore della parola, ma ora trasmette in questo invito e nella seguente immagine – la sacralità infranta di un calice d'orato aperto su una macchia nera di liquirizia – la sua negazione, il suo più totale annullamento.
Imperative sono anche le bagnati di **Giuseppe Gonnella**. In una tela di ampie dimensioni il pittore veneziano combina memorie visive eterogenee: in una scena di genere registrata in una amena località balneare egiziana si materializzano figure femminile tetragone. Muscoli in trazione, pose militaresche sullo sfondo di un improbabile porto di Marghera permeato da un'atmosfera inquieta, surreale, cromaticamente siderale. Venezia è anche riflessa nella composita installazione di Andreotta Calò. La scoperta di un luogo parzialmente abbandonato contraddistinto da una storia altalenante è stata la prima suggestione visiva per affrontare il tema della perdita e visualizzare il trascorrere inesorabile del tempo. *Monumento ai Caduti* – titolo del lavoro—è un detrito, il rifacimento in stile dell'ultimo destino della Scalera, sito nei pressi degli studi della Bevilacqua un tempo studios cinematografico e ora maceria
La suggestione visiva della *wunderkammer* e la definizione d'insieme che impone dal punto di vista matematico una base sufficientemente definita, ma sussiste unicamente tramite il gioco di variabili e costanti, sono particolarmente adatte anche a circoscrivere l'intervento del collettivo **6421**. I sei membri del gruppo, tutti egualmente variabili indipendenti, hanno preferito portare a *Spritz Time!* un lavoro ciascuno per rendere evidente quale il contributo dei singoli rispetto all'esperienza collettiva trascorsa: una mostra nella mostra.

Bevendo uno Spritz…
Da Venezia: Baci e Abbracci.

Sharing project experiences… like collecting postcards from non-virtual friends in an ongoing existential dialogue.
Seven young artists and a collective shared the studios of the Fondazione Bevilacqua la Masa for 12 months inside the Complesso Cosma e Damiano at the Giudecca. Each with their own space, yet brought together by the opportunity to create synergies, to carry out debates, to measure up to one another and work out their conflicts, with a series of dynamics documented and celebrated by Spritz Time!, an exhibition of juxtapositions, hybrids and collaborations. The show provides the opportunity to celebrate the conclusion of this experience, and to highlight the very finest works produced. In the venue in St. Mark's Square, there is not a statically classical layout of isolated artists, but rather an ongoing dialogue and new, unexpected equilibria. No hortus siccus — a patch of odourless and tasteless specimens – but rather an unprecedented wunderkammer, the multifaceted expression of a Single Learning Experience (both in artistic and existential terms) to which each participant responds with their own vivacious characterisation.
Brunno Jahara's consumerist frenzy of unique items paradoxically vacuum-packed is countered by Nemanja Cvijanovic and the horror vacui of handmade (apparently unique) Venetian masks set out neatly on a wall covered in bright red damask to the sound of Vivaldi's Four Seasons. Both works, set out in three different spaces, may be seen in terms of original wall paintings or wall designs. Only one visual perspective bridges the ideals underlying the two installations: each provides the perspective framing of the other.
The drawings by Adriano Nasuti Wood likewise chase each other, scattering and gathering like a sort of subtle leitmotif that pervades the entire exhibition. The Argentinian artist's collection of works, both dynamic and diverse in terms of his formal and installational choices, includes split-second mental notes which compositionally embellish the wall like tiny sketches nailed to the surface; juxtapositions of thoughts and images, of histories and geographies bound within a frame, capturing faces enlarged by both historical and personal traumas. In a different way, the cameos displayed on purpose-built shelves show their preciousness, just like the small furnishings penetrating the space around them, or giving way to a moving image or a soundtrack. This too, like those before it, is a modulation of an ensemble defined by the visual "residues" of Nasuti Wood.
Mario Tomè tackles the principle of authorship, literally taking over the work of another artist, with his composite installation including a ready-made piece by Giorgio Andreotta Calò: an image of the Christ of Limpias chanced upon in a Venetian rubbish dump illuminated with a neon light. The sacred icon stands before a '70s painting picked up in the Yemen featuring a dragon that somewhat resembles a Buddha. Accompanied by the sound of an out of tune organ (another chance finding) in a monotonal symphony, the spectator is forced to look at his/her reflection in a mirror baring the authoritarian command "fare silenzio" ("be silent"), a vivid reminder of the same order found by the artist in a second world war bunker. There is also a work by Giuliana Racco which bares a similar message. On a black calling card, we find the inscription "Shhhh" in golden lettering, perhaps to say "il silenzio è oro". Yet for whom is the absence of noise a prize, and for whom is it a danger? Who is to interpret it as a test of courage and an extension of one's interior space, and who is to understand it as a kind of "code of silence"? Racco's work has always circumnavigated the value of the word, but now in this invitation as well as in the following image – the broken holiness of a golden chalice open on a black liquorish stain – it conveys its negation, its total obliteration.
There is also an imperative aspect to Giuseppe Gonnella's bathers. With a large-scale canvas the Venetian painter brings together heterogeneous visual memories: in a typical scene set in a charming Egyptian seaside resort, sturdy female figures are to be found. Muscles taut, military poses set against an unlikely port of Marghera permeated by a restless, surreal atmosphere, chromatically sidereal. Venice itself is also reflected in the composite installation by Andreotta Calò. The discovery of a partially abandoned space, characterised by a history of ups and downs, was the first visual impression used to deal with the theme of loss and visualise the relentless passage of time. Monumento ai Caduti – the title of the work — is a derelict entity, the stylistic restoration of the final destiny of the Scalera, situated near the Bevilacqua studios, once a film studio and now a heap of ruins.
The visual impression of the wunderkammer and the collective definition which imposes a sufficiently well-defined basis from a mathematical point of view, yet which survives exclusively thanks to an interplay of variables and constants, are also particularly well suited to the work of the 6421 collective. The six members of the group, all independent variables in their own right, opted to bring a work each to Spritz Time!, in order to make it clear what the contribution of each individual is with regard to the shared collective experience: an exhibition within an exhibition.

With Spritz in hand…
Love and kisses, from Venice.

THE ARTIST'S STUDIO

di by Caterina Riva

Cosa significa per gli artisti oggi avere uno studio: c'è ancora la necessità di un luogo fisico per la produzione creativa?
Gli affitti di spazi da adibire a studi sono impensabili per le generazioni emergenti di artisti italiani che spesso si arrabattano con gli spazi messi a disposizioni dalle scuole o accademie di appartenenza. In questo senso gli ateliers offerti annualmente per 12 mesi dalla Fondazione Bevilacqua La Masa di Venezia rappresentano una felice eccezione nel panorama artistico italiano. La sfida è che un sistema, nato per fornire una rete di supporto per una rosa di artisti del bacino locale, possa offrirsi come palcoscenico esteso della scena italiana e perchè no, internazionale.

Gli otto ragazzi scelti ogni anno da un'apposita commissione, rappresentano l'intera gamma dello spettro delle discipline artistiche, dalla pittura all'installazione, dagli esperimenti sonori ai collettivi difficilmenti ascrivibili ad ogni classificazione.
Lo studio diventa dunque punto di incontro non solo di persone e di esperienze anche molto differenti, ma anche una commistione di pratiche piu' legate all'idea e altre piu' artigianali, realizzando così la profezia di un'"officina creativa".

All'inizio del 2007, Jens Hoffmann e Christina Kennedy hanno curato nella galleria pubblica di Dublino The Hugh Lane, una mostra dal titolo *The Studio*, incentrata sull'analisi del significato dello studio d'artista come luogo fisico e ideale di creazione, prendendo spunto dalla presenza nel museo dell'esatta ricostruzione dello studio che Francis Bacon aveva a Londra prima di morire.
L'artista Andrew Grassie come suo contributo alla mostra ha installato uno studio portatile dotato di scrivania e brandina, che usava ogni volta che si recava a Dublino e durante i soggiorni nel museo lasciava divertenti biglietti con messaggi rivolti al curatore Jens Hoffmann.
La temporaneità dunque come un'altra delle caratteristiche dell'occupazione di uno studio, qualcosa di decisamente dipendente dalla mobilità che caratterizza l'operare artistico contemporaneo. Una sorta di rifugio, di abitazione d'emergenza che pero' possiede la certezza rassicurante dell'esserci.

A Dublino, era stato trasportato anche lo studio berlinese di Urs Fischer, con le sue creazioni insolite e sculture fangose. Ma qualcosa non funzionava: il perimetro era recintato e diventava altro nel momento in cui si impediva l'accesso negando così la prerogativa di attraversabilità e di uso che connotano uno studio. La museificazione che veniva a crearsi puzzava immediatamente di stantio e un sensazione di assenza si rendeva palese in tutte le stanze; a mancare era quella energia che solo la presenza dell'artista è in grado di sprigionare. Lo studio senza artista, non è piu' uno studio è solo una vestigia.

Proseguendo con questa idea un po' alchemica di animazione e di energia sprigionantisi nello studio, bisogna citare il meraviglioso video del 1987 del duo svizzero Peter Fischli & David Weiss, *Der lauf der dinge*, ossia Il corso delle cose. In una reazione a catena ingeniosa e prolungata, lo studio dei due artisti a Zurigo, diventa il teatro di un esperimento di fisica, la videocamera segue scoppi, cadute, salti di diversi materiali che producono differenti reazioni a catena in base all'incontro con altri oggetti, in un avvincente effetto domino.
Bruce Nauman è stato tra i primi a sfatare la sacralità dello studio, realizzandovi alla fine degli anni Sessanta gli *Studio Films*. È del 1968 Stamping in the studio ma anche *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square*, in cui l'atelier ereditato dal suo professore William T. Wiley è testato dal corpo e dalla gestualità dell'artista.

Quella di offrire residenze e studi è una pratica rodata, ad esempio, in Germania, Olanda, Gran Bretagna e Stati Uniti. Dei macroesempi in questo senso sono gli studi della Rijksakademie fur bildende kunst ad Amsterdam, le residenze DAAD a Berlino, Cubitt a Londra e le diverse tipologie di residenze offerte da istituzioni di diversa grandezza a New York. Gli esempi sarebbero infiniti e si differenzierebbero per lunghezza del soggiorno, per modalità di accesso, per numero di persone, ma tutti si premurano di assicurare per un periodo di tempo limitato uno spazio di lavoro.
Non si tratta di scuole per apprendere una tecnica ma sono professionalizzanti poichè permettono di affinare una ricerca, diventano eventualmente scuole di vita, in cui si impara moltissimo dalla coabitazione e dallo scambio con gli altri artisti che li occupano.

Nato come spazio inviolabile, dalle caratteristiche para religiose, oggi è spazio temporaneamente aperto al pubblico, una vetrina, un crocevia di incontri e di autopromozione. La declinazione dello studio si modifica con gli artisti e con l'uso che essi ne fanno. Come è fatto oggi uno studio d' artista? Non c'è una risposta unitaria, ce ne sono tante quante sono gli artisti.

Si potrebbe paragonare lo studio per un artista a quello che per la borghesia rappresenta il salotto: la vetrina della casa, la proiezione di un'immagine, un biglietto di visita per i visitatori. Questo, soprattutto per i giovani artisti, è quello che si puo' offrire nelle temute "studio visits", quella strana pratica che rappresenta una sorta di seduta psichiatrica tra artista e curatore, fonte di ansia da entrambe le parti. Dalla prospettiva di un curatore, le visite agli studi d'artisti si svolgono in un equilibrio instabile tra gentilezza e insicurezza, un instintivo adattamento psicologico e un po' di fortuna. Gli studi sono sempre una sorpresa e una scoperta, si può anche aver visto dei lavori altrove o studiato il portfolio dell'artista prima di incontrarlo ma andare nel suo studio è sempre diverso: entrare in studio è un po' come entrare nella proiezione fisica della mente di un'artista.
Alcuni di essi (gli studi) sono sporchissimi e apparentemente senza capo nè coda piu' magazzini che altro, altri sono pristinamente lindi e maniacalmente ordinati.
Succede anche in Giudecca, dove si trovano gli studi della Bevilacqua, andarci è come fare un tuffo nella mente dei ragazzi. C'è chi dipinge, chi ci dorme, chi la usa per animate discussioni, chi ne ha stravolto la struttura originaria.

Felicita Bevilacqua aveva già intuito più di 100 anni fa l'importanza degli studi per giovani e rivolgendo la sua attenzione e risorse agli artisti locali, ha anticipato molte delle realtà oggi esistenti in Europa.
Ma le cose sono cambiate nella pratica e nel sistema artistico contemporaneo in un secolo: la sfida dunque è quella di restare al passo con i tempi, e non parlo solo di tecnologie ma di capacità di adattamento, di reinvenzione, di apertura, in un epoca in cui un computer portatile potrebbe di per sé rappresentare uno studio.

* È curatrice indipendente, iniziatrice del project space FormContent nell'Est di Londra, coordina il Corso Superiore di Arti Visive della Fondazione Ratti di Como. Collabora regolarmente con Mousse Magazine e ha scritto per Flash Art Italia e Kunstbulettin (CH).

What does it mean for an artist today to have a studio: is there still a need for a physical space for creative work? Renting a space exclusively as a studio is unthinkable for the up-and-coming generation of Italian artists, who make do with the spaces made available by the various schools and academies in the field. In this sense, the studios offered on an annual basis by the Bevilacqua La Masa Foundation of Venice constitute a fortuitous exception on the Italian arts scene. The challenge lies in the notion that a system, created to provide a support network for a number of artists from the local area, may open up to provide similar support to artists from across the country and, why not, also from abroad.

The eight young artists chosen every year by a special commission represent the entire spectrum of artistic disciplines, from painting to installation, from sound experiments to collectives which escape all attempts at classification. Thus the studio becomes a meeting point not only for hugely diverse individuals and experiences, but also a range of practices, some more linked to theory and others more linked to practice, thus implementing the much-heralded "creative workshop".

At the beginning of 2007, in the Dublin public gallery The Hugh Lane, Jens Hoffmann and Christina Kennedy curated an exhibition entitled "The Studio", focusing on an analysis of the meaning of the artist's studio as both a physical and ideal creative space, inspired by the presence in the museum of the exact reconstruction of the Francis Bacon's studio in London before his death.
The artist Andrew Grassie's contribution to the exhibition consisted of installing a mobile studio complete with desk and camp bed, which he used every time he came to Dublin, and during his stays in the museum he left amusing notes with messages for the curator, Jens Hoffmann.
And so temporariness features as one of the characteristics of one's occupation of a studio, something clearly dependent on the condition of mobility which characterises contemporary artistic behaviour. A sort of refuge, an emergency residence, providing the reassuring certainty of being there.

The Dublin gallery also housed the Berlin studio of Urs Fischer, with his unusual creations and mud sculptures. And yet something was missing: the area was fenced off and thus became something different as soon as access was denied; the prerogative of use and penetration which connotes a studio was absent. The entailing museumisation immediately gave it an air of stagnancy, and a sense of absence was to be found throughout the rooms; it lacked that energy that only the presence of an artist is able to inspire. The studio without the artist is no longer a studio but merely a shadow of its former self.

