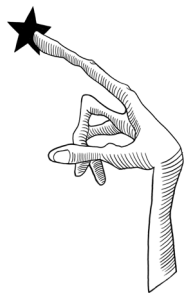


NOVANTESIMI

GORNI E CASTOLDI
GINO GIANUZZI
BIANCO - VALENTE
EMI FONTANA





E.T.zine #06
Maggio/Agosto 2026
Novantesimi

Fanzine digitale
di critica d'arte

Progetto a cura di
Miriam Di Francesco
Martina Macchia

Grafica e disegni
Giorgia Mascitti

sito: www.etzine.it
instagram: [@et.zine](https://www.instagram.com/et.zine)
e-mail: redazione@etzine.it

: INDICE

- 5 - FUOCO INCROCIATO
di Miriam Di Francesco
- 6 - NOTA SULLA MULTIFOCALITA'
di Martina Macchia
- 7 - INTERVISTA A M. GIORNI E Z. CASTOLDI
a cura di Miriam Di Francesco
- 15 - INTERVISTA A GINO GIANUZZI
a cura di Martino Macchia
- 27 - INTERVISTA A BIANCO-VALENTE
a cura di Miriam Di Francesco
- 36 - INTERVISTA A EMI FONTANA
a cura di Martina Macchia
- 43 - BIOGRAFIE

Fuoco incrociato

Mario Gorni e Zefferina Castoldi, Gino Gianuzzi, Bianco-Valente ed Emi Fontana sono le voci che attraversano il #06 di E.T.zine.

Dall'asse Milano-Bologna dell'arte contemporanea degli anni Novanta emerge una geografia alternativa che incrina la narrazione centrata sulle grandi città e sui loro dispositivi di legittimazione. Non si tratta di un sistema compatto, ma di un campo attraversato da fratture, deviazioni e forme di autonomia.

In questo scenario Bianco-Valente scelgono una posizione laterale e ostinata: restare fuori dalle traiettorie più consolidate del sistema dell'arte, resistendo alle sue logiche di riconoscimento e adattamento.

Parallelamente, il lavoro di Mario Gorni e Zefferina Castoldi con Careof costruisce una pratica di archivio e promozione che attraversa trasformazioni di sede e di struttura, fino all'attuale presenza alla Fabbrica del Vapore di Milano. Non un contenitore neutro, ma un dispositivo che si reinventa nel tempo e nel rapporto con le pratiche artistiche.

Con Gino Gianuzzi e la Neon di Bologna si apre una traiettoria decisiva per la nascita degli spazi indipendenti in Italia; un'esperienza che ha contribuito a ridefinire radicalmente i confini tra galleria, produzione e sperimentazione artistica scardinando le categorie istituzionali del sistema.

In un altro punto di questa rete, Emi Fontana introduce nella pratica della galleria una prospettiva femminista che interviene direttamente su un ambiente ancora profondamente segnato da dinamiche maschili e gerarchiche.

Sono storie che si toccano, si smentiscono e si prolungano. Talvolta, un'esperienza corregge la precedente, altre volte la radicalizza. Leggerle insieme significa attraversare un sistema dell'arte in formazione, instabile e conflittuale, attraversato da scelte politiche che ne hanno condizionato profondamente il corso degli eventi.

A voi lettori e lettrici il compito di parare i colpi.

Miriam Di Francesco

Nota sulla multifocalità

Con quale postura si attraversa un panorama multifocale, come lo si guarda e interpreta?

Le interviste di questo numero costituiscono un ulteriore costola di un discorso in via di costruzione, nel tentativo di trovare delle possibili risposte a questi interrogativi, assorbendo conversazioni intime, pause e attese.

