SISMOLOGIE ORANGE

Questa raccolta di brevi testi, aforismi e pittografie registra lo sfuggente transito tra posture teoriche, divagazioni meta-artistiche e pratiche liminali. L'elemento narrativo, che qui appare per la prima volta, è utilizzato sempre in riferimento al contesto artistico: in tal senso, si potrebbe parlare di *art fiction*.

L'intuizione che il *fuori* dall'arte possa essere perlomeno immaginato, e dunque manipolato tramite la scrittura, mi riporta infine sullo stesso piano della pittura intesa come pura superficie, *tabula* predisposta ad accogliere queste iscrizioni. L'esterno arriva dunque a coincidere con l'interno più riposto, lo specifico pittorico, in una dialettica perversa che non ha neppure il pregio della linearità, risultando scomposta in frammenti e rimandi interni.

Questi testi, scritti o dipinti, cercavano un equilibrio tra il dentro/fuori che forse è impossibile. O che forse si può risolvere considerando che "un testo, scritto o dipinto, rimane pur sempre *un testo*": la scrittura e la rappresentazione sarebbero dunque il punto di equilibrio cercato. E la finzione l'unica via di fuga possibile dal labirinto del (meta)linguaggio.

BED PAINTING

OPERA REALIZZATA
NELLA MIA STANZA
CON UNA CERTA LE
GGEREZZA

1.

È più fisico un oggetto presentato in una galleria d’arte oppure all’interno di un romanzo?

2.

Sull’uso non letterario della scrittura

Ciò che emerge è l’uso della scrittura come strumento. Un uso non letterario ma contestuale all’arte visiva. Per scrittura intendo una descrizione lineare ed essenziale di ciò che non si vede ma si immagina.

Mi interessa lavorare con immagini che abbiamo interiorizzato e che sappiamo già collocare nel contesto artistico. Ogni oggetto descritto viene pensato entro uno spazio espositivo specifico, che può essere allestito di sole immagini mentali.

Vengono modificati i processi di produzione e fruizione del lavoro artistico, riducendone la reciproca distanza e la distanza rispetto all’origine dell’opera.

3.

Ricominciare tutto (ma non da zero) a partire dai seguenti libri: *Pittura Analitica* e *Vito Acconci – Diary of a body: 1969-1973*.

La connessione tra queste esperienze mi è in parte nota e consisterebbe nel modo in cui l'idea di "scrittura" si relaziona all'idea di "arte".

Deve essere, questa, una visione essenzialmente pratica. Anzi, una *non-visione*.

4.

Nel 1976 un artista americano realizza in Friuli un intervento di *land art*. Un enorme cubo di terra prese forma nelle campagne, scavando profondi solchi lungo il suo perimetro. Durante il terremoto la rigida forma del cubo si sgretolò in un cumulo di terra, ricoprendo i solchi e svanendo.

NEL 1976 UN ARTI
STA AMERICANO
REALIZZA IN FRI
ULI UN INTERVEN
TO DI LAND ART
UN ENORME CUBO DI TER
RA PRESE FORMA NELLE
CAMPAGNE SCAVANDO PR
OFONDI SOLCHI LUNGO IL SUO
PERIMETRO DURANTE IL TERR
EMOTO LA RIGIDA FORMA DEL C
UBO SI SCRETOLO IN UN CUMULO
DI TERRA RICOPRENDO I SOLCHI D
SVANENDO

5.

Il test dell’arte

Sia chiaro: non è possibile dichiarare di voler uscire dal contesto dell’arte in modo definitivo, dedicandosi ad altro. Ciò che invece si può fare è problematizzare il contesto, i suoi limiti, ma non in senso meta-artistico.

Meta-arte è ciò che problematizza il contesto rimanendovi all’interno. C’è bisogno di strumenti che ci permettano di operare sul contesto dall’esterno: una condizione antropologica che va indagata, giorno per giorno, con e senza progettualità.

Si diceva un tempo: ci sono più cose nel mondo che in tutte le filosofie. Sembra sempre meno evidente che vi siano cose oltre le nostre rappresentazioni, o meglio: vi sono in circolazione molte più rappresentazioni che cose. La relazione tra arte e vita è mutata. Trovarsi occupati nelle vicende dell’arte, come momento di analisi e decodifica di altre rappresentazioni, è un tipo di specializzazione del quotidiano meno inaccessibile, più integrabile.

Ma c'è un altro aspetto – anche più importante: nel rapporto tra arte e vita, si vede come l'arte sia la parte migliore della vita stessa. Si dice arte ma si potrebbe dire, in generale, cultura.

Portare l'arte alla vita assume un significato che il meta-artistico non può avere: migliorare la vita. Quando ho scritto l'arte è tutto, ho anticipato proprio questa scelta.

La rinuncia alla vita e all'identità che dovrebbe accompagnarci, è dettata dalla scelta di appartenere alla storia e cultura nel senso più esteso. I gesti quotidiani sono gesti culturali: sono dunque scelti. Se la cultura è ciò che vi è di più importante, la vita assumerà senso in relazione ad essa.

Assumerà tutti sensi in gioco: *la vita non ha senso, ne ha molti*.