Following on in this somewhat alchemic vein of animation and energy unleashed in the studio, it is as well to mention the wonderful 1987 video of the Swiss duo Peter Fischli & David Weiss, "Der lauf der dinge", or "The Way Things Go". In a prolonged and ingenious chain reaction, the Zurich studio of the two artists serves as the stage for a physics experiment as the video camera follows the exploding, falling and catapulting of a wide range of objects and materials which produce different chain reactions with other objects to form a breath-taking domino effect.
Bruce Nauman was amongst the first to challenge the sanctity of the studio, with his "Studio Films" at the end of the '60s. His "Stamping in the studio" dates back to 1968, along with "Dance or Exercise on the Perimeter of a Square", in which the studio inherited from his professor William T. Wiley is tested by the body and gestural expressiveness of the artist.

The idea of offering residences and studios is well established, for example, in Germany, Holland, the United Kingdom and the United States. Macro-examples of this practice may be found in the studios of the Rijksakademie fur bildende kunst in Amsterdam, the DAAD residences in Berlin, Cubitt in London as well as the various kinds of residences offered by institutions of different dimensions in New York. There are also other countless examples, which may be distinguished in terms of length of stay, access requirements, number of participants, yet they all guarantee hospitality for a limited length of time and a space in which to work. These are not schools in which certain techniques are learnt, yet they lead the artist into the professional sphere insofar as they make it possible to hone the artist's research, and thus may become schools of life by making it possible to learn a great deal from the cohabitation and exchange with the other artists present.

Conceived as an inviolable space of a quasi-religious nature, today they are temporarily open to the public, providing a shop window, a crossroads of encounters and self-promotion. The definition of the studio changes with the artists and the use they themselves make of it. What is an artist's studio like today? There is no single answer: there are as many as there are artists.

The artist's studio could be compared to that which the sitting room represents for the bourgeoisie: the window on the home, the projection of an image, a calling card for visitors. This, especially for young artists, is what may be found in those much-feared "studio visits", that strange practice which represents a sort of psychiatric counselling between the artist and the curator, and a great deal of anxiety for both. From a curator's point of view, visits to artists' studios take place treading an uneasy balance between kindness and insecurity, a spirit of instinctive psychological adaptation and a bit of luck. Studios are always a source of surprise and discovery: the curator may even have seen the artist's works elsewhere or studied the artist's portfolio before their meeting, but visiting the studio is always different. Walking into a studio is a bit like walking into the physical projection of the artist's mind. Some of them (the studios) are filthy and appear to have no clear sense to them, being used more as storage space than anything else. Others might be spic and span and kept with a maniacal sense of tidiness.
This also happens at the Giudecca, where the Bevilacqua studios are to be found; a visit there is a bit like diving headlong into the minds of the young artists. There are people painting, others sleeping, those who use it for heated debates and those who have turned the original layout on its head.

Felicita Bevilacqua, more than 100 years ago, had already understood the importance of studios for young artists, and focusing her attention and resources on local artists, became a forerunner of many of the current situations found in Europe today.
Yet in practice, things have changed in the contemporary arts system over the last century. Hence, the challenge is to keep pace with the changing times, and I'm not just talking about technologies here but about the ability to adapt, to reinvent to open up, in an age in which a laptop computer could in itself represent an entire studio.

* An independent curator, she is also a founder of the FormContent project space in the East End of London, and she co-ordinates the Advanced Course in Visual Arts for the Fondazione Ratti in Como. She regularly contributes to Mousse Magazine, and she has also written for Flash Art Italia and Kunstbulettin (CH).

BLM Spitz Time!2.indd 10-11 5-10-2007 12:58:40

RECALLING FELICITA

di by Eva Fabbris

1. “Io desidero che siano accennati sugli edifici che lego al pubblico i nomi di Bevilacqua e La Masa, perché con me si estingue il ceppo di Bevilacqua; come con mio marito si estinse l’intera famiglia La Masa” (dal testamento olografo del 1898 della duchessa Felicita Bevilacqua La Masa)

2.
Aggiornata, tra le altre cose, sulla vita culturale veneziana dalle lettere lunghe e dettagliate della cara confidente Elena Minio, Felicita è una donna colta, dedita allo studio delle lingue e alla letteratura quanto alla vita politica della sua patria nascente. Oltre a una parziale traduzione del *Circolo Pickwick* di Dickens, la sua produzione conta rime di argomento politico e autobiografico e due racconti edificanti a sfondo patriottico, intitolati *Maria o l’incendio di Bevilacqua* (pubblicato a Torino nel 1861) e *Anna Erizzo o l’assedio di Negroponte* (scritto probabilmente nel 1864 e rimasto inedito).

3.
Giuliana Racco, *La ricerca della felicità*

4.
Il 26 luglio 1908 apre la prima mostra collettiva dell’Opera BLM, atto di avvio del neo-segretariato di Nino Barbantini, il quale è anche direttore della Galleria Internazionale d’Arte Moderna dal momento che le due istituzioni condividono la medesima sede di Ca’ Pesaro. Non esiste un catalogo di quest’esposizione, c’è però una lista dei partecipanti che comprende, oculatamente, i più noti Guglielmo Ciardi e Alessandro Milesi assieme ai giovani sconosciuti Guido Marussig (che disegna anche il manifesto), Arturo Martini, Guido Cadorin…

5.
Il luogo in cui è cresciuta e presso il quale è sepolta assieme ai suoi familiari, il castello di Bevilacqua nella campagna veronese, Felicita lo destina nel suo celebre testamento a diventare la sede dell’Opera pia BLM. L’ente riuscì nel 1934, anche se per soli quattro anni, a costituire l’“Asilo di quiete” voluto dalla duchessa per ospitare *coloro che hanno stancata la vita collo studio e le fatiche pel bene dell’umanità senza trarne equi compensi dalla società ma forse, anzi furono fatti bersaglio di ingiustizie dal governo e dai gaudenti per cui si trovano giunti alla sera della vita sconfortati e senza mezzi di sussistenza.*

6.
Queste proibizioni hanno impedito definitivamente alla nostra astrologa di fiducia di tracciare la mappa astrale di Felicita, sulla vita e sulle scelte della quale i dubbi non sono pochi. Per esempio, perché avrà deciso di passare la vecchiaia a Venezia, a Palazzo Pesaro, acquisto scriteriato del fratello Guglielmo e dunque emblema della sua sventatezza economica e delle sofferenze che le aveva causato? E perché, poi, lasciarlo proprio ai giovani artisti bisognosi, lei che in vita si era interessata così poco alle arti visive?

7.
Una delle preoccupazioni principali di Felicita, rimasta vedova nel 1881, era la gestione dei beni di famiglia, erosi gravemente dalla dissennata bella vita a cui erano dediti i due fratelli minori ma anche dall’impegno in prima linea della famiglia Bevilacqua nei movimenti anti-asburgici nel 1848. Proprio in virtù di questa partecipazione di stampo patriottico, lo Stato concesse a Felicita un prestito.Nonostante la gestione complicatissima e le sorti lungamente altalenanti di questo patrimonio, la nostra riusci´a restaurare infine una buona parte del patrimonio familiare. Alla fine di questa fatica ne fece una donazione pubblica. Lo scopo, dunque, era avere i mezzi per perpetuare il buon nome del casato.

8.
Il generale siciliano Giuseppe La Masa sposò Felicita dopo dieci anni di fidanzamento, durante i quali arrivava perfino ad imbarazzare la promessa sposa per l’ardore dei contenuti delle sue lettere o per la veemenza delle sue manifestazioni d’affetto nei loro rari incontri pre-matrimoniali. La sua carriera letteraria non lo portò agli allori, e con il patriottismo andò un po’ meglio, ma non troppo. Il suo romanzo storico *Gli Aragonesi in Sicilia*, scritto prima del fidanzamento, non risulta aver avuto gran successo (anche se la presenza dell’auspicio per un’Italia unita deve aver fatto colpo su Felicita). Promosse la rivoluzione del 1848 a Palermo e fu generale garibaldino della spedizione dei Mille, anche se venne in seguito ingiuriato per non aver partecipato alla battaglia di Calatafimi. Era caduto da cavallo poco prima, rimanendo tramortito.

9.
Dopo essere stato occupato dalle truppe tedesche durante la Seconda Guerra Mondiale, aver ospitato un Istituto Salesiano ed essere passato di vendita in vendita, nell’incuria, per due decenni, il Castello di Bevilacqua è stato acquistato una ventina d’anni fa dagli attuali proprietari. Oggetto di un restauro accurato, anche se parziale, che ne ha recuperato le strutture di epoca scaligera e ha colto le linee dell’intervento di Sanmicheli, l’edificio ospita oggi attività didattiche, convegni e anche feste in costume.

10.
La famiglia Bevilacqua si distinse nell’attività patriottica durante i moti del 1848; sostenendo il governo rivoluzionario di Brescia, città presso la quale aveva cospicui possedimenti. Felicita e la madre allestirono a proprie spese un ospedale. Girolamo, fratello di Felicita, morì in battaglia a Pastrengo. Il castello di Bevilacqua, messo a disposizione di Manin e Tommaseo, venne cannoneggiato e dato alle fiamme, e altre proprietà vennero saccheggiate dalle truppe di Radetsky. E anche a Brescia le ritorsioni da parte della restaurata monarchia asburgica furono pesanti.
11.
Il terzo piano di Ca’ Pesaro è destinato dal testamento di Felicita alla realizzazione di quattordici studi per artisti. Malgrado i discussi e discutibili cambiamenti di sede (l’ultimo, temporaneo, alla Giudecca, è dovuto al restauro di palazzo Carminati) dal 1901 a oggi la Fondazione ha i fornito atelier ai giovani artisti residenti in area triveneta. I più grandi? Gino Rossi ebbe uno studio nel 1905. Emilio Vedova lo tenne dal 1940 al 1946.

12.
Politica, miopia artistica o eccessivo zelo nel controllo dello stato delle finanze? Ad ogni buon conto alla fine Afro lo studio nel 1942 lo ottenne comunque!

13.
Eccola!

14.
Uffici, laboratori per la produzione alto artigianale, lo show-room per la vendita, un piano per esposizioni, uno in affitto per ricavare un sostegno per le spese e uno destinato agli studi per gli artisti. Felicita non aveva provveduto soltanto al lascito di Ca’ Pesaro; vi aveva anche immaginato un meccanismo espositivo funzionale al sostentamento e allo sviluppo dell’Ente in favore dei giovani artisti che aveva voluto nascesse in suo nome. Gli studi sono attivi a partire dal 1901. Già dal 1902 palazzo Pesaro è sede della Galleria internazionale d’Arte Moderna. Nel 1925 gli artisti si lamentano dell’isolamento della sede capesarina e chiedono al comune una sede più centrale per la fondazione: avranno un padiglione al Lido, vicino all’Excelsior. Nel 1936 vogliono tornare in città, e nel 1947 il comune si dichiara disponibile a restituire il palazzo di Longhena sul Canal Grande. Ma la Galleria d’Arte Moderna non si può spostare! Ci vogliono ancora due anni per trovare l’accordo: in cambio di Ca’ Pesaro, il comune di Venezia offre alla BLM la sede di piazza San Marco, gli studi a palazzo Carminati e la Sala degli Specchi a palazzo Giustinian (sede, quest’ultima, a tutt’oggi non ancora consegnata).

15.
Il 1910 è un anno d’oro per la BLM: le collettive sono addirittura due, e per la prima volta vengono pubblicati i cataloghi. A fare la parte dei leoni Gino Rossi, Arturo Martini e Umberto Boccioni (proprio lo stesso anno in cui i futuristi avevano lanciato i volantini di *Venezia Passatista* dalla Torre dell’Orologio.); insieme a loro Tullio Garbari, Teodoro Wolf Ferrari, Umberto Poggioli….

1.
“I ask that the names of Bevilacqua and La Masa be engraved onto the buildings that I bequeath to the public, for I am the last surviving member of the Bevilacqua stock; just as my husband was the last of the whole La Masa family” (from the 1898 holograph will of the Duchess Felicita Bevilacqua La Masa) iscrizione a Cà Pesaro

2.
Among other things, she is kept up to date with regard to Venetian cultural life by the long and detailed letters sent by her close confidante Elena Minio. Felicita is a woman of great culture, devoted to the study of languages and literature just as much as to the political life of her birthplace. As well as a partial translation of Dickens’ The Pickwick Papers, her production includes rhymes on both political and autobiographical topics and two edifying stories of a patriotic nature, entitled Maria o l’incendio di Bevilacqua (published in Turin in 1861) and Anna Erizzo o l’assedio di Negroponte (probably written in 1864 but unpublished).Felicita giovane

3.
Giuliana Racco, La ricerca della felicitàlibri Giuliana

4.
On 26th July 1908 the first group exhibition of the Opera BLM opens, the first event organised by the newly appointed Nino Barbantini, who was also the director of the Galleria Internazionale d’Arte Moderna as the two institutions shared offices in Ca’ Pesaro. There is no catalogue of this exhibition, although there is a list of the participants, including artists of note such as Guglielmo Ciardi and Alessandro Milesi along with young unknown artists such as Guido Marussig (who also designed the exhibition poster), Arturo Martini, Guido Cadorin… manifesto di Marussig

5.
The place in which she grew up and where she was also buried together with the rest of her family: Bevilacqua Castle in the countryside of Verona. In her famous will, Felicita declares that it should become the base of the Opera Pia BLM. In 1934, albeit for only four years, the organisation managed to establish the “Asilo di quiete” desired by the Duchess to accommodate those who have devoted their lives to study and other efforts for the good of humanity without being given fair recompense by society, but rather made to bare the brunt of injustice by the government and hedonist individuals, thus reaching the autumn of their years disheartened and bereft of any means of sustenance . Castello

6.
These restrictions have always made it impossible for our trusted astrologist to plot Felicita’s star chart in order to better understand her life and choices and the many doubts surrounding her actions. For example, why did she decide to spend her old age in Venice in Palazzo Pesaro, a foolhardy purchase made by her brother Guglielmo and thus the very symbol of his economic recklessness and the suffering that he had caused her? And why did she then bequeath it to young needy artists after showing so little interest in visual arts during her lifetime? Nota sulle restrizioni ai dati d’archivio

7.
One of Felicita’s main preoccupations, after becoming a widow in 1881, was the management of the family assets, greatly worn away by the thoughtless life of luxury led by her two younger brothers, but also by the Bevilacqua family’s front-line commitment to the anti-Hapsburg movement in 1848. In honour of her patriotic participation, the State granted Felicita a loan. Despite the highly complicated management process and the many ups and downs of this heritage, Felicita finally managed to regain a fair part of the family legacy. At the end of all her efforts, she made a public donation of the patrimony. Thus her aim was to have the means necessary to carry on the good name of the dynasty. Felicita da vecchia

8.
The Sicilian general Giuseppe La Masa married Felicita after ten years of engagement, during which he would even tease his betrothed about the passionate contents of her letters and the vehemence of her displays of affection during their rare pre-matrimonial encounters. His literary career brought him precious few rewards, although he did do a little better with patriotism. His historical novel Gli Aragonesi in Sicilia, written prior to his engagement, does not seem to have enjoyed great success (although its auspice of a united Italy must have made a positive impression on Felicita). He supported the 1848 revolution in Palermo and was a Garibaldine general in the Expedition of the Thousand, although he was later insulted for his not having taken part in the battle of Calatafimi. He had fallen from his horse shortly before and was knocked unconscious. Busto di Giuseppe

9.
After being occupied by German troops during the Second World War, having housed a Salesian Institute, changing hands numerous times and falling foul of neglect for two decades, Bevilacqua Castle was purchased some 20 years ago by its current owners. After undergoing a careful restoration (albeit only in part), which re-established the classic Veronese elements and highlighted the changes made to it by Sanmicheli, the building is currently a venue for teaching activities, conventions and even costume balls. Foto della ballerina dal sito del castello