L'obiettivo non è unire i punti di un decennio dalla coda lunga, ma ricostruire impulsi, traiettorie e spazi che ne hanno costituito gli assi teorici e operativi più urgenti. Nessuna di queste storie è declinata al singolare: l'individualismo si perde nei reticoli lasciando spazio alla multifocalità. Allo stesso tempo, nessuna di queste testimonianze è realmente collettiva, perché ognuna conserva l'identità personale del soggetto che la racconta. Ci muoviamo direttamente dalle necessità di singoli individui che, con le loro visioni e possibilità, hanno dato forma a un reale che riverbera nel presente. In questa linea intermedia, molti fuochi si accendono e noi ci siamo concesse il diritto di guardarli e interpretarli, seppure in maniera parziale, dando importanza all'incontro intergenerazionale come strumento di comprensione dei fenomeni.

Emerge quel bisogno «di mettersi in gioco in prima persona (...) di mettere a contatto le esperienze e i vissuti, moltiplicando i punti di vista, cercando nell'Altro sé stesso» (Pioselli, 2024).

Martina Macchia

intervista a
M. GORMI E Z. CASTOLDI
(CARE OF)

a cura di
MIRIAM DI FRANCESCO

La fine dell'intervista a Giulio Ciavoliello dello scorso numero segna l'inizio di quella che segue. Stavolta incontro Mario Gorni e Zefferina Castoldi, fondatori di Careof, l'organizzazione non profit per l'arte contemporanea con sede alla Fabbrica del Vapore di Milano. Ogni intervista si chiude con la fatidica domanda: «Chi altro bisognerebbe intervistare per arricchire il quadro dell'arte degli anni Novanta?». Ciavoliello non ha avuto esitazioni nell'indicare Careof come archivio fondamentale della videoarte in Italia.

Careof è stato molto più di un semplice database. È stato un attivatore di incontri, un promotore per giovani artisti/e, un luogo di sperimentazione e, soprattutto, ha colmato un vuoto tra arte e istituzioni fino a diventare parte integrante del sistema stesso.

L'associazione nasce nel 1987 a Cusano Milanino. Dieci anni dopo, l'attività di ricerca si consolida grazie al supporto del Comune di Milano, portando Careof a trasferirsi in città. Nel 2006 il lavoro svolto viene ufficialmente riconosciuto: Careof entra a far parte degli Archivi Storici di rilevanza nazionale. Due anni dopo, nel 2008, inaugura la nuova sede nella Fabbrica del Vapore, così come la conosciamo oggi.

Mario Gorni e Zefferina Castoldi hanno da tempo lasciato Careof, ma le loro intuizioni continuano a guidare le attività dell'associazione, oggi sotto il direttivo composto da Alessandro Nassiri, Marta Cereda, Riccardo Berrone e Marta Bianchi.

Nella loro storia che ho voluto approfondire c'è molto più di quanto l'archivio possa restituire: una vita dedicata interamente all'arte contemporanea.

Dalla laurea in Architettura al Politecnico di Milano all'arte contemporanea, come è avvenuto il passaggio?

M. G. Mi sono reso conto che sul contemporaneo non sapevo praticamente nulla. Il nostro interesse per l'arte contemporanea nasce proprio da quella lacuna. Sapevamo molto della storia dell'arte, fino all'Ottocento — ricordo bene le lezioni di Paolo Portoghesi al Politecnico — ma sul contemporaneo eravamo completamente all'oscuro. Ci chiedevamo: "E adesso cosa succede?". Ed è così che è iniziata questa avventura.

Z. C. Questa consapevolezza è stata la molla, l'inizio della storia. Dalla metà degli anni Ottanta, abbiamo iniziato a incontrare persone, a girare per le gallerie, per capire chi fossero i giovani artisti e cosa stessero facendo.

Quindi i primi interessi per gli artisti e le artiste del momento, le gallerie... Ma il vero punto di svolta avviene con la nascita di Careof. Perché Careof?

M. G. Careof nasce nel 1987 come progetto di archiviazione. Conoscere significa ordinare gli elementi e l'archiviazione è stata una conseguenza di questo interesse, diventando anche un nuovo motore. Ci consentiva di riscoprire i percorsi degli artisti e mostrarli agli altri.