Portare la vita nell'arte è un mestiere, e un insegnamento che gli artisti ci offrono: osservare la vita in modo diverso. Il cammino contrario, che porta l'arte alla vita, è l'esito di tale lezione: è un test, un'esperienza condivisa.

Se l'arte è un fenomeno che riguarda tutti, allora il ruolo dell'osservatore è quello di analizzare, riprodurre e al limite modificare i gesti e le opere d'arte.

Il test serve per fissare alcuni punti nel percorso di un osservatore, non esprime una sua poetica, un suo modo d'agire. L'osservatore non ha poetica, perchè non fa arte: partecipa ad essa. Il test è una modalità avanzata di partecipazione, abitua a confrontarsi con logiche e metodiche, con mezzi e sensi.
Poter affermare: "io farei così", costellando la propria indagine di punti di coerenza.

Il test ha l'obiettivo di penetrare il lavoro degli artisti, ma non come può fare un curatore o un critico. Il passo successivo è la riproduzione e la modifica: l'arte si iperrealizza, affermando "questa non è arte".

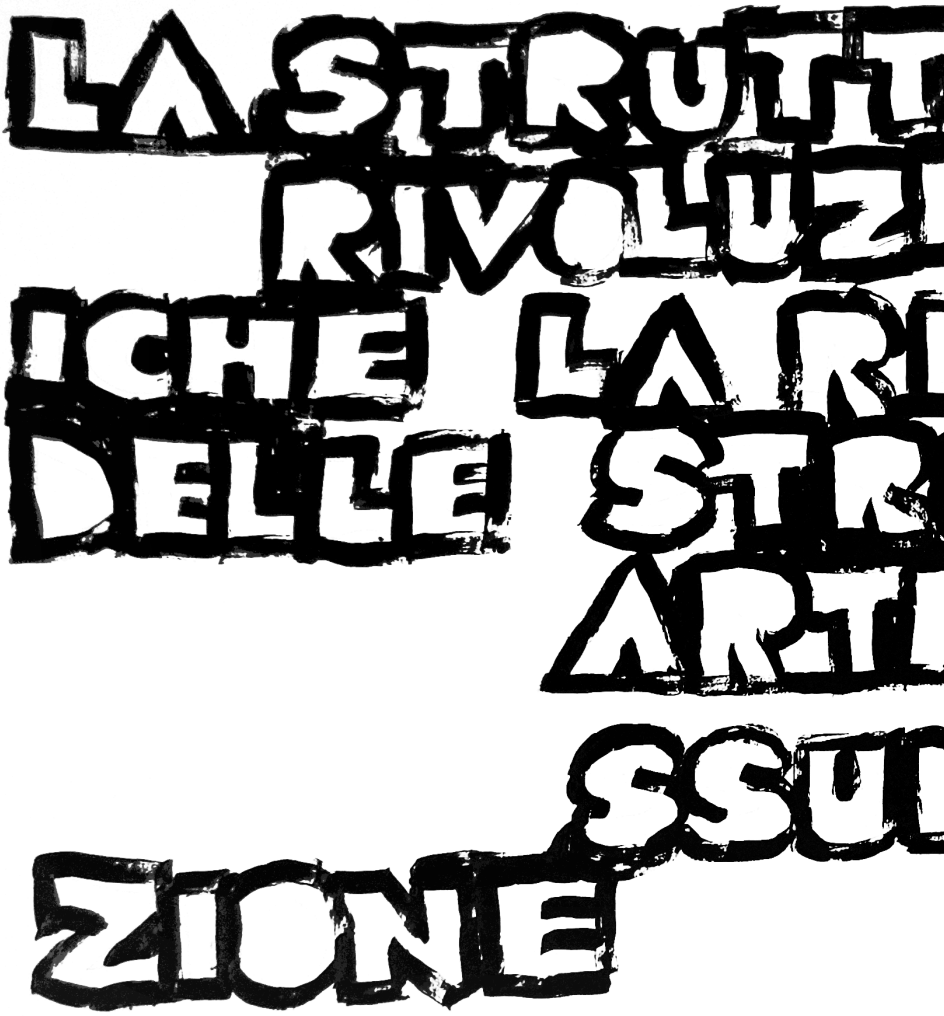
A quel punto, la linea di demarcazione tra interno ed esterno sarà sempre meno identificabile. La figura dell'osservatore è centrale in questo senso: solo essa può transitare dall'esterno all'interno, e viceversa.