10.
The Bevilacqua family stood out for its patriotic activity during the commotion of 1848. It supported the revolutionary government of Brescia, a city in which it owned a great number of assets. Felicita and her mother set up a hospital at their own expense. Girolamo, Felicita’s brother, died in battle in Pastrengo. Bevilacqua Castle, put at the disposition of Manin and Tommaseo, came under cannon fire and was torched, while other properties were ransacked by Radetsky’s troops. And also in Brescia, the revenge executed by the newly restored Hapsburg monarchy was heavy-handed. Stemma Bevilacqua

11.
The third floor of Ca’ Pesaro is dedicated to Felicita’s will and the creation of 14 artist studios. Despite the highly debated and highly debateable changes made to the venue (the most recent being that made to the Giudecca, due to the restoration of palazzo Carminati), since 1901 the Fondazione has provided young resident artists in the Triveneto area with an artist’s studio. The biggest names to have had a studio include Gino Rossi in 1905, and Emilio Vedova, who kept his from 1940 until 1946. Foto degli artisti degli studi

12.
Politics, artistic short-sightedness or excessive zeal in the control of state finances? Be as it may, Afro had a studio in 1942 anyway! Lettera che nega lo studio a Basaldella

13.
And here it is!Busto di Felicita

14.
Offices, workshops for the production of quality handmade goods, a show-room for sales, one floor for exhibitions, another rented out to cover the costs and one destined to the artist’s studios. Felicita had made provisions not only for the legacy of Ca’ Pesaro; she had also foreseen an exhibition mechanism to be used to maintain and develop the Organisation for the sake of young artists to which she also intended to leave her name. The studios have been active ever since 1901. Since 1902, palazzo Pesaro has also been the headquarters of the Galleria internazionale d’Arte Moderna. In 1925 the artists complained of the isolation of the residence, and asked the comune for a more central setting for the foundation: they were given a pavilion on the Lido near the Excelsior. In 1936 they wanted to return to the centre of town, and in 1947 the comune declared that it was prepared to give back palazzo Longhena on the Grand Canal. But the Galleria d’Arte Moderna could not be moved! It took another two years to find an agreement: in exchange for Ca’ Pesaro, the comune of Venice offered the BLM a base in St. Mark’s square, the studios in palazzo Carminati and the Mirrors Room in palazzo Giustinian (the latter venue is still to this day to be handed over). Foto di Cà Pesaro

15.
1910 was a golden year for the BLM: there were no less than two collective exhibitions, and for the first time, catalogues were printed. The main artists featured were Gino Rossi, Arturo Martini and Umberto Boccioni (in the same year in which the futurists had thrown their Venezia Passatista flyers from the clock tower), alongside Tullio Garbari, Teodoro Wolf Ferrari, Umberto Poggioli…. frontespizio del 1910

BLM Spitz Time!2.indd 12-13 5-10-2007 12:58:41

CONFEDERAZIONE FASCISTA DEI PROFESSIONISTI E DEGLI ARTISTI
UNIONE PROVINCIALE DI VENEZIA

SINDACATO INTERPROVINCIALE FASCISTA BELLE ARTI

N. di protocollo 28177
Risposta al N.
Allegati N.

VENEZIA, 13 Luglio 1942 XX°

Oggetto: Studio di pittore . Afro Basaldella.

'AL PODESTA' DEL COMUNE DI
Ufficio Belle Arti
VENEZIA

A riscontro della Vostra n. protocollo 28177 si da parere negativo in considerazione che l'artista sopraindicato non si trova nello stato di bisogno come richiesto dal Regolamento.

VINCERE.

IL COMMISSARIO MINISTERIALE
(Paolo Bolzoin)

Venezia. Archivio della Fondazione Bevilacqua La Masa.

CONFEDERAZIONE FASCISTA DEI PROFESSIONISTI E DEGLI ARTISTI
UNIONE PROVINCIALE DI VENEZIA

SINDACATO INTERPROVINCIALE FASCISTA BELLE ARTI

N. di protocollo
Risposta al N.

Venezia 6 Novembre 1939-XVIII°
Gnio Pettenello e Fernando Quaia.

64113
Al Podestà del Comune di

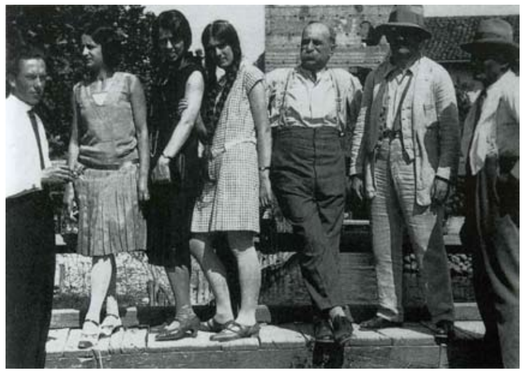
Venezia

Propongo che venga revocata la concessione di 2 studi gratuiti dell'Opera Bevilacqua La Masa (situati in Palazzo Pesaro) agli scultori Ennio Pettenello e Fernando Quaia per le seguenti ragioni :

Il primo da anni non frequenta lo studio essendo quasi sempre assente da Venezia e spesso all'estero.

Il secondo da due anni è insegnante governativo in altra città, quindi fuori Venezia per più di tre quarti dell'anno. In conseguenza dello stipendio che egli gode non si trova più nelle condizioni di ristrettezza finanziaria che giustificano la concessione stessa.

Il Segretario Interprovinciale
- Geo Ciamicotti -



BLM Spitz Time!2.indd 14-15
5-10-2007 12:58:45

INSIDE THE STUDIO

di by Stefano Coletto

Lo studio degli artisti come ogni atelier è costituito da angoli e anfratti dove si collocano ogni sorta di oggetti, materiali, strumenti che sono ciò che rimane di un lavoro, ciò che può servire per un progetto, ma anche ciò che non servirà a nulla.
Queste foto occasionali documentano l'azzeramento della dimensione estetica dell'oggetto e dello spazio ripreso; riducono la fotografia a foto-indice, semplice segno impressionato del proprio oggetto, o a foto-indizio che attesta una caratteristica invisibile del luogo.

Foto effimere e senza autore che si trattengono dall'essere particolari di opere non finite, dettagli di lavori compiuti, ma anche eventuali frammenti di un'opera concettuale fotografica sugli interstizi.
Sono fotografie in eccesso rispetto alla documentazione degli spazi, sono materiali e composizioni non interessanti rispetto all'opera; ma sono ciò che manca e ciò che è in più come se nella ricerca di un fine estetico avessimo bisogno di eccesso e di carenza, di spreco e di bisogno: alludono alla condizione della sensibilità e dell'intelligenza che l'artista vive nel suo atelier.
Il cerchio del senso non si chiude ma si avviluppa a spirale tra gli indizi verso l'interno e l'esterno anche per un osservatore interessato; a lui, per capire, e all'artista, per realizzare un lavoro, è richiesto di percepire questi margini di uno spazio dove si decide e si sceglie. Lo studio è tutto in queste foto che non dicono nulla di definitivo ma rappresentano l'occhio precario e incerto di un probabile visitatore o di un artista impegnato nella sua ricerca.

Una ricerca a cui si può rinunciare o in cui si può fallire. Faticoso accettare questo volo di possibilità, sopportare questi angoli di spazio informi come i momenti che richiedono creatività e riorientamento rispetto alle cose, queste incertezze di inquadratura e questi eccessi o decessi di realtà. Qui l'artista che non esprime ma si sforza per lasciarsi attraversare dalle cose, come in una apparente passività, perché la realizzazione verrà solo in seguito. Così lì dentro non sappiamo mai dove guardare, perchè l'attenzione deve fermarsi anche dove lo sguardo non trova il referente.

Ma si tratta di un atelier, la sequenza di queste immagini diviene decifrabile solo se conosciamo il luogo in cui sono state realizzate, solo se siamo all'interno dello spazio elettrico dove si produce ciò che si darà ancora come immagine.

Recuperare queste foto dal cestino è un modo per raccontare lo spazio destrutturato degli studi, come pratica laboratoriale elementare che curiosamente avvicina chi realizza l'opera e chi la spiega.

The studio of the artists, like every other studio, is made up of different corners and spaces in which all sorts of objects, materials are to be found, be it that which remains of a work, that which may be used for a project, but also that which serves no purpose at all.

These various photos document the cancellation of the aesthetic dimension of the object and the space found within them; they reduce the photograph to a photo index, a simple sign representing the object in question, or a photo-clue hinting at the invisible characteristics of the space.
These are ephemeral shots, photographer-less, which stop short of providing details of unfinished works, rather showing possible fragments of a conceptual photographic study though interstitial spaces. Yet they are photographs that go beyond the documentation of the spaces: materials and compositions that have little to do with the work; they constitute that which is missing and that which is in excess, as if in the search for an aesthetic goal we needed excess and insufficiency, of waste and need. They allude to the state of sensitivity and intelligence that the artist experiences in his/her studio.

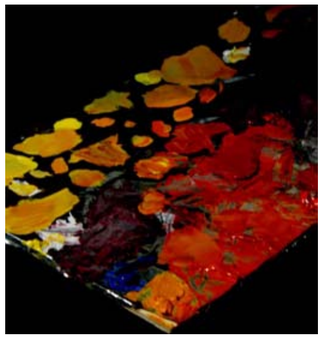
The circle of sense does not come to a close, but rather it shifts from clue to clue both inwards and outwards also for the benefit of the interested onlooker. In order for the spectator to understand, and for the artist to create a work, it is necessary to perceive these margins of space in which one makes decisions and choices. The studio is everything in these photos, and while they say nothing definitive, they represent the shifting and uncertain eye of a likely visitor or of an artist busily going about his/her research.

Research which may be given up, or which may turn out to be a failure. It is hard to accept this range of possibilities, to put up with these corners of disorganised space, just like those moments that call for creativity and reorientation with regard to things, these uncertain framings and these lacks/surpluses of reality. The artist does not express him/herself here, but rather attempts to allow the things to move through him/her, with apparent passivity, as the creation of the work shall take place only later on. For this reason, we never know where to look when we are in there, as the attention must settle even where the eye finds no point of reference.

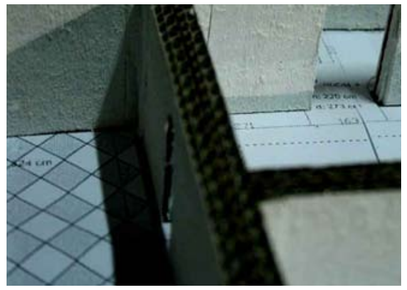
But an artist's studio it is, and the sequence of these images is decipherable only if we already know the space in which they were taken, only if we are inside that electrifying space where that which is to become an image is produced.

Fishing these photos back out of the waste bin is a way to tell the story of a space pulled apart by the studios, like an elementary working practice which strangely enough brings together the creator of the work with its narrator.

BLM Spitz Time!2.indd 16-17 5-10-2007 12:58:45



OASI NATURALE
DI PROTEZIONE
DIVIETO di CACCIA



ARTISTI
ARTISTS

BLM Spitz Time!2.indd 20-21 5-10-2007 12:58:57

Ci porta a discutere, anzitutto, del rapporto con il paesaggio e con l'architettura, che è parte di esso.

It brings us to discuss, above all, of mey relationship with lanscape and architecture, that is part of it.

GIORGIO ANDREOTTA CALÒ

di by Simone Menegoi

Questa intervista si svolge in un luogo molto particolare: ci troviamo infatti all'interno di una tua opera. Vuoi descriverla?
Siamo, in mezzo alla laguna a Sud di Venezia, in una struttura in legno e vetro realizzata utilizzando elementi di scarto e che poggia su una palafitta di due metri quadrati. Si trova tra il Petrolchimico di Marghera, l'isola di San Giorgio in Alga e Venezia. Si tratta a tutti gli effetti di un osservatorio, ma in un senso duplice. È orientato rispetto al movimento del sole, che ora sta tramontando alla nostra destra, e dà un punto di vista privilegiato, da cui è possibile osservare ambienti molto diversi tra loro: quello antropizzato del Petrolchimico; la natura selvaggia che si è sviluppata nell'isola abbandonata; la distesa d'acqua della laguna; e alle spalle, Venezia e le navi da crociera. Ma è soprattutto un osservatorio verso l'interno, un luogo di riflessione.

La consideri una buona introduzione al tuo lavoro in generale?
Ci porta a discutere, anzitutto, del mio rapporto con il paesaggio e con l'architettura, che è parte di esso. L'architettura diventa complementare ai miei studi di scultura, in particolare nella relazione fisica spettatore/oggetto. Amplificando questa relazione, sono passato dall'oggetto scultoreo agli edifici. In un intervento realizzato a Napoli, è stato proprio un edificio l'oggetto su cui lavorare. Ho inserito al suo interno elementi non tangibili come il suono e la luce, che, portati a un'amplificazione estrema per le dimensioni dell'intervento e del palazzo, cominciavano ad acquistare una presenza percepibile con un impatto di tipo tattile. Questa alterazione dell' edificio interagiva poi con il resto del paesaggio urbano.

L'opera di Napoli di cui hai parlato ci porta a un altro lavoro, forse il tuo più ambizioso finora, realizzato a Sarajevo.
Tra il 2005 e il 2006, ho avuto la possibilità di lavorare a Sarajevo su un edificio governativo: la torre che affianca il Parlamento, che durante la guerra era stata ridotta ad uno scheletro in cemento armato. Sarajevo si sviluppa su un asse urbano longitudinale orientato da est a ovest. Ho osservato a lungo il movimento del sole rispetto a questo asse. La torre diventava una meridiana al centro della città. L'intervento è stato quello di ricreare artificialmente il fenomeno dell'alba e del tramonto all'interno dell'edificio, con dei fari generalmente impiegati nel teatro (sebbene l'intento iniziale fosse di utilizzare quelli dell'esercito). All'altezza della linea dell'orizzonte, sulle due facciate opposte est/ovest, uno spicchio di luce semisferico sembrava alzarsi/abbassarsi lentamente. In realtà era sospeso, c'era un'ambiguità voluta a riguardo. Rappresentava un momento zero dove si annullavano l'inizio e la fine. Metaforicamente, intendevo a parlare di una situazione di transizione che stava vivendo l'edificio e, con esso, la città e l'intero Paese. Il cambiamento in atto nella struttura urbanistica è qualcosa che sto tuttora monitorando fotograficamente, a Sarajevo così come in altri centri europei.

A proposito del rapporto tra arti visive e architettura, ci sono due maestri che sono stati molto importanti per te: Marjetica Potr_, tua insegnante alla Fondazione Ratti, e Gordon Matta-Clark, a cui hai dedicato la tesi e alcuni dei tuoi primi lavori. Cosa, del loro lavoro, è stato importante per te?
Quello su Matta-Clark è stato uno studio approfondito. Lui invitava a muoversi all'interno di edifici decostruiti, agli antipodi del concetto di architettura funzionalista. Ma tutti i suoi edifici sono stati demoliti e la fotografia, sebbene diventasse nelle sue mani "un sistema narrativo soggetto a tutti i tipi di variazione" [cit.] non poteva restituire questa vertigine. Per questo, oltre allo studio teorico, ho dovuto sperimentare la stessa metodologia di lavoro e ricreare alcuni suoi interventi. È stato un passaggio obbligato, senza il quale non avrei potuto capire a fondo un artista per me fondamentale. È un rischio che ho voluto correre, e i più non hanno inteso questa necessità, leggendo piuttosto in quei primi lavori una sorta di 'appropriazione indebita'…Con Marjetica Potr_ ho avuto un rapporto diretto, venendo a contatto con una persona dall'atteggiamento verso gli altri estremamente disponibile, che si riflette poi in un impegno 'sociale' come artista. Da questo incontro è poi nato un interesse verso quella che lei definiva "architettura informale", come forma del costruire che si sviluppa in contesti non programmabili e secondo una prospettiva contraria a quella degli urbanisti, perché nasce spontaneamente, per la necessità primaria di avere uno spazio abitativo. Questo stesso osservatorio può essere visto come un'architettura informale. La differenza sta nella sua apparente inutilità, che è poi la chiave per leggerne un intento poetico.

A cosa stai lavorando in questo momento?
Il lavoro per la mostra di ottobre è legato a un'idea più generale alla quale lentamente sto cercando di dare forma e che si riassume in un titolo, Monumento ai Caduti. Parlarne in termini teorici mi è estremamente difficile e per questo mi affido alla rappresentazione visiva. Ritorna di continuo l'immagine della maceria, del detrito, del crollo (di un' ideologia, anche) e un atteggiamento eroico, ma inutile, di fronte a un processo di perdita costante. Questa rappresentazione è lo specchio di una personale percezione dell' esistenza, di passaggio del tempo. Un tema, quest'ultimo, che abbraccia tutto il mio lavoro.

This interview takes place in a very special place; we find ourselves inside one of your works. Could you describe it?
We are in the middle of the lagoon of Venice, in a structure about two-square metres in area, built on top of a pile dwelling and located between the petrochemical plant of Marghera and the Island of San Giorgio in Alga. In an ambivalent sense it's an observatory. It is positioned with respect to the movement of the sun, which at the moment is setting to our right, and holds a privileged point of view from which very different environments can be observed: the man-made petrochemical plant; the wildlife that has developed on the island; the extension of the lagoon waters; and behind us, Venice and the cruise ships. However, above all it is an observatory focused on the interior; a place of reflection. The structure is made of discarded scraps.

Do you consider it to be a good introduction to your work?
It inspires discussion, for example, of the relationship I have with the landscape and with the architecture belonging to this landscape. The architecture becomes complementary to my studies in sculpture, particularly in the physical relationship between spectator and object. By expanding on this idea, I moved from the sculptured object to buildings. The object of my work for a project I did in Naples was a building. Inside this building I placed non-tangible elements such as sound and light, which once enlarged to extreme sizes began to acquire a presence that was physically felt. The alteration made on this building then interacted with the rest of the urban landscape.

Speaking of your work in Naples leads me to ask about another work, perhaps a more ambitious one, created in Sarajevo.
Between 2005 and 2006 I had the chance to work in Sarajevo on a government building: a tower next to the Parliament building, which during the war had been reduced to a skeleton form in reinforced concrete. Sarajevo spreads out on an urban axis running from east to west. I spent a long time observing the sun with respect to Sarajevo's urban axis. The tower became a meridian in the centre of the city. The work consisted of artificially recreating within the building the phenomenon of dawn and sunset, through the use of lights generally used in theatres, even though my original intent was to use military lights. At the level of the horizontal line, on the two opposite sides, east and west, a sliver of semispherical light seemed to slowly rise and fall. Actually, it was suspended. I was aiming at a certain ambiguity with regards to this. It was like a zero moment where the beginning and the end are annulled. Metaphorically speaking, I meant to remark upon the transition the building was undergoing and along with it, that of the city and the entire country. The change taking place in Sarajevo's urban design is something I am still photographically monitoring in other city centers around Europe.

Speaking of the relationship between visual arts and architecture, two very important masters for you have been Marietica Potrc, your teacher at the Ratti Foundation, and Gordon Matta-Clark, to whom you dedicated your thesis and several other works. What is it about their work that is important for you?
With Matta-Clark it was an in-depth study. He used to invite us to move inside buildings deconstructed to the antithesis of the functional architecture concept. Even if photography became a narrative system subject to all types of variations, it wasn't able to restore this sense of dizziness, and all of his buildings were demolished. For this reason, besides studying photographs, I had to partially recreate some of his works. It was a forced passage, without which I would not have been able to completely understand such a fundamental artist. It's a risk I wanted to take and most people didn't understand this need and instead saw in these first works a type of "embezzlement".
My relationship with Marietica Potrc was more direct and I got to know her, and her extremely helpful and open attitude towards others, which is also reflected in her "social" work as an artist. From our meeting an interest arose in what she defined as "informal architecture", a form of construction which develops in unplanned contexts, such as urban planning prospects, and which originates spontaneously from the principal need of having a space in which to live. This observatory can also be seen as informal architecture. The difference is in its apparent uselessness, which is the key for interpreting its rather poetic intent.

What are you working on now?
Work for a show in October that is connected to a more general idea to which I am slowly trying to give form. It's called "War Monument". It's very difficult to talk about in real terms, therefore I'm relying on the visual representation to do it justice: the image of wreckage, debris, collapse (of an ideology), and a heroic attitude - however useless - towards a process of steady loss. This representation is the mirror of a personal perception of existence, of the passing of time: a theme which embraces all my work.

BLM Spitz Time!2.indd 22-23 5-10-2007 12:58:57

Osservatorio Venezia Laguna, 2007
IT, 2005
Monumento ai caduti, 2007

BLM Spitz Time!2.indd 24-25 5-10-2007 12:59:01

Dal Tramonto all' alba, 2006
Sarajevo, Torre del Parlamento, 2005

BLM Spitz Time!2.indd 26-27
5-10-2007 12:59:08

Ci porta a discutere, anzitutto, del rapporto con il paesaggio e con l'architettura, che è parte di esso.

It brings us to discuss, above all, of mey relationship with lanscape and architecture, that is part of it.

NEMANJA CVJANOVIC

di by Mara Ambrozic

Nei tuoi lavori esplori in modo critico e arguto il tema del potere sociale e del suo esercizio nei confronti delle realtà marginali, affrontando anche tematiche che sfuggono al linguaggio e alla ragione come il dolore, la fame, la morte, l'impossibilità dell'azione e la memoria. Cosa ti spinge a lavorare su questi temi?
Ho vissuto indirettamente la seconda guerra mondiale – il trauma fondamentale della società contemporanea – attraverso la memoria famigliare e la cultura istituzionale della SFRJ. Ciò ha segnato il mio operare che è legato a circostanze politiche, sociali e culturali ben precise,e che mi ha portato ad una comprensione personale della storia.
a) Sono cresciuto in una famiglia comunista (nella più pura essenza di quello "stato d'animo" e "credo" esistenziale) e atea [emozionalmente dipendo da questo splendido attimo della storia umana quando il ratio ed il sapere offrivano un "futuro migliore" di quello inventato dalle bugiarde religioni (tutte) a servizio del potere]. Una famiglia di partigiani antifascisti e di detenuti (schiavi nei campi di lavoro forzato del Terzo Reich) con numeri tatuati sulle braccia. Una famiglia di contadini, di intellettuali, di impiegati statali e di lavoratori portuali _ internazionalisti, Jugoslavi (Serbi, Croati, Sloveni, Musulmani, Macedoni, Montenegrini, Albanesi, Italiani, Rom, Ungheresi, Bulgari, Rumeni, Slovacchi, Cechi, Rusyni, Ebrei, Lacchi, Turchi, Tungusiani, Pinguini…). Di fatto! sono pienamente comunista, conservatore, tradizionalista, territorialista e antifascista, e "…non mi esprimo come un ateo perché non voglio dare credibilità alla parola theos…" (Marko Steveli_, storico alternativo) ma credo in un "futuro migliore" – costruito razionalmente, da tutti e per tutti.
b) Appartengo alla cultura del socialismo autogestito (un raffinato modello di democrazia proposto da Edvard Kardelj e praticato nella SFRJ), dell'uguaglianza, della fraternità e dell'unità, della proprietà comune, dell'economia pianificata, dell'emancipazione della scienza, della politica di pace attraverso la rete dei paesi non-allineati (il Terzo Blocco), dell'assistenza medica e dell'educazione (istruzione) gratuita, del diritto all'abitazione, del diritto al lavoro e alla pensione garantita per tutti (quel minimo di 8+8+8 di 24, che oggi dovrebbe figurare al 3+8+13), della libertà d'espressione, della solidarietà, della coscienza ecologica...
Nonostante la violenta ed esauriente marginalizzazione di questo discorso, questi sono i miei standard che possono sembrare scontati e banali, ma personalmente ho deciso di difenderli e conservarli per il futuro virgolettato del paragrafo "a)".

L'"utilizzo" di motivi e di elementi associativi (la svastica, la croce, la stella, il colore rosso, ecc.) che nella coscienza collettiva evocano precisi contenuti storici è una caratteristica del tuo linguaggio. Per quale ragione ritieni che sia necessario alimentare una politica di rappresentazione di questo tipo?
Spesso mi riapproprio di un'iconografia rielaborando l'insieme di significati che essa richiama. Si tratta di una pratica usata da ogni propaganda e mi piace vederla come un'arma. Nel progetto "The future here begins now…" volevo mostrare uno dei punti deboli del potere economico avvalendomi della riappropriazione e della trasformazione iconografica. Il progetto fu realizzato nel 2004 aRijeka in uno spazio espositivo creato dalla Erste Steiermarkische Bank (E.S.B) (un istituto bancario che dopo l'apertura del mercato dell'Europa dall'Est si è espanso in modo capillare è diventato una delle banche più influenti della regione acquistando, in maniera poco limpida, istituti minori come la Banca Comunale di Fiume).
Mediante piccole modificazioni dell'iconografia e del marchio della Raiffeisen Bank, concorrente della E.S.B., il progetto riflette sul comportamento vergognoso e neo-imperialista di alcuni stati europei occidentali verso gli stati dell'est Europa. La mostra è stata chiusa e disallestita poco dopo su ordine del Direttore della filiale di Rijeka che aveva giudicato il progetto inopportuno per la policy della Banca. Poco dopo il giornale locale Novi List (Davor Mi_kovi_) ha criticato questa censura.A causa della mia azione la E.S.B. ha calcolato una perdita di 60 clienti nell'anno corrente. Forse questo progetto, unitamente a quello della bandiera "The sweetest dream", potrebbe connotarsi come un'azione politica.In realtà rappresenta un processo di riappropriazione, rielaborazione e contaminazione tra icone storiche (l'attentato di Sarajevo del 1914) con l'iconografia contemporanea del marketing.In questo modo offro la possibilità di un' ulteriore lettura del progetto secondo una mia passionale e personale comprensione della storia.

Nel lavoro "The sweetest dream" trasformi drasticamente l'immagine della bandiera dell'Unione Europea denunciando che il concetto apparentemente tollerante del pluralismo etnico promosso dall'EU sia solamente la continuazione, in forma modernizzata, del razzismo coloniale Europeo.
Più che di una trasformazione drastica della bandiera (evitando di soffermarmi sul discorso semiologico dell'effettiva equivalenza simbolica del cerchio, della stella, del colore giallo/oro e della svastica ,poiché tutti forme di rappresentazione simbolica del sole), si tratta di una trasformazione drastica dei significati e dell'identità che vuole rappresentare. Il mio intervento consiste nella fusione di due simboli, che nella percezione collettiva richiamano contenuti opposti. Questo "prodotto ibrido" rappresenta l'ambiguità della situazione politica presente oggi in Europa (Là dove si predica la democrazia ma si attuano forme di neo razzismo e fascismo).La promessa U(nione) E(conomica) si è sviluppata in un forte soggetto politico che sta generando una sempre più netta divisione tra i ricchi (comunitari) e i poveri (neo-comunitari ed extracomunitari).

Per quale ragione non hai risposto alle mie domande?

In your works you explore the subject of social power and your practice with marginal realities with a shrewd and critical eye, treating themes that escape language and reason such as pain, hunger, death, the inability to act, and memory. What urges you to deal with these themes?
I indirectly lived through WWII – the primary trauma of contemporary society – through family remembrance and the institutional culture of the SFRJ (Socialist Federal Republic of Yugoslavia). This has left its mark on my way of working, which is connected to very precise political, social, and cultural circumstances, and has led to a personal understanding of history.
a) I grew up in a communist (in the purest essence of that existential "mood" and "belief") and atheist family (I depend emotionally on this splendid moment in human history when reason and knowledge offered a "better future" than the one invented by false religions [i.e., all religions] at the service of power). A family of anti-fascist partisans and prisoners (slaves in the forced labor camps of the Third Reich) with numerous tattoos on their arms. A family of peasants, intellectuals, government employees, and dock workers internationalists, Yugoslavians (Serbians, Croatians, Slovenians, Muslims, Macedonians, Montenegrins, Albanians, Italians, Rom, Hungarians, Bulgarians, Romanians, Slovakians, Czechs, Ruthenians, Jews, Lacchi, Turks, Tungusians, Penguins…). In fact, I am entirely communist, conservative, traditionalist, territorialist, and anti-fascist, and "I don't express myself as an atheist because I don't want to give much credibility to the word theos…" (Marko Steveli , alternative historian), but I believe in a "better future" – rationally constructed, by all for all.
b) I belong to the culture of self-governed socialism (a refined model of democracy proposed by Edvard Kardelj and practiced in the SFRJ), of equality, fraternity, unity, and common ownership, of planned economy, the emancipation of science, politics of peace through the network of non-allied countries (the Third Block), of medical assistance and free education, of the right to housing, the right to employment and to a guaranteed pension for all (that minimum of 8+8+8 of 24 which today should be portrayed 3+8+13), of freedom of expression, solidarity, and ecological awareness.
Despite the violent and exhaustive marginalization of this argument, these are my standards. They may seem expected and banal but I personally decided to defend and preserve them for a future which is explained, word for word, in paragraph "a" above.

The "use" of motifs and associated elements (the swastika, cross, star, and the color red, etc..), which in the collective consciousness evoke specific historical references, is a characteristic of your language. Why do you feel it necessary to nurture a policy of representation of this kind?
I often regain possession of iconography by re-elaborating the set of meanings that it summons. It's a practice used by every form of propaganda and I like to see it as a weapon. In the project "The future here begins now…" I wanted to show one of the weak points of economic power by making use of reappropriation and iconographic transformation. The project was realized in 2004 in Rijeka, in an exhibition space created by Erste Steiermarkische Bank (E.S.B) (a banking institute which, after the opening of the European market to the East, greatly expanded and became one of the most influential banks in the region, acquiring, somehow, smaller institutions such as the Banca Comunale di Fiume).
Through small modifications to the iconography and trademark of the Raiffeisen Bank, a competitor of E.S.B., the project reflected on the shameful and neo-imperialistic behavior of certain Western European countries towards Eastern Europe. The exhibition was closed and dismantled shortly after orders were received by the Director of the Rijeka branch to do so. This Director saw the project as inappropriate for the Bank's policy. Shortly thereafter, the local newspaper Novi List (Davor Miškovi) criticized this censorship. Due to my action, the E.S.B. calculated a loss of 60 clients over the current year.
Perhaps this project, in unison with that of the flag "The sweetest dream", might appear as a political act. In reality it represents a process of re-appropriation, re-elaboration and contamination among historical icons (such as the attack on Sarajevo in 1914) with contemporary market iconography. In such a way I offer a possible further reading of the project based on my own personal and passionate understanding of history.