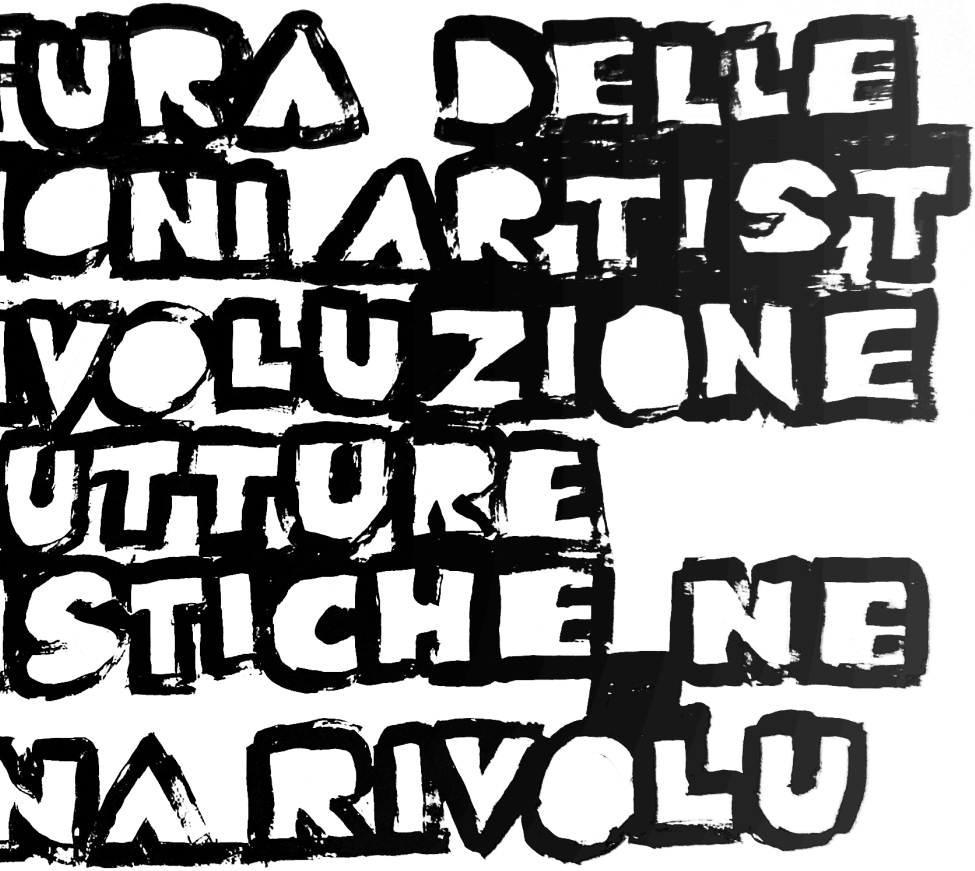
L'oltrepassamento dei limiti, così frequente in arte, ha reso quegli stessi limiti così flessibili da farci entrare ogni cosa ("tutto è arte").

Tuttavia, quei limiti non possono svanire ed essere cancellati operando dall'interno: l'impressione è che tutto sia concesso proprio in virtù della permanenza del limite stesso. La ridefinizione del limite operata dall'esterno assume una valenza molto diversa.
In formule:

1. **arte iperreale**: "Questa non è la vita, è arte"
   ⇒ "Tutto è arte"

2. **iper-arte**: "Questa non è arte, è un test"
   ⇒ "L'arte è tutto"


LA STRUTT
RIVOLUZ
ICHE LA R
DELLE STR
ART
SSU
ZIONE


URA DELLE
NI ARTIST
VOLUZIONE
UTTURE
STICHE NE
NA RIVOLU

6.

Side-specific

Se il site-specific è la manifestazione fisica del contesto, della sua ossessiva presenza (pena la perdita di artisticità dello intervento), mi propongo di individuare la sua controparte, il suo omologo che insisterebbe sul lato opposto.

Ciò che definisco *side-specific* sarebbe dunque il concretizzarsi di un evento proprio lì, in quello spazio e tempo che sono altri rispetto al contesto dell'arte. Non un evento qualunque, certamente: si tratterebbe pur sempre di un test sull'arte, dunque di un arrangiamento di idee e/o azioni con finalità d'indagine conoscitiva.

Il side-specific non sarebbe tuttavia legato ad un preciso "site": se la logica è quella dell'immaginazione e non dell'immagine-oggetto, come rendere i contorni precisi di quel luogo?

Il side-specific è l'effetto-realtà esteso a tutto il campo d'azione al di là del contesto dell'arte, la materializzazione dello spazio esterno.

Se dunque non identifica con precisione un luogo, indica uno spazio reale: l'esempio più evidente consiste nello spazio in cui vengono eseguiti i test sull'arte. I test sull'arte, in quanto fisicamente confinati, definiscono uno spazio ed un tempo specifici che li separa dall'esterno. Il side-specifc è una misura dell'invisibilità di un progetto fuori contesto.

7.

Arte implicita
Nessuna differenza tra esporre e non esporre.
Con il rischio di non farlo mai.