In the work "The sweetest dream" you drastically transform the image of the European Union flag, declaring that the apparently tolerant concept of ethnic pluralism promoted by the EU is really only the modernized continuation of European colonial racism.
More than a drastic transformation of the flag (avoiding any dwelling on the semiological subject of the actual symbolic equivalence of the circle, star, yellow/gold color, and the swastika, since they are all symbolic representations of the sun), it is a drastic transformation of the meanings and identity that it stands for. My work consists of the fusion of two symbols which in the collective perception refer to opposite matters. This "hybrid product" represents the ambiguity of the present political situation in Europe (where democracy is preached but forms of racism and neo-Fascism are practiced). The E(conomic) U(nion) agreement has developed into a strong political subject which is generating an ever more definite division between rich (EU members) and poor (neo-EU members and non-EU members).

Why did you choose to not answer my questions?

BLM Spitz Time!2.indd 28-29 5-10-2007 12:59:08

Pittore – Ebreo – Comunista, 2003
The future here begins now…, 2004

BLM Spitz Time!2.indd 30-31
5-10-2007 12:59:11

One and Three Chairs, 2003
XXI.ma regola di respirazione (Trappola per Veli Jože), 2005

BLM Spitz Time!2.indd 32-33
5-10-2007 12:59:16

Ci porta a discutere, anzitutto, del rapporto con il paesaggio e con l'architettura, che è parte di esso.

It brings us to discuss, above all, of mey relationship with lanscape and architecture, that is part of it.

GIUSEPPE GONELLA

di by Alberto Mugnaini

Perché, oggi la pittura? Qual è la ragione che ti ha spinto e che ti persuade a continuare a fare il pittore quando ci sono media più incisivi e in linea con il presente?
Al Liceo, all'Accademia, ma sopratutto in famiglia respiravo la bellezza dell'arte, ritraendo, disegnando e dipingendo senza darmi tante spiegazioni; accoglievo la mia forte curiosità che si rinnova alimentandosi, diventando indispensabile proprio in quei gesti che mi permettevano di esistere in lei. L'arte si è allargata in tutte le direzioni senza confini e con troppi termini .In linea col presente credo c'è la mia immaginazione.

Oltre all'aspetto diciamo così istintivo, alla curiosità e alla meraviglia, non credi che la pittura sia anche un alfabeto che ha i suoi propri funzionamenti linguistici?
Naturalmente ho avuto modo di studiare approfonditamente il linguaggio della pittura durante gli anni di scuola superiore. Ora mi dedico alla creazione… Senza comunque mai dimenticare il bagaglio che ho acquisito in questi anni...

Why the medium of painting today? What drives and convinces you to continue painting when there are other mediums more incisive and more in line with the present?
Giuseppe Gonella. At high school, at the Academy, but above all at home, I breathed the beauty of art and didn't ask myself why I drew and painted.
I accepted my strong curiosity which renewed itself the more it was nurtured, becoming absolutely necessary in those gestures that allowed me to exist in it. Art has broadened in all directions without limits and with too many boundaries. I believe my imagination is in line with the present.

Besides the instinctive aspect, the curiosity, and the wonder, do you think that painting is also an alphabet with its own linguistic workings?
Naturally I was able to study the language of painting in depth while at high school. Now I dedicate myself to creation…without, however, ever forgetting the knowledge acquired in those years.

Qual è il tuo atteggiamento riguardo alla storia dell'arte? C'è un filone o un artista in particolare che è stato determinante per le tue scelte? A quali esperienze odierne guardi con più interesse?
Ci sono troppi artisti sovrapposti ad altri, è difficile nominarne uno!
Necessari ed essenziali al mio lavoro? Mi piacciono, ma li confondo sempre: Elizabeth Neel, Tom McGrath, John Bauer, Kristin Baker.....
Storica, magnifica e mostruosa allo stesso tempo la personale di Lucian Freud al Museo Correr di Venezia.

Scorrendo su Internet mi è casualmente capitato di incontrare una foto che hai usato in un tuo quadro. Quali sono i criteri o le poetiche che ti permettono di appropriarti e di assumere all'interno del tuo linguaggio delle immagini le quali, più ancora che pubbliche, sono come eternizzate in una accessibilità permanente?
Nel momento stesso che un'immagine comincia a prender forma sulla mia tela, che questa sia o non sia mediatica ed accessibile a tutti,essa perde la sua valenza originale e diventa, in una qualche maniera, un evento a sè, che vive indipendentemente dal contesto originario dal quale è tratto.

Parlaci della tua tecnica pittorica. L'acquisizione delle tecniche per un pittore è un obiettivo i cui limiti si spostano continuamente in avanti o un conseguimento che una volta raggiunto deve essere in qualche modo dimenticato?
Parto sempre con bozzetti preparatori con qualsiasi tecnica: acquarelli, carboncini, pennarelli, fotografie, transfert, biro, matite; tra differenti variazioni scelgo la migliore e decido di trasportarla in grande. La mia maniera di stendere il colore è molto "densa": pennellate grumose e pulsanti. Penso sia solo questione di sapere le regole del gioco però, le maniere sono tante e si può cambiare. Cambierò, lo spero per me!

Controllo o abbandono? Programmazione o cattura dell'istante?
Procedo cercando di dimenticare ogni pianificazione iniziale.

La pittura è per te un'attività esercitata ad orari regolari o segue i ritmi dei tuoi umori e ispirazioni?
Un'assidua pratica quotidiana è essenziale.

Oggi il tempo di crescita di un giovane artista sembra si sia drasticamente ridotto. Tu che tempi ti dai, non credi che un'attività come la pittura, soprattutto oggi che tutto o quasi è già stato detto, imponga dei tempi di maturazione più lunghi e meno stressati dalla fretta di un rapido successo?
Assolutamente, il mio obbiettivo principale è realizzare un'opera: un quadro che raggiunge ottimi equilibri formali emozionali e tecnici. Il giudizio e/o il consenso degli altri è una cosa che oggi può metterti nella condizione di navigare o di fare autostop, ma questo tipo di successo è altamente pericoloso e nocivo al buon lavoro…quello che permette di dare il giusto peso ai pensieri dei ben pagati e ti conduce nonostante tutto e tutti a creare, riuscendo ad andare oltre un tempo fatto di date, di scadenze e di vernissage ricchi di buffi-buffet.

What is your attitude towards the history of art? Is there a school or trend or particular artist which has been a decisive factor in the choices you have made? What daily experience interests you the most?
There are too many artists overlapping each other that it's difficult to name just one! Necessary and essential to my work? I like Elizabeth Neel, Tom McGrath, John Bauer, Kristin Baker… but I always get them confused.
The Lucian Freud exhibition at the Museo Correr in Venice was historical, splendid and monstrous all at the same time.

While surfing on the Internet I came upon a photograph you once used in one of your paintings. What criteria or poetics allow you to utilize and employ within your language images that are, even more than public domain, eternalized in a state of permanent access?
At the same moment in which an image begins to take form on my canvas, whether or not this regards mass-media and accessibility to all, it loses its original value and becomes in some way an event in itself, an event which lives independently from its original context.

Can you tell us something about your painting technique? Do you think for a painter that acquiring techniques is an objective with continuously expanding limits, or an achievement which, once gained, must somehow be forgotten?
I always begin with preparatory sketches made with any technique: watercolour, charcoal, felt-tip pen, photographs, transfer paper, ballpoint pen, pencil. From different variations I choose the best and decide how to transfer it to large scale. My method of applying colour is very "dense": lumpy and pulsating strokes. I believe it's just a question of knowing the rules of the game; however, there are many methods and ways and one can always change. I hope for my sake I'll change!

Control or abandonment? Programming or capturing the instance?
I proceed by trying to forget all initial plans.

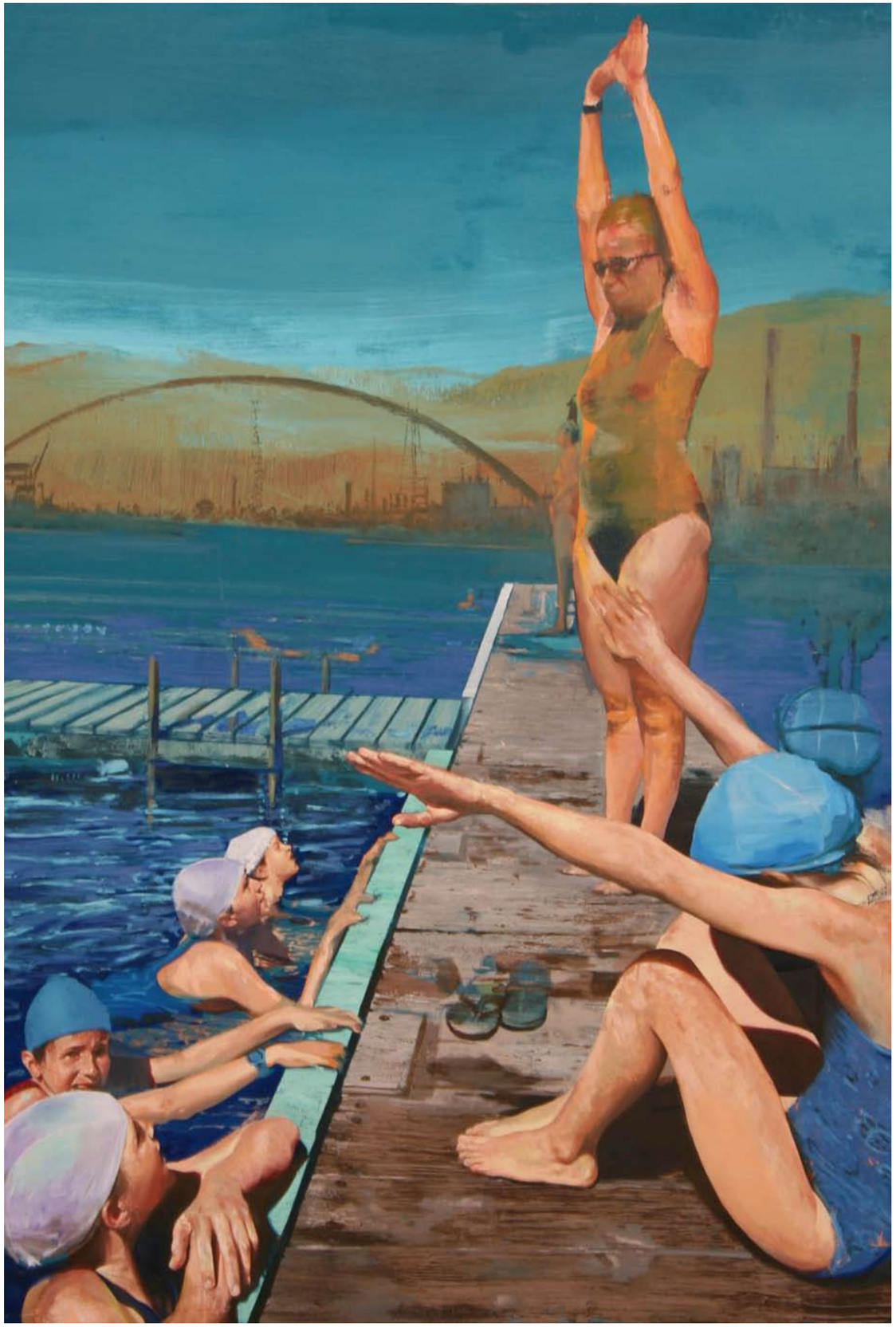
Do you paint at regular hours or do you follow the rhythm of your moods and inspirations?
Diligent, daily practice is essential.

Today the time in which a young artist has to grow seems drastically reduced. What time do you give yourself? Do you think that an activity such as painting, above all in today's world where almost everything has already been said, calls for a longer maturation time and one less strained by the race for rapid success?
Certainly. My main objective is to create a work of art: a painting of optimal formal, emotional, and technical balance. The judgment and/or consensus of others is something that today can force you into the condition of navigator or hitchhiker. However, this type of success is extremely dangerous and harmful to good work, that is, that which helps you attach the right importance to the thoughts of well paid persons and leads you, notwithstanding everything and everyone, to create, to go beyond a time made up of dates, deadlines and art openings with attractive buffets.

BLM Spitz Time!2.indd 34-35 5-10-2007 12:59:16

IN QUESTE PAGINE / IN THESE PAGES
Mongolfiera, 2007
Bucato a mano, 2007
PAGINE SUCCESSIVE / NEXT PAGES
Il filo delle ore 5, 2007
Rari nantes, 2007

BLM Spitz Time!2.indd 36-37 5-10-2007 12:59:20



Ci porta a discutere, anzitutto, del rapporto con il paesaggio e con l'architettura, che è parte di esso.

It brings us to discuss, above all, of mey relationship with lanscape and architecture, that is part of it.

BRUNNO JAHARA

di by Marco Tagliafierro

Con il tuo lavoro giustapponi segni provenienti da culture lontane. Questi segni, una volta ravvicinati, come comunicano?
Nello stesso modo in cui passando in un supermercato si riescono a leggere le lingue più disparate su di uno stesso prodotto; un approccio globale alla cultura visiva grazie alla quale ogni cosa può essere recepita da chiunque. Mi interessa generare una sorta di mix di simboli, che danno vita a sempre nuove soluzioni.

Credi che le tue composizioni siano il frutto di un cortocircuito linguistico, oppure con i vari elementi chiamati in gioco costruisci delle storie?
Oggi viviamo bombardati da simboli ed immagini in ogni momento, dalla televisione alla cultura di strada e di massa, dalla musica al videoclip; ogni mio lavoro proviene da frammenti raccolti dal quotidiano e rigurgitato in un universo personale che costituisce la mia grammatica. Allo stesso tempo contengono storie molto personali, che concedono allo spettatore il compito di intervenire e reinterpretarne la funzione.

In your work you juxtapose signs from cultures very distant from one another. When drawn closer together, how do these signs communicate?
In the same way that in a supermarket very different languages appear on the same product; there is a global approach to visual culture and thanks to this, everything can be understood by anyone. I'm interested in generating a sort of mixture of symbols which gives life to ever new solutions.

Do you think your compositions are the product of a linguistic short circuit, or that you construct stories with the various elements at play?
Today we live bombarded by symbols and images, from television to street and mass culture, from music to video clips. Each of my works comes from collected fragments of everyday life, regurgitated into a personal universe which forms my grammar. At the same time my work contains very personal stories that leave the viewer to intervene and reinterpret the function.

What method do you use when choosing the objects which you then re-elaborate?
It's a very spontaneous process: I gather these elements in the journeys I make, storing them up so that I can then transform them by following the logic of my personal methodic spontaneity. What particularly interests me are plastic elements because they are an industrial product, easy to find in any contemporary culture. I put them together as if they were a part of the same family, and they remain joined in this sense.

Do you have hopes of attaining an universal language?
I use the material like a language that decodes experience. This is also my desire and my method towards art. I search for a universal language, I feel I belong to no one culture in particular, not tied to any specific tradition. I'd like to be able to communicate to people from as many different countries as possible. It's essential to get my work out to as many places as possibile, in the most readable way.

Do you think that misunderstanding can also be invigorating?
A little confusion is a part of life. However, I always try to give the viewer sufficient space to misinterpret and personally reinterpret the language I use. Misunderstanding can be surprising.