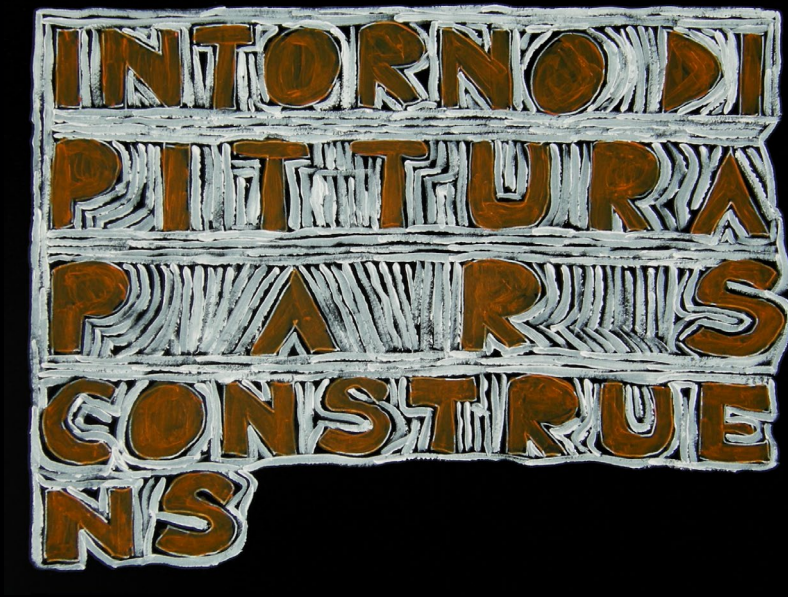
8.

More arty than art
Realizzare un sistema più ampio del contesto artistico. Sostituire la parola “sistema” con “insieme” o “mappa”: le relazioni tra le parti non sono fisse, vanno immaginate *in fieri*. Rifiutare ruoli statici.

9.

L’idea di *processo* mi sembra opportuna in questo momento, introduce la necessaria dimensione temporale evitando un’eccessiva attenzione per la produzione di oggetti o immagini.

Se non è possibile fare a meno di una qualunque forma di registrazione, disporre le iscrizioni all’interno o a margine di un processo garantisce una certa agilità di sviluppo – e soprattutto, dal mio punto di vista, un maggiore realismo.


INTORNO DI
PITTURA
PARIS
CONSTRUE
NS

INTORNO DI
PITTURA
PARS
DESTRUEN
S

10.

In ~~natura~~ arte nulla si crea, nulla si distrugge, tutto si trasforma.

11.

La linea negativa

Parafrasando una definizione dell'arte analitica, la linea negativa dell'arte è una riflessione sul reale fatta all'interno della realtà stessa – o più precisamente, all'esterno di un contesto artistico-culturale. Se è data l'opposizione classica vita/arte, la negazione dell'arte implica il contesto più generale della vita (oppure: ciò che non è nemmeno contestualizzabile).

Questa definizione di analiticità ha come forma di riferimento il monologo, ovvero un tipo di riflessione esterno/divergente rispetto al dialogo culturale e alle istituzioni, per quanto non necessariamente indipendente.

Dopo l'arte concettuale sono possibili due strade: continuare a fare arte, con o senza il senno di poi – da cui si ha tutta l'arte contemporanea – oppure uscire dall'arte.

La linea negativa dell'arte ha mantenuto quasi intatta l'originaria intenzione di verifica delle condizioni di possibilità dell'arte, in senso *letterale*.

Partendo infatti da una condizione d'assenza d'arte, si opererebbe la costruzione del significato e la donazione di senso attraversando tutte le fasi intermedie, incluso il rischio di una non riuscita.

L'unico modo in cui l'arte può influire realmente sulla vita è che essa (l'arte) esca da se stessa (dal proprio contesto).

Se il ready-made, l'installazione e l'iperrealismo hanno portato ad una iper-contestualizzazione (o confinamento) dell'arte, la scrittura espansa sembra poter de-localizzare il contesto dell'arte e adattare le sue strategie alla vita reale.

12.

Mi muovo quasi esclusivamente in superficie, anche se a volte mi piace dare un'occhiata più da vicino.

È una specie di legge fisica: se ci si muove in più direzioni contemporaneamente, la risultante è che si rimane immobili. Quest'apparenza di immobilità rivela una sovrapposizione di stati, di energie che si annullano tra di loro, piuttosto che un'assenza d'energia.

Sono attratto dalla superficie bidimesionale, che è sensibilmente altra dall'esperienza del reale: essa è lo spazio per eccellenza della rappresentazione, ma anche lo spazio della *presentazione* proprio della pittura analitica.

13.

Shit painting
Serie di monocromo acrilico su tela, con tonalità variabili dall’ocra alla terra di Siena bruciata.

DEI·GRANDI·PUP
·SONO·DISTESI·
SALA·UN·MOTO
SCILLANDO·LI·
OME·TREMAS
NUTO·UN·CO
RETE·FA·CAD
·UN·BICCHIER
NSOLA

AZZI·COLORATI
PER·TUTTA·LA·
ORE·INTERNO·O
FA·VIBRARE·C
SERO·OGNI·MI
NGEGNO·A·PA
DERE·A·TERRA
E·DA·UNA·ME

14.

Ho scritto sulla tela vuota di Carmengloria Morales.

15.

È significativo che “tabula rasa” sia un concetto così *superficialmente* pittorico.

16.

La scrittura esibisce da sempre il proprio supporto, la pittura tende a nasconderlo. Uno spazio uguale e contrario a quello pittorico. Un tipo di pittura performativa.

Meno pittura da vedere, più senso pittorico di ritorno. Usare la scrittura con e per il suo lato strumentale.

17.