Con quale metodo procedi nel scegliere gli oggetti che rielabori?
Tutto succede in modo molto spontaneo; raccolgo questi elementi nei viaggi che faccio, li accumulo per poi trasformarli, intervenendo su di essi seguendo la logica della mia personale spontaneità metodica. Mi attirano particolarmente gli elementi plastici perchè sono un risultato industriale, facile da trovare in quasi ogni cultura contemporanea. Li metto insieme come se facessero parte della stessa famiglia, e rimangono legati in questo senso.

Coltivi l'ambizione di raggiungere un linguaggio universale?
Utilizzo la materia come linguaggio di decodificazione delle esperienze. Questo risulta allo stesso tempo la mia ambizione e la mia metodologia nei confronti dell'arte. Cerco un linguaggio universale, per il fatto di non sentirmi parte di nessuna cultura in particolare, di non essere legato ad una tradizione specifica. Mi interessa poter comunicare al maggior numero di persone provenienti dai più diversi paesi; risulta fondamentale fare arrivare il mio lavoro in più luoghi possibili e nel modo più leggibile.

Non credi che il fraintendimento possa essere anche vivificante?
Un pò di confusione fa parte della vita. Cerco sempre comunque di lasciare spazio sufficiente allo spettatore per travisare reinterpretando personalmente il linguaggio da me utilizzato. Il fraintendimento può rivelarsi sorprendente.

La tua attività rivela chiaramente una passione per i gadget, perchè ti interessano?
Perché nella mia generazione credo tutti siano cresciuti circondati da gadget: cartoni animati, giocattoli in plastica, personaggi dell'immaginario. Ogni nuovo pacchetto contiene sempre una nuova sorpresa, com'è costruito questo oggetto, cosa rappresenta, cosa lo rende speciale e desiderabile; tutto questo mi ispira.

Tu sei solito intervenire su questi gadget, perchè, invece, non operi un semplice ready made?
La mia ricerca è un ready made al cubo.

Dal tuo portfolio prendo atto che ti dedichi anche all'arte applicata, ti senti più artista o designer?

Your work clearly reveals a passion for gadgets. Why do you find them so interesting?
Because in my generation I think everyone grew up surrounded by gadgets: cartoons, plastic toys, fantasy characters. Each new package always contains a new surprise: how this object is built, what it represents, what makes it special and desirable. All of this inspires me.

You usually intervene on these gadgets. Why not use a simple ready-made object instead?
My research is a ready-made to the power of three.

In your portfolio I note that you also dedicate yourself to applied art. Do you feel yourself more an artist or a designer?

E' una dicotomia che non influenza il mio pensiero; mi trovo esattamente in tutti e due i mondi, in ugual misura. Talvolta processi differenti terminano nel medesimo risultato.

Credi sia giusto mantenere distinti gli ambiti tra arte e arte applicata?
Non credo. Non considero l' ARTE troppo seriamente, la vedo libera e dissacrante. La fusione rappresenta una qualità imprescindibile del mio lavoro, così, come la sorpresa e la mescolanza dei generi.

Ci sono dei temi comuni tra questi due ambiti di ricerca estetica che porti avanti?
Ho una ricerca continuamente aperta ad ogni ambito del vivere contemporaneo. Mi attraggono il consumismo, il mercato, i meccanismi di interconnessione tra i dettagli, l'estetica della microbiologia; sono tutti aspetti che rispecchiano l'uomo attuale e si ritrovano nella mia percezione di design e arti come aspetti indivisibili dello stesso problema.

That's a dichotomy that I'm not concerned with. I find myself in both worlds in equal proportion. Sometimes different processes end up with the same result.

Do you believe it's important to maintain a distinction between art and applied art?
I don't think so. I don't take ART too seriously. I see it as free and desacrating. The fusion of the two represents an indispensible quality of my work, as does the element of surprise and the mixing of genders.

Are there any common themes in the two fields of aesthetic research you carry out?
My research is continually open to every sphere of contemporary life. I'm drawn to consumerism, the marketplace, the mechanisms of interconnection among details, the aesthetics of microbiology. They are all aspects which reflect present day mankind and are found in my perception of art and design as inseparable aspects of the same question.

BLM Spitz Time!2.indd 40-41 5-10-2007 12:59:23

BLM Spitz Time!2.indd 42-43 5-10-2007 12:59:26

PAGINE PRECEDENTI / PREVIOUS PAGES
Vaccum, a kit of the SUPERSALE, 2007
Fliff, 2006
IN QUESTE PAGINE / IN THESE PAGES
SHAMPOO LAMP LIMITED EDITION, 2004

BLM Spitz Time!2.indd 44-45 5-10-2007 12:59:30

Ci porta a discutere, anzitutto, del rapporto con il paesaggio e con l'architettura, che è parte di esso.

It brings us to discuss, above all, of mey relationship with lanscape and architecture, that is part of it.

ADRIANO NASUTI WOOD

di by Saramicol Viscardi

Anche utilizzando diverse tecniche e materiali, molti tuoi lavori sembrano comunicare un'idea di frammento visivo strappato alla memoria, trasformando ciò che è di dominio pubblico in privato (penso alle serie Wake up o XXI century portraits), oppure, al contrario, offrendo allo sguardo pubblico un dettaglio di intimità (come sembra trasparire in Ozio e Video cuts diary, anche se in modo molto diverso). Il dettaglio delle cornici usate, utilizzate per la mostra, sembra riportare ancora una volta il discorso su questo tema. Cosa ne pensi?

Credo che il frammento sia una condizione molto spesso presente nei miei lavori; a volte volontariamente, a volte no. Frammentare mi interessa come operazione, come primo passo per ricostruire, con forme diverse, partendo da una forma originale. Frammentare per me è anche ri-guardare, porre attenzioni diverse su ciò che osservo: la TV, i giornali, internet, il contesto intorno a me, gli ambienti e le esperienze. La memoria diventa un primo strumento per spezzare ciò che guardo. Sicuramente la memoria è frammentaria. E' allora, forse, che avviene il passaggio tra pubblico e privato. Nella serie XXI century portraits la memoria diventa uno dei quesiti del lavoro: come costruire una memoria di ciò che avviene oggi, adesso, in questo periodo storico? Si possono raccontare storie attraverso le figure della Storia? Quali sono queste figure? Identità più o meno riconoscibili, persone ignote ma che vivono in modo diretto ciò che avviene, o meglio l'aspetto che viene considerato importante di ciò che avviene. Tutti diventano figure, frammenti rimontati insieme. Allo stesso livello. Tutti a formare una memoria, frammentata. Un muro di segni, traccie; disegni e tracciati...

In *Wake up* c'è uno slittamento molto classico tra la figura che è morta - o dorme - e l'intersezione di momenti dove c'è qualcuno che dorme per chiudere gli occhi davanti a tutta quella violenza. Non ci si dovrebbe forse svegliare davanti a tutto ciò?

Creare una memoria durante il divenire dei processi è qualcosa che era già presente in Ozio. Ma è vero che il processo è inverso. Le immagini che compongono la serie sono prodotto di una attenzione più personale, di momenti intimi. L'erotismo di massa racconta qualcosa di privato che diventa di dominio publico. Qualcosa che viene mangiato e rigurgitato, forse l'operazione artistica più classica... Anche i formati piccoli, così come le tecniche utilizzate, mi servono a rinforzare alcuni di questi aspetti: intimità, precarietà della memoria e dell'individuo...
Video cuts diary è una ulteriore trasformazione. Lo scarto, ovviamente come frammento, si ricompone per raccontare una storia, un diario che ha una dimensione intima. Non racconto mai direttamente un'esperienza personale ma, attraverso questa, tento di dare al video un'atmosfera privata, che possa appartenere a chiunque...

Il tuo tratto sottile, pulito e appena riempito di colore si presta a tracciare su carta immagini e icone che abitualmente scorrono davanti ai nostri sguardi provenienti da televisori, riviste e mondo virtuale. Che peso ha l'immaginario legato alla politica internazionale nel tuo lavoro?

La politica internazionale per me è un tipo di paesaggio... Il paesaggio è ciò che ci circonda, qualcosa con cui dobbiamo relazionarci, a volte in modo travagliato, con delle dificoltà. Uno dei nostri paesaggi contemporanei è costituito dalle immagini che, attraverso tutti i media (tv, carta stampata, web, pubblicità), ci accerchiano. Viviamo dentro questo paesaggio fatto di immagini. Il punto di partenza per me è anche questo, trattare quelle immagini come paesaggi. Tentando di distogliere l'attenzione dal loro lato autentico per farle diventare solo reali: per me è il punto d'inizio. Come rappresentare questo ambiente nel quale viviamo, costituito da immagini? Descritto da immagini che, per la loro autenticità, dovrebbero permettere una precisa riconoscibilità, come ad esempio l'icona di un terrorista. Questa descrizione è l'unica? Possono essercene altre, meno chiare e più complesse? Frammentare questa realtà, descritta con immagini autentiche ma forse non reali, mi permette di creare altre decrizioni. Racconti frammentati, come la memoria.

Through the use of different techniques and materials, many of your works seem to communicate the idea of a visual fragment torn from memory, transforming the public domain to the private (e.g., Wake up or XXI Century Portraits); or on the contrary, offering the public eye an intimate detail (as seems the case in Ozio and in Video Cuts Diary, even if in very different ways). The detail of the frames used for the exhibition seems to once again bring forth the question of this theme. What do you think?

I think the fragment is a condition often present in my work; at times willingly, at times not. The act of fragmenting interests me as an operation, like the first step in a reconstruction, in different forms but based on an original form. For me fragmenting is also considering, looking at what you observe from different angles: TV, newspapers, Internet, your surroundings, environments and experience. Memory becomes the principal instrument for breaking up what you see. Memory is definitely fragmentary. It is then, perhaps, that the shift from public to private takes place. In the XXI Century Portraits series, memory becomes one of the questions of the work: how to construct a memory of what happens today, now, in this historical moment? Can stories be told through the figures of History? What are these figures? More or less recognizable identities, unknown people who nonetheless directly live and experience that which takes place, or better, the aspect that's considered important in what takes place. Everyone becomes figures, fragments reassembled together. At the same level. Everyone forms a fragmented memory. A wall of signs, traces; drawings and outlines…

In Wake Up there's a very classical deferral between the figure of death – or sleep – and the intersection of moments where someone sleeps in order to close their eyes to all the violence. Shouldn't one perhaps be woken up by that?

Creating a memory while the processes are in the making is something that was already present in Ozio. However it is true that the process is the inverse. The images in this series have been produced by a more personal attention, by intimate moments. Mass eroticism tells something of the private which becomes public domain. Something that is eaten and then regurgitated, perhaps the more classic artistic work… Even the smaller versions, like the techniques used, help me strengthen some of these aspects: intimacy, the precariousness of memory and of the individual.
Video cuts diary is a further transformation. The waste, obviously as a fragment, reconstructs itself in order to tell a story, a diary with an intimate feel. I never directly talk about a personal experience but I try to lend a private feeling to the video, which could belong to anyone.

Your subtle, clean and faintly coloured stroke consents outlining on paper images and icons that are normally seen on television, in magazines and in the virtual world. What importance does the imagery of international politics have in your work?

International politics is a type of landscape for me…The landscape is that which surrounds us, something we must relate to, at times in a troubled and difficult way. One of our contemporary landscapes is made up of images that, through all types of media (TV, print, web, advertisement), surrounds us. We live within this landscape made of images. For me the point of departure is also this: treating those images as landscapes. To try to divert the attention from their authentic sides in order to make them only real: for me this is the starting point. How does one represent this environment of images in which we live? Described by images that, for their authenticity, should be clearly recognizable, for example the icon of a terrorist. Is this the only description? Can there be less clear and more complex ones? Fragmenting this reality, described by authentic but perhaps not real images, allows me to create other descriptions: fragmented stories, like memory.

BLM Spitz Time!2.indd 46-47 5-10-2007 12:59:30

IN QUESTE PAGINE / IN THESE PAGES
Anorexic Kate, 2007
PAGINE SUCCESSIVE / NEXT PAGES
Confortable Girls, 2005
Pubblic Service Announcement, 2007

BLM Spitz Time!2.indd 48-49 5-10-2007 12:59:31

BLM Spitz Time!2.indd 50-51 5-10-2007 12:59:31

Ci porta a discutere, anzitutto, del rapporto con il paesaggio e con l'architettura, che è parte di esso.

It brings us to discuss, above all, of mey relationship with lanscape and architecture, that is part of it.

GIULIANA RACCO

di by Marta Tolomelli

Per il progetto sei partita dalla tua storia personale per arrivare a un fenomeno sociale che va oltre questa dimensione; in che modo immagini il visitatore approcciare il tuo lavoro?
In realtà, non mi aspetto che il visitatore intuisca la mia storia personale. Vorrei che approciasse il lavoro come fenomeno sociale. Che sia originato da una mia storia personale è ciò che mi autorizza e mi fa partecipe del fenomeno con più consapevolezza; inoltre mi rende più propensa a trattare un dato argomento, perchè in questo modo vi appartengo tramite l'esperienza. L'appartenenza è un concetto molto importante in questo lavoro.

Trovo che il progetto parli innanzitutto dei preconcetti e quindi di un'appartenenza imposta prima ancora di un'appartenza scelta o connaturata; ti preme più parlare del fenomeno legato alla Calabria in modo specifico o questa tua riflessione è un primo passo per poi ampliare il progetto in altre direzioni?
Con questo progetto, parto da riferimenti al comportamento omertoso in Calabria per riflettere sulla presenza di questo comportamento esteso e presente, in quelle mille piccole e grandi cose che disegnano la vita quotidiana all'interno dello Stato, dall'affitto al lavoro nero, all'evasione fiscale. Tutti atteggiamenti che consolidano un sistema nel quale nessuno può denunciare perchè in tal modo compromette il proprio modo di sopravvivenza. Che questo fenomeno sia particolarmente esasperato nel Sud, economicamente debole, è sintomo di un cancro che afflige l'intera nazione.

La negazione della parola è negazione dell'identità. ogni soggetto si esprime in prima istanza attraverso la propria lingua madre, che diventra strumento e segno indelebile di apparteneza culturale. Quando dici che il progetto parla di appartenenza, a quale tipo di appartenenza pensi?
Credo certamente che imporre il silenzio significhi imporre una sorta d'invisibilità. Il progetto fa riferimento ad un'appartenza a qualcosa che nega la parola, al rapporto tra silenzio e l'invisibilità. Quando ho iniziato queste ricerche un'anno fa, mi sono recata in un monastero chiamato Serra San Bruno, in cui i monaci fanno voto di silenzio e diventono "muti", negandosi volutamente la parola e la vita presso la comunità sociale esterna. Esiste una differenza tra scelgliere di appartenere ad un codice di silenzio e nascere al'intero di una società che lo impone.

Pensi che il "sud" di cui parli possa parlare anche del "sud" del mondo in generale?
Ci sono legami tra il concetto di Sud riferito a sud italia ed il sud del mondo, per via di situazione economiche, di visibiltà e gestione; in questo caso il Sud a cui mi riferisco, interseca una serie di valori o una moralità, nella quale si inserisce la religione cattolica che si esprime con simboli estremizzati nella superstizione, particolare di queste zone. Cioè certi valori, tra i quali onore e solidarietà che definiscono l'essere uomo e la necessità di farsi giustizia da sè, senza far affidamento alla legge, sono caratteristici di queste zone. Non è detto che non siano caratteristici anche di altri "sud" e dei "nord", però alcuni elementi, sono sicuramente specifici. Non credo inoltre che ci sia molto interesse da parte della politica nel risolvere i problemi delle mafie in Italia. La politica dimostrandosi così indifferente a problemi legati alla precarietà del lavoro e della casa, all'illegalità, all'evasione fiscale, favorisce un sistema omertoso normalizzato. Per questo anche ho scelto il colore nero per esprimere l'omertà: nero come censura, assenza, come il senza contratto. Vi si ritrova anche il rapporto tra Vaticano e poltica italiana. Credo che l'interesse del cittadino sia veramente molto basso in confronto verso queste problematiche, forse non esiste proprio. E' invisibile.

La tua condizione di artista come si colloca in tutto ciò?
Credo che l'artista, quando tratta fenomeni sociali, riesca attraverso la rappresentazione visiva o esperienziale di questi fenomeni in qualche modo a scuotere, a volte a suggerire una sorta di consapevolezza. Questo lavoro non è un'operazione in un luogo pubblico ed è quindi limitato al contesto della sua esposizione nel mondo dell'arte. Esso riesce comunque ad arrivare dove altre forme di comunicazione ed espressione culturale non riescono.

Hai pensato di poter presentare il tuo progetto proprio in Calabria?
Sembra che vi sia una completa assenza di istituzioni artistiche tra Potenza e Palermo. Anche questo significa carenza di possibilità di espressione. Quindi l'unico modo è di agire in completa indipendenza, apprendo nuovi dibattiti in zone apparentamente non interessate del fenomeno.

For this project you start from your own personal history to arrive at a social phenomenon that goes beyond it. How do you imagine the visitors approach to your work?
Actually I don't expect the visitors to intuitively grasp my personal history. I would like them to approach the work as a social phenomenon. The fact that it originates from personal experience is what enables me to participate in the phenomenon with greater awareness. It also makes me more inclined to treat a given argument, because in a sense it belongs to me through experience. Belonging is a very important concept in this work.

I find that the project speaks primarily of preconceptions, and hence of something founded prior to that of a chosen or ingrained belonging. Does it interest you more to talk about the phenomenon in connection with the region of Calabria specifically, or is your reflection an initial step to then broaden the project in other directions?
With this project I start with references to behaviour based on a code of silence that exists in Calabria, in order to reflect upon the presence of this behaviour, wide spread and existent in the thousands of large and small things which constitute everyday life in Italy, from undeclared rent and employment, to tax evasion. All the practices which reinforce a system in which it is difficult for someone to denounce anyone or anything, because doing so, could compromise their own survival. While this phenomenon is particularly exasperated in southern Italy, which is economically weak, it is also the symptom of a cancer afflicting the entire nation.

To deny speech is to deny identity. All people express themselves initially through their own native language, which thus becomes an instrument and indelible sign of cultural belonging. When you say that the project deals with belonging, which type of belonging do you mean?
I strongly believe that by imposing silence you impose a sort of invisibility. The project refers to a belonging that denies speech, to the relationship between silence and invisibility. When I began my research a year ago, I also visited a monastery called Serra San Bruno where the monks take a vow of silence and become "mute", deliberately refusing speech. There is a difference between choosing to belong to a code of silence and being born within a society that imposes such.

Do you think the "south" that you speak of could also refer to the "South" of the world, developing countries in general?
There are connections between the concept of south in reference to southern Italy and the southern parts of the world in terms of economy, visibility, and governance. In this case, the South I refer to comprehends a series of values, or a morality, of which Catholicism is a part. And Catholicism expresses itself with symbols taken to the point of superstition, particularly in these areas. In other words, certain values such as honour and solidarity, which define what it means to be a man, and the need to take the law into one's own hands, are characteristics of these zones. This doesn't mean that they are not characteristics of other "souths" or "norths"; however, certain elements are definitely specific to this area. I also do not think there is much interest, on the part of the Italian politicians, in resolving the problems of the Mafia in Italy. Politics has shown itself to be indifferent to problems tied to job instability, illegal houses and fiscal evasion, favouring a normalized system based on silence. For this reason I have also chosen the colour black to express "omertà" (the code of silence): black as in censorship, absence and being off the books. There is also the relationship between the Vatican and Italian politics. I believe that real interest in these problems is very low, perhaps nonexistent. They are invisible.

How does your being an artist fit into all of this?
I believe the artist, when dealing with social phenomena, is able to rouse or sometimes instigate as sort of awareness through visual or experiential representation of such phenomena.
This work is not an intervention in a public place and is therefore limited to the context of its exhibition in the gallery. It may be able, however, to reach where other forms of communication and cultural expression are not.

Have you thought of presenting your project in Calabria?
There seems to be a complete absence of art foundations between Potenza and Palermo. This also signifies a lack of expressive possibilities. The only option is to act independently, opening new debates in areas that are seemingly **not disposed to this kind of expression.**

BLM Spitz Time!2.indd 54-55 5-10-2007 12:59:34

PAGINE PRECEDENTI / PREVIOUS PAGES
Untitled, 2007
Untitled, 2007
IN QUESTE PAGINE / IN THESE PAGES
Pink Lady 05, 2007
Pink Lady 03, 2007

BLM Spitz Time!2.indd 56-57 5-10-2007 12:59:37

Ci porta a discutere, anzitutto, del rapporto con il paesaggio e con l'architettura, che è parte di esso.

It brings us to discuss, above all, of mey relationship with lanscape and architecture, that is part of it.

MARIO TOMÈ

di by Olivia Fincato

In Autoritratto sei tu bambino che sbuchi dalla fessura del fienile di legno nel mezzo del bosco. Sostieni che questa immagine è la tua autobiografia. Il bosco fuori, e tu rifugiato e mimetizzato dentro.
Autoritratto rappresenta una presa di posizione, il modo in cui voglio vivere la mia vita e di conseguenza affrontare la ricerca artistica... immerso (dentro) rivolgo sempre uno sguardo a quello che succede all'esterno per comprendere al meglio quello che accade all'interno e avere una maggiore consapevolezza.

Mi hai parlato della tua passione per l'arrampicata e della ricerca sui bivacchi, luoghi di riposo e ricovero per chi sta scalando una parete da giorni. So che il lavoro della tua tesi verterà su un esperimento personale dove cercherai di trovare a 2000 metri d'altitudine luoghi adatti per costruirti un bivacco. Il tema del rifugio si ripresenta, qual è il tuo rapporto con la natura? Cerchi un luogo sicuro per proteggerti o per poterla contemplare?

In Autoritratto you are the child emerging from a crack in a wooden hayloft in the middle of a wood. You sustain that this image is autobiographical. The woods outside, and you, sheltered and camouflaged, within.
Autoritratto represents a position taken; how I want to live my life and thus approach my work as an artist…. Immersed (inside) I always turn an eye to what's going on outside so as to better understand what's happening within and to gain greater awareness.

You've mentioned your passion for climbing and the research you've done on bivouacs, rest stops for people who have been mountain climbing for days. I know that your thesis work concerns a personal experiment where you search for places to build bivouacs at an altitude of 2,000 metres. Here the theme of shelter re-emerges. What is your relationship with nature? Do you search for a safe place for reasons of protection or for contemplation?

L'altitudine è un elemento che influisce sulla psicoattività, ad alta quota le percezioni sono più intense. Il mio rapporto con la natura è quello della notte dei tempi: siamo un tutt'uno. Bisogna imparare a rispettare la natura se vogliamo essere rispettati da Lei. La protezione in un luogo sicuro in montagna può assicurare la contemplazione, il problema resta che in montagna non si è mai sicuri al cento per cento ed il bivacco rappresenta una condizione primaria.

Lo sguardo attento e curioso di un bambino ritratto a fianco di un monitor di una vecchia televisione: da un lato una percezione pura, dall'altro una percezione filtrata e mediata. Come vive questa contrapposizione nella tua ricerca?
Ci sono degli istanti che sono vissuti e assorbiti in una linea diretta con il cuore, altri che passano prima attraverso un atteggiamento riflessivo, prudente. Bisogna capire quando è il momento di agire in un modo piuttosto che in un altro, non sempre si fa la scelta più giusta, io in ogni caso preferisco il cuore.

Altitude is an element that influences psycho-activity. At high altitudes perceptions are intensified. My relationship with nature is that of the dim and distant past: we are all one. We need to learn to respect nature if we want Her to respect us. The protection of a safe place in the mountains can ensure contemplation. The problem is that no one is ever one hundred percent safe in the mountains, and the bivouac represents a primary condition.

The curious and attentive gaze of a child depicted next to an old television monitor: on one hand a pure image, on the other a filtered and indirect one. How do you explain this contrast in your work?
There are moments which are lived and absorbed in direct line with your heart, others which first pass through an attitude of reflection and prudence. One needs to know when is the right time for reacting in a certain way rather than another. One doesn't always make the right choice. In all cases I prefer the heart.

Mi ha colpito il lavoro che hai fatto per il laboratorio di anatomia sul documento d'identificazione del servizio di Leva dove a vocaboli oramai in disuso era affiancata una descrizione precisa di alcune parti del corpo. Com'è nato questo progetto? Quale lo scopo della tua analisi?
Il progetto Militeignoto nasce da una riflessione sul "formato fototessera"… lo scopo della mia analisi è stato quello di evidenziare la relazione tra la persona fotografata e gli elementi che ne costituiscono la descrizione oggettiva: in pratica il mio essere identico a una mutanda di tela. Quando sei un militare non importa chi sei realmente.

Nel video *Vi racconto la mia arte,* parli di te ma il rumore della pioggia copre le tue parole…
La pioggia è lo scorrere del tempo, le mie parole non le senti perché non hai né la voglia e né il tempo di ascoltare. Per capire il lavoro di un artista ci vuole molto impegno e interesse.

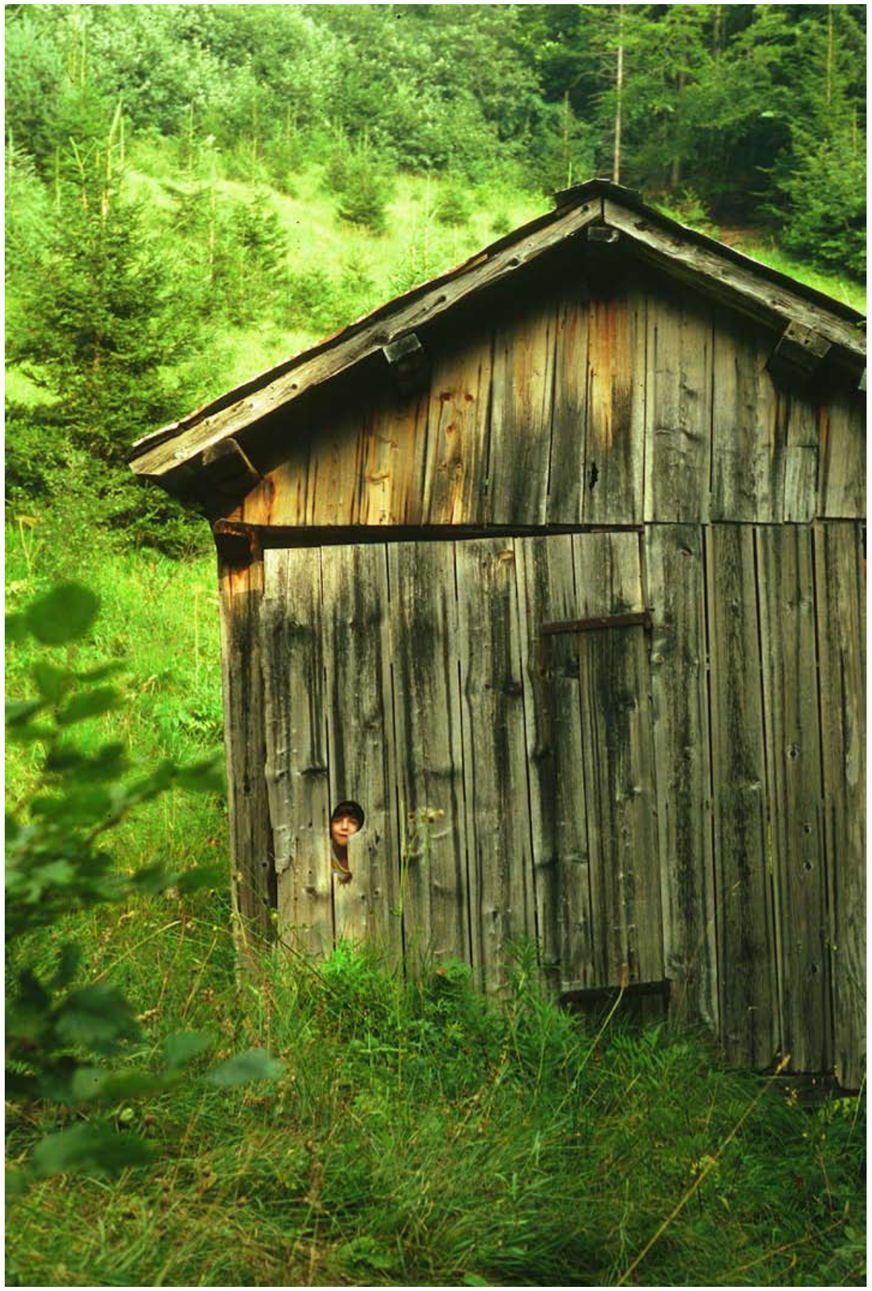
***Il segreto del Bosco Vecchio* di Dino Buzzati è un racconto che conservi e ogni tanto rileggi, cosa condividi con la poetica dello scrittore bellunese?**
"In certe notti serene, con la luna grande, si fa festa nei boschi. E' impossibile stabilire precisamente quando, e non ci sono sintomi appariscenti che ne diano preavviso. Lo si capisce da qualcosa di speciale che in quelle occasioni c'è nell'atmosfera. Molti uomini, la maggioranza anzi, non se ne accorgono mai. Altri invece l'avvertono subito. Non c'è niente da insegnare in proposito. È questione di sensibilità: alcuni la posseggono di natura;altri non l'avranno mai e passeranno impassibili in quelle notti fortunate, lungo le tenebrose foreste, senza neppur sospettare ciò che la dentro succede " (Dino Buzzati, Il segreto del bosco vecchio, 1935).

I was struck by the work you did for the anatomy laboratory on an identity document for military conscription where, alongside words now obsolete, there was a careful description of certain body parts. How did this project take form? What is the purpose of your analysis?
The Militeignoto project came about from a reflection on the "photo identity format" and the aim of my analysis was to highlight the relationship between the person photographed and the elements that make up the physical description: in practice, my identical being has canvas underpants. When you are a soldier, it doesn't matter who you truly are.

In the video Vi racconto la mia arte you speak about yourself but your words are muffled by the sound of the rain…
The rain is the passing of time. You don't hear my words because you have neither the time nor the desire to listen. You need to be very interested and engaged in an artist's work in order to understand it.