Ho acquistato una lavagna ad un mercatino dell'antiquariato – una vera lavagna. È di forma quadrata, misura 50×50 cm, ha una cornice in legno naturale con delle striature scure su due lati opposti. Il peso è importante: la lastra è spessa, di quelle d'una volta. Un leggero alone e alcune piccole macchie puntinate rendono la superficie non perfettamente uniforme.

Ho pensato una cosa del tipo: "è uno spazio pittorico concreto, processuale, ideale, utopico."

Questa stessa cosa ho poi scritto sulla lavagna.
Fumo di pipa.

PITTURA IN
CERCA DEL PROP
RIO CONTESTO

18.

P.AN.I.CON
Pittura Analitica + Iperrealismo Contestuale

19.

Il monologo pittorico

Dopo aver indagato le relazioni tra pittura e scrittura, ovvero tra spazio pittorico e iscrizione in quanto oggetto-lavoro pittorico, ho deciso di fare il passo successivo - che, come spesso accade, raggiunge un'estremità. Ma se si tratta di uscire dalla pittura e dismettere la creazione di immagini visibili, la soluzione non è quella di chiudere il pennello in un cassetto.

Perché qualunque utilizzo della pittura al di fuori di un contesto – di un "discorso sulla pittura" – è di per sé già oltre la pittura: diventa un monologo. La forma di questa meta-pittura è una traduzione della monocromia del discorso pittorico su un piano di oggettività eccedente, che esclude la possibilità stessa di esporre un lavoro e poterlo condividere.

È, appunto, un monologo pittorico. Come funziona? Qual è il senso di questa singolarità pittorica?

Ciò mi riporta naturalmente all'utilizzo della scrittura, che si relaziona al monologo pittorico. Il tramite

strumentale, operativo è rappresentato da ciò che normalmente si può fare su e con una lavagna. È sufficiente apporre una lastra di vetro davanti ad uno spazio pittorico per rendere possibile l'esperienza della scrittura transitoria, concentrata e frammentaria.

Non si tratta più di collocare le iscrizioni all'interno dello spazio pittorico, come ho fatto finora, ma di creare una distanza sottilissima tra di essi che è anche una soluzione tecnica alla fissità delle immagini, alla staticità o perentoreità della pittura.

Questa soluzione formale trasforma il "quadro" in lavagna, in un oggetto pronto all'uso nella pratica quotidiana della scrittura, e lo sottrae a qualunque necessità di confrontarsi in un discorso pittorico, di essere visto. La "vecchia" pittura monocromatica diventa una sorta di *trompe l'oeil* tangibile, reale: rimane uno sfondo concreto, trovando una collocazione semi-visiva e anti-concettuale, e realizzando l'ideale di uno spazio pittorico iper-oggettivo e al tempo stesso carico d'attesa, d'immaginazione.

20.

L’odore della Plurima

La galleria Plurima di Udine ha uno spazio molto concentrato: mi piace pensare che sia il più ridotto possibile per una galleria che non è certo un semplice concept, ma che rappresenta un luogo espositivo storico per la pittura aniconica e analitica, italiana e non, dagli anni ‘70.

Forse per le dimensioni dello spazio, e forse per aver ospitato molte opere pittoriche *concrete* (che forse hanno pure riflettuto su ciò che sto per dire), la Plurima ha un odore che credo di aver identificato – e che è possibile riprodurre oltre l’esperienza diretta dello spazio. In realtà è semplice: si trova all’interno dei cataloghi (quelli meno recenti) che sono in mostra all’ingresso, su delle piccole mensole.

Tempo fa avevo preso dei cataloghi autoprodotti della mostra Viallat/Griffa, poi uno di Pinelli, ma la cosa mi era sfuggita. La settimana scorsa, un catalogo del 2006 dei lavori su carta di Lucio Pozzi ha colpito le mie narici: il tipo di carta, più sottile, trattiene maggiormente l’odore a cui è stata esposta in

maniera prolungata. lo dico: credo di aver identificato l'odore della Plurima, perché mi pare corrisponda all'impressione ambientale, ma per dimostrarlo dovrei provare con altri cataloghi – cosa che mi ripropongo di fare in modo rigoroso.

Ho immaginato che quell'odore sia in qualche modo legato alla pittura, ad una certa sua concretezza. Le innumerevoli tele che hanno lì transitato e abitato avevano veramente una vita propria: presentavano se stesse e poco altro, rivelando all'occhio un *colore-colore* e depositando a poco a poco nello spazio tracce del loro passaggio.

Si potrebbe dire: ma questo accade per qualunque galleria, anche esponendo opere di transavanguardia. La differenza, per chi la intende tale, è che l'odore della Plurima sarebbe un *odore-odore* di pittura.

DURANTE L'AL
UN'OPERA VIENI
ALCUNI FRAMME
FISSATI AL PAV
NGERE NUOVO
ORO CON UN G
TICAMENTE PO
MENTO E AUM
PERCENTO SU
ATO

LESTIMENTO·
E·DANNEGGIATA
ENTI·VENGONO
IMENTO·AGGIU
SENSO·AL·LAV
ESTO·FRAGMA
ETICO·RISARCI
ENTO·DEL·40·
·VALORE·STIM

21.