OF: Il segreto del Bosco Vecchio ("The secret of the Ancient Wood") by Dino Buzzati is a story that you re-read now and then. What do you share with the poetics of this writer from Belluno?
"On certain clear nights, with a full moon, there is merrymaking in the woods. It's impossible to say exactly when, and there are no telltale signs to give you warning. You come to understand through something special in the air on those nights. Most people, the majority of people, never even take notice. Whereas others are immediately aware of it. There's no way to be taught such things. It's a question of feeling: it comes to some naturally; others will never have it and will spend those lucky nights , bordering the dark woods, unmoved and without a hint to what goes on inside." (Dino Buzzati, Il segreto del bosco vecchio, 1935). N.d.T. translator's translation / unofficial translation

BLM Spitz Time!2.indd 58-59 5-10-2007 12:59:37



BLM Spitz Time!2.indd 60-61 5-10-2007 12:59:39

PAGINE PRECEDENTI / PREVIOUS PAGES
Autoritratto, 1986/2007
Ti parlo del mio lavoro, 2007
IN QUESTE PAGINE / IN THESE PAGES
Bivacco marmol 2280 metri, 2006
Mucca matta, 2005

BLM Spitz Time!2.indd 62-63 5-10-2007 12:59:41

Ci porta a discutere, anzitutto, del rapporto con il paesaggio e con l'architettura, che è parte di esso.

It brings us to discuss, above all, of mey relationship with lanscape and architecture, that is part of it.

6421

Andrea De Stefani, Andrea Galiazzo, Emiliano Pistacchi, Gianandre Poletta, Diego Tonus, Sara Toso

di by Alberto Garutti

Il vostro inizio sembra quasi non avere a che fare direttamente con l'arte, almeno con la sua produzione. Mi riferisco al progetto della 6421Tv. Vi siete incontrati raccogliendo e catalogando conversazioni, film, immagini e testi. Accumulando informazioni, quasi in attesa. Vorrei mi raccontaste qualcosa del vostro primo incontro.
Vorremmo fare una distinzione tra l' "inizio" di 6421 e il nostro "incontro", perché sono due cose che sono avvenute in due momenti distinti. Per quanto riguarda l'inizio di 6421, esso era invece proprio motivato dall'arte o da una volontà d'arte. È nato da una decisione. Anche quel raccogliere e catalogare era dettato da una volontà della stessa specie. Possiamo dire che se in questa ricerca eravamo in attesa di qualcosa, questo qualcosa era di certo una mancanza o un'assenza, che forse non stavamo nemmeno attendendo, ma che piuttosto stavamo vivendo e che ci spingeva e ci spinge all'arte. Quanto al nostro incontro – precedente all'inizio di 6421 -, forse si è sviluppato nella direzione inversa. Non è nato da una decisione, si è trattato di un avvicinamento graduale che ha creato una aggregazione naturale di individui sulla base della preesistente conoscenza reciproca. Non si può dire quindi che ci sia stato un vero e proprio "primo incontro" ma piuttosto un avvicinamento graduale, dissimile, in realtà, dalle dinamiche del collettivo. Non abbiamo una "causa comune", non ci interessa probabilmente stabilire una unione di fatto. Siamo individui differenti accomunati da una preesistente amicizia.

Your beginning almost seems to have had nothing directly to do with art, at least so it seems by looking at your production. I'm referring to the 6421 TV project. You met by recounting and cataloguing conversations, films, images and texts. Almost waiting to gather information.
Could you tell me something about your first meeting?
We'd like to make a distinction between "the beginning" of 6421 and our "meeting" because they are two events which happened at different times.
Regarding the beginning of 6421, that was actually indeed motivated by art and by an artistic desire. It was born out of decision. Even the collecting and cataloguing was dictated by a similar desire. We could say that if in this research we were looking waiting for something, this something was most certainly a lack, or absence, which we may not have even been expecting, but which we were rather living and which drove us and still drives us towards art.
Concerning our meeting – which took place before the beginning of 6421 –perhaps it developed inversely. It wasn't born out of a decision but was due to a gradual approach that created a natural union of individuals based on a pre-existing, shared knowledge.
Therefore, you can't really say that there was truly a "first meeting", but rather a gradual drawing together, actually different from the dynamics of the collective. We don't share a "common cause" and are probably not interested in such a thing. We are different individuals united by a pre-existing friendship.

Che cosa avete in comune? Che cosa vi allontana?

What do you have in common? How are you different?

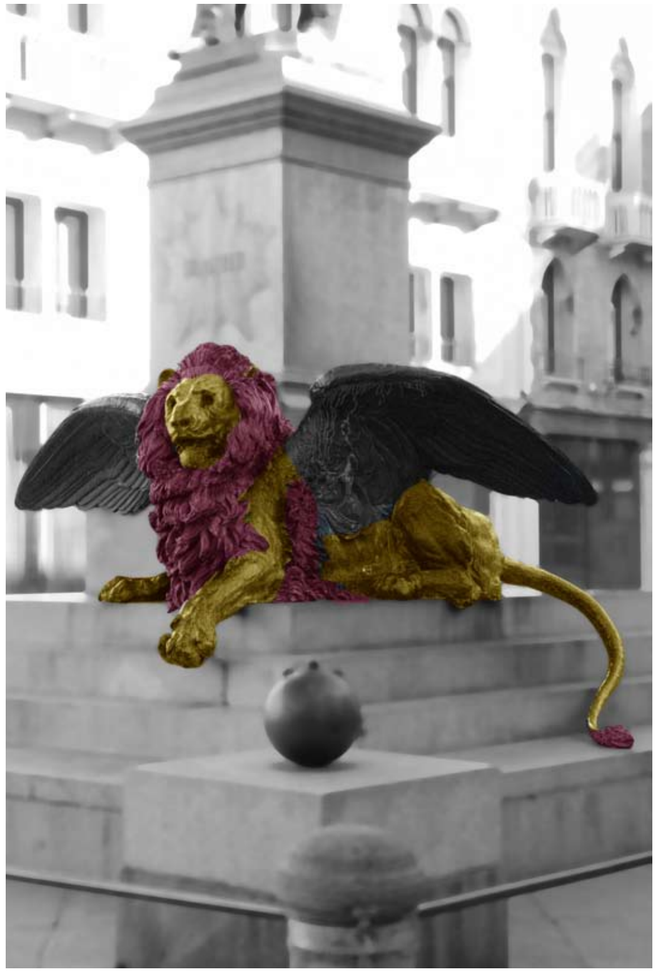
Il problema dei media, o meglio dell'informazione e della conoscenza mediata sembra essere uno dei punti di partenza del vostro progetto. In quale accezione oggi? Credo che il problema oggi sia ribaltato e considero i miei occhi un medium e il confondersi dei limiti uno stato naturale. Un prato di campagna è ormai cosa artificiale forse perché lo sto guardando io…. Non so, voi che ne dite?
È proprio questa la questione interessante. Che a questo punto sia il nostro sguardo il medium. È la stessa questione che ci ha spinto a non fermarci – nello studio della tele-visione – alla produzione di immagini in movimento, ma ad addentrarci nel nostro stesso sguardo. A lavorare su di noi in questo paesaggio, anche e soprattutto per capire fino a che limite si spinge questa condizione "medianica", perché un limite c'è sempre, è insito nella stessa esistenza di un cranio. O così preferiamo credere. Non ci illudiamo che questo passaggio di stato ci abbia liberati – o resi degli stracci, o dei fantasmi, a seconda – preferiamo vivere senza illusioni di onnipotenza, proprio perché anche noi consideriamo questo confondersi dei limiti Natura e la Natura, a sua volta, indifferente. È la tensione che si innesca tra questo limite: io – tu stesso dici "un prato di campagna è ormai cosa ARTIFICIALE forse perché lo sto guardando IO" – o forse il desiderio cieco di essere ancora "io" in questo paesaggio, e l'impossibilità di una sua sussistenza, il punto interessante, che non ha soluzione, ovviamente, ma una infinita gamma di sfumature.

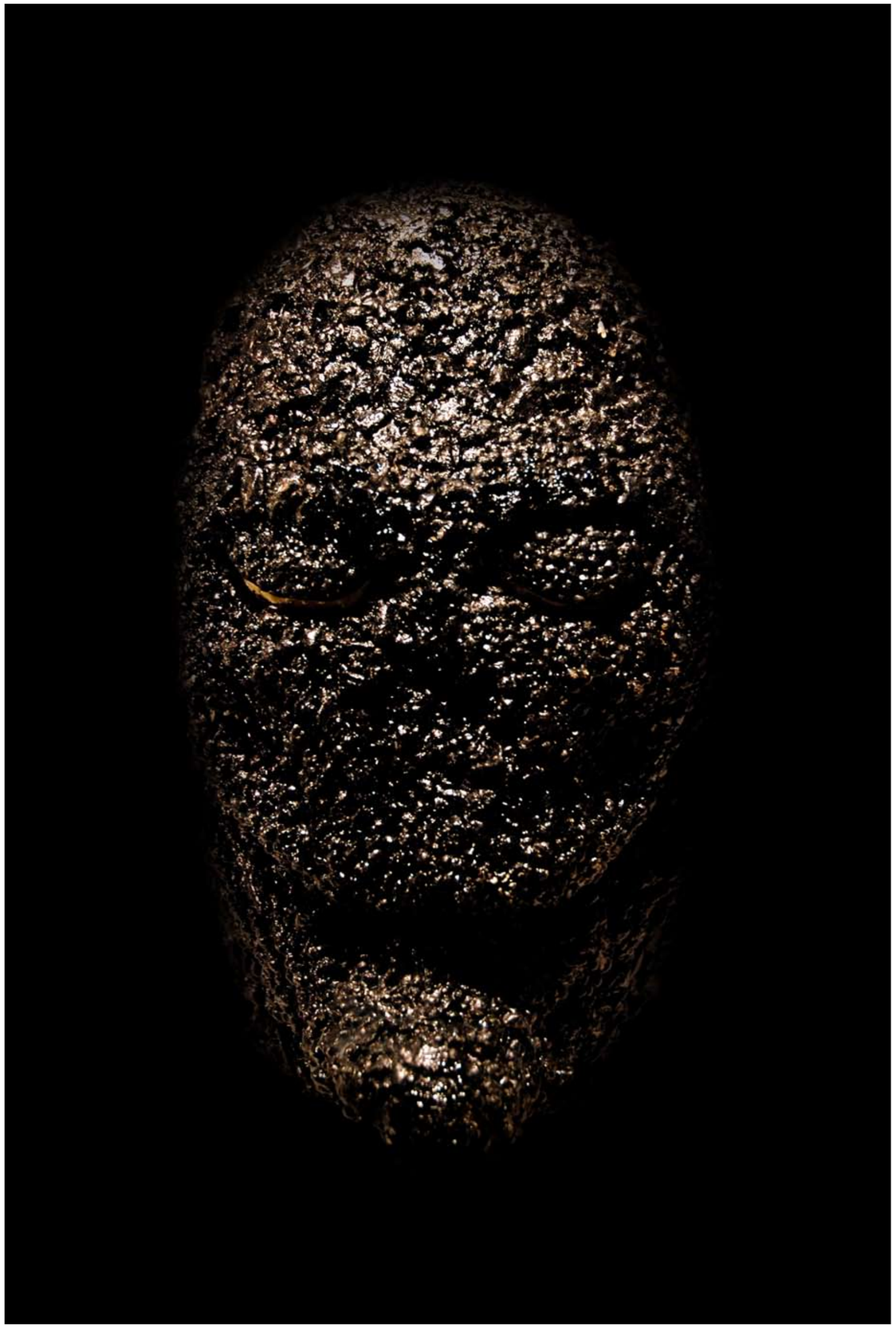
The problem with the media, or better with information and media knowledge, seems to be one of the starting points of our project. In what acceptation today? I think the problem today has been overturned and I consider my eyes a medium, and getting confused by limits as a natural state. A country field has already become something artificial, perhaps because I'm looking at it. I don't know. What do you think?
This is the interesting question. That at this point our point of view is that of the medium. It's the same question that drove us not to stop – in the television studio – at the production of images in movement, but also to probe into our own eyes. To work on ourselves in this landscape, also and above all to understand to what limit this "media" condition is pushed, because there's always a limit, it's inherent in the mind of man. Or at least we prefer to believe so. We don't delude ourselves that this passage of state has freed us – or made us into rags or ghosts; we prefer to live without illusions of omnipotence, exactly because we too consider this getting confused by limits to be Nature, and Nature herself, indifferent.
It's the tension that is triggered between this limit: I – you yourself say "a country field has already become an ARTIFICIAL thing perhaps because I am looking at I" – or perhaps the blind desire to still be "I" in this landscape, and the impossibility of its subsistence, is the interesting point, which has no solution, obviously, but an infinite range of nuances.

In che modo il progetto di gruppo si ramifica e si ricompone? In mostra ci sono sei lavori in una stanza. Quando siete dei singoli e quando un'unità? La vostra è una piccola mostra nella mostra?
La nostra mostra nella mostra è uno spiraglio che porta un movimento verso il fuori. Si tratta di uno spazio nel quale è possibile avvicinarsi agli oggetti presenti, in un movimento verticale, che fa piombare lo sguardo vicino all'oggetto da osservare, ma che allo stesso tempo permette di cogliere il tutto in una visione armonica all'interno di un movimento orizzontale. Nel momento in cui abbiamo realizzato che l'interesse che avevamo era scoprirci, abbiamo focalizzato la nostra attenzione su noi stessi, senza un confronto diretto con l'arte contemporanea, ma con la vita.
Un' atto di onestà necessario per una maggiore consapevolezza, nutrita dalla raccolta dei nostri sguardi.
[...] Nel momento in cui ci si espone all'altro ci si assume una responsabilità etica, con la quale ci siamo confrontati sin dall'inizio [...] Siamo arrivati ad una tabula rasa nella quale il singolo ha potuto lasciare un proprio segno con il quale si è rapportato alla stessa smorfia elegante con la quale ci siamo rivolti alla realtà [...]

In which ways does the group project branch out and recompose? On exhibition there are six works in one room. When is it an individual effort and when a group effort? Is yours a small show within a show?
Our show within the show is a spiral that moves in an outward direction.It's a space in which you can get close to the objects on display, in a vertical movement, which causes your gaze to fall near the object, but at the same time allows you to take in the entirety, in a harmonious vision within a horizontal movement.
When we realized that we were interested in discovering ourselves, we began focusing our attention on ourselves, without direct confrontation with contemporary art, but with life.
An honest act needed for greater awareness, nurtured by the gathering of our visions.
[...] When we expose ourselves to others we assume an ethical responsibility, one with which we examined ourselves from the beginning [...]
We arrived at a blank slate on which the individual had to leave his own mark and with which he measured himself to the same elegant grimace which we use in addressing reality [...]

IN QUESTE PAGINE / IN THESE PAGES
Mònere, *2007*
Jovis glans (ghianda di Giove), *2007*
PAGINE SUCCESSIVE / NEXT PAGES
I tre messaggeri silenziosi, *2007*





BLM Spitz Time!2.indd 68-69 5-10-2007 12:59:48

Spritz Time!
Collettiva con gli artisti degli studi
21|10 - 18|11|07
Fondazione Bevilacqua La Masa
Galleria di Piazza San Marco, Venezia
mostra a cura di Milovan Farronato

La mostra è promossa da
Regione Veneto
in collaborazione con
Soprintendenza per i Beni Archeologici della Provincia di Venezia

Organizzazione e comunicazione
Stefano Coletto

Catalogo a cura di
Alessio Ascari
Edoardo Bonaspetti
Cristina Travaglini

Testi
Milovan Farronato
Caterina Riva
Eva Fabbris
Stefano Coletto

Fotografia in copertina
Stefano Covre

Editore
Contrappunto s.r.l.
via Arena 23
20123 | Milano

Stampato presso
CSQ Centro Stampa Quotidiani
via Arena 23
20123 | Milano

BLM Spitz Time!2.indd 70-71
5-10-2007 12:59:48

BLM Spitz Time!2.indd 72 5-10-2007 12:59:48