Parafrasando il titolo di una mostra di Filiberto Menna: *Scrittura, pittura, scrittura*.

22.

Topologia di luoghi comuni

“Riflette ironicamente”
“Reagisce in modo paradossale”
“Mette in discussione i meccanismi”
“Spiazza le aspettative”
“Combina oggetti quotidiani in modo inaspettato”
“Realizza un intervento appositamente per questo spazio”

“Costruisce il suo percorso artistico come una sorta di viaggio in cui ogni mostra rappresenta una tappa e una sorta di riflessione che si estende al di là del tradizionale terreno dell’arte, coinvolgendo discipline diverse come cinema, musica e politica.”

“Riprende metodologie dell’arte concettuale e spesso si ordina in sistemi linguistici, attraversando una fitta rete di associazioni in libera circolazione tra presente, passato e futuro immaginario.”

23.

Alcuni aforismi di Lucio Pozzi, riscritti

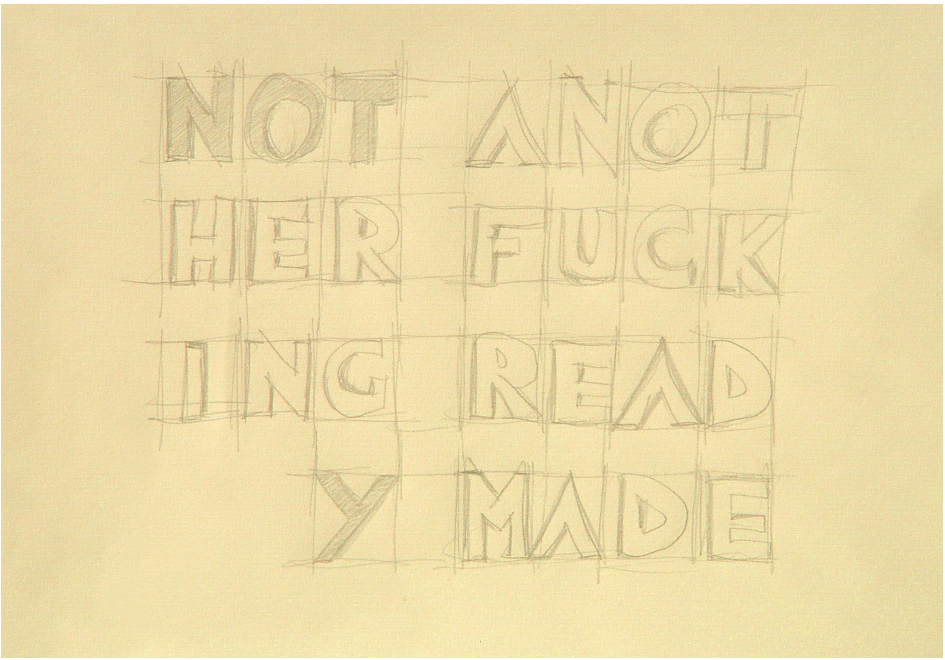
Desidero de-visualizzare l'arte visiva. Le parole, desidero che siano parallele e indipendenti rispetto all'evento visuale. Negli ultimi tempi il visuale è divenuto superfluo rispetto al verbo. Troppe volte ci sembra che un'opera d'arte abbia bisogno di sole spiegazioni per esistere.

Lo spettatore e il contesto dell'arte sono legati non dall'accordo ma dal malinteso creativo. Nessuno dei due si sottomette ai dettami dell'altro.

Ho compreso presto che voglio sottomettere i pesi e le misure surrogate al mio lavoro, nel contempo rifiutando qualunque riferimento affidabile e condiviso dalla comunità in generale. C'è solo un infinito oceano di opzioni. Ho capito che è necessario che io sviluppi una struttura di riferimento mia ed indipendente – una struttura che sia capace, sì, di assorbire la storia che mi precede e di conversare con il presente, ma anche non dia scontata nessuna delle presupposizioni che mi soffocherebbero.

Ho scoperto di non poter contare che sulle condizioni specifiche, ogni volta diverse, degli eventi singoli che creo. I materiali, i processi, i concetti con i quali lavoro non sono al servizio di finalità esterne. Essi sono semplicemente la miniera dalla quale estraggo gli elementi che uso per fare quel che faccio. La mia miniera principale è la scrittura.

Non ci sono regole generali. Ogni cosa che combino, la chiamo una situazione. Chiamo situazione perfino questo stesso testo. Ciò mi permette di seguire il filo d'argento della mia immaginazione senza pregiudizi di alcuna sorta.


NOT ANOT
HER FUCK
ING READ
Y MADE

24.

Secondo una concezione ancora attuale l'avanguardia sarebbe da tempo diventata uno stile, un genere che si identifica con il ricorso alla rottura programmata di uno schema precedente da un punto di vista esclusivamente formale. Apparirebbe dunque ridimensionata, per non dire vanificata, l'immagine di un nuovo mondo che viene rivelato/liberato sotto i colpi di un'azione a suo modo energica, violenta e vitale. Occorre però fare non uno solo ma almeno tre discorsi sull'avanguardia.

Il primo deve confrontarsi con una definizione più istituzionale di avanguardia, che riguarda la *corporate art*: un'arte che si realizza perfettamente nella sua relazione con il potere, nelle transazioni di mercato, nella top ten di artisti che hanno assunto uno status di primaria grandezza, anche economica – top ten che si è sostituita a qualunque "movimento". Questo tipo di avanguardia viene riconosciuta per meriti storici e per aver influenzato le generazioni successive di artisti. L'avanguardia ha col tempo dimostrato di essere tutt'altro che inconciliabile con le istituzioni, con i media o con il pubblico. Ciò non significa che in origine non abbia contribuito ad una seria revisione

della teoria e prassi artistiche e del rapporto con il pubblico.

Il secondo discorso sull'avanguardia dovrebbe prendere in considerazione il fenomeno della *viral art*, ovvero di un'arte che utilizza consapevolmente l'avanguardia come stile. Per la prima volta è la domanda di avanguardia a crescere, cosa che si spiega con un'evoluzione degli interessi e delle attese da parte del pubblico e delle istituzioni. L'arte virale "accade adesso", vive nel presente ed è alla costante ricerca di modi per intervenire velocemente sul reale. Ma è soprattutto la logica conseguenza della rinnovata autocoscienza dell'arte: essa è (e si pensa e vede) indistinguibile dal marketing.

L'arte virale è come il viral marketing: se i gusti e le esigenze sono mutati occorrono nuove idee, (de)flagranti ed esplosive, ma anche responsabili e costruttive. L'avanguardia continua a penetrare altri linguaggi, ma adesso lo fa perché tutti se l'aspettano: la sua evoluzione è pianificata, è un plot appassionante che utilizza la complessità come strategia per rendere lo stimolo inesauribile e l'attenzione sempre viva. Quest'arte d'avanguardia è super-marketing.

Il terzo modo di considerare l'avanguardia ha a che fare con l'esperienza della dissoluzione dell'arte – che è reale, e non un proclama storico. Non si tratta di testimoniare la "morte dell'arte", ma di vedere come le idee artistiche possano attraversare il contesto e vivere all'esterno di esso. Se il pubblico, oltre che evoluto nel gusto e nelle aspettative rispetto all'arte, diventa anche attivo e produce dei test sull'arte, si comprende come in un certo senso l'arte stessa possa dissolversi in una operatività e criticità diffusa (e singolare). Ma questo è certamente un orizzonte ancora lontano, utopico, un "guardare in avanti" appunto. In questa prospettiva, analogamente agli scenari elaborati dal marketing, si assisterà ad un confronto sempre più ravvicinato tra arte virale e pubblico, nel quale quest'ultimo dovrà essere sufficientemente astuto e preparato da anticipare le mosse degli operatori estetici, in un rilancio continuo.

Perché la terza avanguardia è fondamentalmente irriducibile al marketing.

25.

Esporre pittura invece di un oggetto.
Un oggetto *torna* oggetto, la pittura *rimane* pittura.

26.

Un testo, scritto o dipinto, rimane pur sempre *un testo*.

27.

Imagination is more important than ~~knowledge~~ images.

Disse che avrebbe realizzato un lavoro potente, al limite anche politico, semplicemente accatastando della legna umida sopra un grande telone di plastica rosso.

Dreamspace. Una delle sculture gonfiabili composte da celle abitabili interconnesse disegnate dall'artista Maurice Agis si è sganciata dai punti d'attracco ed è volata per 200 piedi prima di finire al suolo, provocando due morti e trenta feriti tra i visitatori.

28.

Occorre descrivere il funzionamento di una *wunderkammer* basata sull'accumulazione immaginativa di idee e oggetti noetici.

29.

La politica e la società non sono più reali delle particelle elementari, diremmo però che sono più *evidenti*. E ciò che è più evidente finirà per essere più presente alla coscienza. La realtà avrà più a cuore il nostro lavoro che “just another particle”.

Ritratto di Feynman. Al centro della sala, un tavolo. Sul tavolo, un bicchiere di carta con dell'acqua ghiacciata ed immerso un pezzo di O-Ring.

Tecnica mista: legno, ferro, mattoni, vetro, terra, gallo segnavento in lamiera.

30.

Ho trovato Monna Lisa sul bollino ovale di un limone. L’ho posizionata al centro della porta in legno bianca nella seconda sala, rivolta verso l’interno.

31.

Mapping the studio

Lo scaffale in metallo che uso come libreria/archivio è accostato al muro sul lato corto, di modo che i due lati lunghi guardano lo studio da punti di vista opposti. Sono cinque i piani di deposito, in altezza.

Di seguito ho scelto in modo arbitrario un testo/materiale per ogni piano, partendo dal basso verso l'alto, per entrambi i lati. L'ordine, la posizione o la presenza stessa dei materiali sono soggetti a variazioni nel tempo.

Lato A

- VHS videoregistrata dalla TV che contiene film e spezzoni da J. Luc Godard e da Frederick Wiseman. Sull'etichetta non sono specificati titoli e ordine dei materiali.
- *Standards in Norway*, K. Jarrett, G. Peacock, J. DeJohnette ECM1542
- Colors n.63 (*Frontiers*), inverno 2004/2005
- Michelangelo Pistoletto, *Un artista in meno* 1989, Hopefulmonster
- Wu Ming, *Giap!* – 2003, Einaudi 1105

Lato B

- VHS videoregistrata dalla TV che contiene film e spezzoni da Andy Warhol (*The Chelsea Girls*) e T. Kitano (*Dolls*). Sull'etichetta ho scritto "The Chelsea Dolls".
- *Untitled*, C-Schulz & Hajsch – Sonig 13cd
- *Scrivere le culture*, a cura di James Clifford – 2001, Meltemi
- John Cage (Riga n.15) – 1998, Marcos y Marcos
- Nikolaj Lobacevskij, *Nuovi principi della geometria* 1994, Bollati Boringhieri

32.

Artworld is *the best* of all possible worlds.

Art is too important to be left to *the artists*.

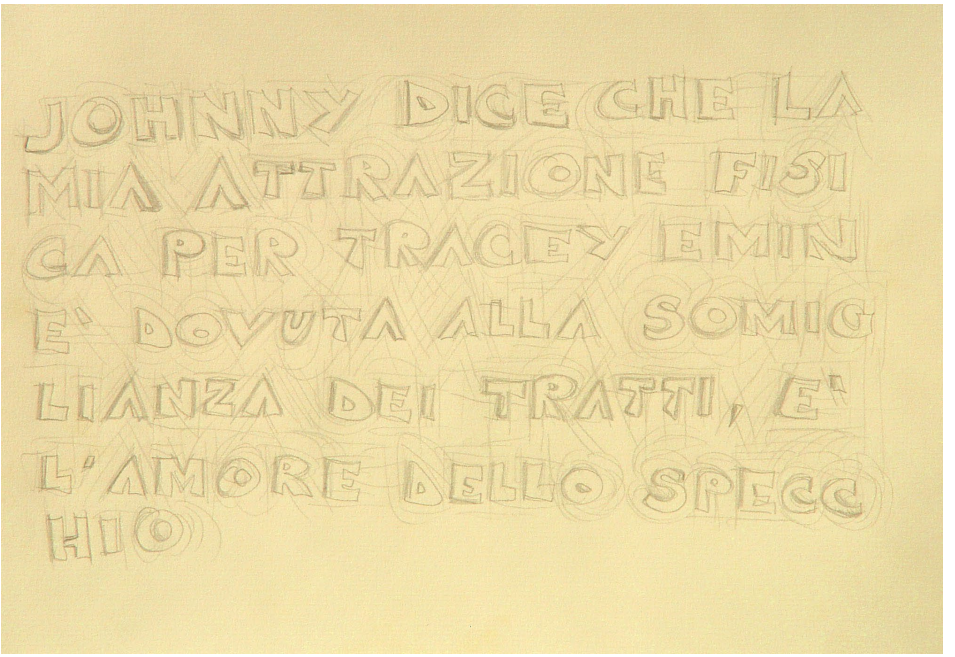
Art is auto-dissolving. So, what's *the problem*?

33.

Il corpo di Damien Hirst, conservato in un box di formaldeide, busto eretto, con una mano sostiene all’altezza del ventre la testa mozzata di Saatchi.

34.

Quella volta a Münster chiesi a Johnny perché mai, invece di dormire in un ostello, non avevamo provato a forzare la porta del caravan di Michael Asher.


JOHNNY DICE CHE LA
MIA ATTRAZIONE FISI
CA PER TRACEY EMIN
E' DOVUTA ALLA SOMIG
LIANZA DEI TRATTI, E'
L'AMORE DELLO SPECC
HIO

35.

Dopo una visita al Museion abbiamo concluso il pomeriggio tra le vie del centro, che nel periodo natalizio sono così affollate di coppie e famiglie, di musica da strada, stand e ritrovi per gusti tradizionali. C'era una piccola esposizione di zucche di varie dimensioni, forme e colori.

Abbiamo pensato: una giornata spesa ad inseguire *statement* e schemi d'allestimento sempre più sofisticati, e poi un'esperienza estetica così intuitiva ed immediata ci sorprende per la sua generosità?

36.

Nell’arte intravedo almeno due punti di forza: sostituisce al vero un falso *più vero*, e all’universale una singolarità *meno restrittiva*.

37.

“Cani sciolti antichisti”

38.

Ho scritto l’ultima riga in un catalogo su Claude Viallat: “Una pittura che nel contempo ha superato e salvato se stessa, in tutti i sensi possibili“.

SISMO
ORA

LOGIE
NGE

39.

Da dove? Da quale luogo dovrei parlare per potermi definire *all'esterno*? O forse non è possibile parlarne stando al di fuori – e del resto, chi lo sta facendo?

L'esterno è il luogo ideale per indagare le *condizioni di possibilità* dell'arte. Non è forse questa l'estrema conseguenza dell'arte concettuale?

Non la fine dell'arte, ma *il fuori* dell'arte.

40.

Gesamtkunsticazzi!

2004-2010 / Edited by Ivan Dal Cin / For personal use only