Z. C. Careof è "prendersi cura di". Questo perché ai tempi nostri, lontani, c'erano le famiglie dell'arte, cioè l'Arte Povera, la Transavanguardia... E noi non volevamo per i giovani iniziare con un movimento preciso, un'etichetta all'interno dell'arte.

Siamo partiti come artisti. Quando abbiamo avuto la possibilità di avere uno spazio a Cusano, ci siamo chiesti cosa fare. Organizzare le nostre mostre non aveva molto senso. All'epoca, autopromuoversi era visto quasi come uno scandalo e noi non volevamo percorrere quella strada. Così, abbiamo deciso di continuare a fare il nostro lavoro come artisti, lasciando che fossero gli altri, se interessati, a chiamarci. Nel frattempo, volevamo usare lo spazio di Careof per mostrare il lavoro altrui. E mentre iniziavamo a mostrare il lavoro degli altri, ci siamo resi conto di essere più anziani di loro di circa una decina d'anni e di quanta qualità ci fosse intorno a noi. A quel punto, io e Mario, abbiamo deciso di non fare più gli artisti e di concentrarci su un altro ruolo, quello di operatori culturali del territorio, mettiamola così.

Ricordate un episodio che vi ha ispirato per Careof?

Z. C. Mario faceva già l'artista quando andò a Documenta 8 con Alberto Garutti. Era il 1987, l'anno in cui partecipò Joseph Beuys. Mario tornò a Milano e mi disse che qui bisognava fare qualcosa, perché non si parlava di ciò che stava accadendo fuori dall'Italia.

Poi l'incontro con Luciano Inga Pin è stato fondamentale. Lui ci ha dato delle dritte su come funzionava il mercato dell'arte e su cosa significasse per un gallerista gestire gli artisti. Insomma, è stato lui a fornirci le istruzioni d'uso che noi non avevamo.

E la scelta è ricaduta sulla creazione di uno spazio indipendente, non una galleria. Come mai?

Z. C. Noi siamo stati tra i primi ad aprire uno spazio non profit. Il primo a Milano è stato Horatio Goni con Fac-Simile e a Bologna Gino Gianuzzi della Neon, un anno prima di noi. Qualche anno dopo è stata la volta di Viafarini... C'è stata una crescente attenzione della scena artistica di quegli anni, ma noi non sapevamo cosa volesse dire effettivamente essere uno spazio indipendente. Volevamo creare qualcosa di istituzionale, perché non esisteva, e volevamo uno spazio che funzionasse come palestra. Le nostre risorse economiche non ci permettevano di gestire molti artisti contemporaneamente. Ci è capitato di vendere un intero progetto, ma non era la priorità. A Careof gli artisti coprivano i costi della propria mostra, mentre noi offrivamo lo spazio, la nostra esperienza, il catalogo, tutta la parte promozionale. Il motivo per cui siamo diventati non profit è stato proprio rendersi conto che non esistevano spazi al di fuori dell'Accademia dove gli artisti emergenti potessero sperimentare liberamente, senza l'obbligo di vendere. Per un giovane artista, allora, la cosa più importante era potersi mostrare.

Come avete impostato il lavoro di archiviazione e come si è evoluto nel tempo?

M. G. All'inizio prendevamo note e schede manuali, poi abbiamo acquistato un computer che ha risolto molti problemi. Con l'arrivo delle cassette video, nel 1984, abbiamo iniziato a mostrare il materiale selezionato nel nostro spazio. L'archivio si è diversificato e specializzato man mano.

Z. C. Abbiamo creato i primi portfolio degli artisti, raccogliendo foto, curriculum e cataloghi per costruire una piccola biblioteca. Poi è arrivato il primo Amstrad che ci permetteva di catalogare

col computer. La collaborazione con Viafarini ci ha permesso di vincere bandi insieme al Comune di Milano, migliorando la nostra capacità tecnologica. Abbiamo poi coinvolto critici per selezionare mostre collettive e dare visibilità all'archivio.

Careof è cresciuto insieme agli artisti e artiste del momento. Quali sono stati i passaggi più significativi?

M. G. Abbiamo lavorato molto sulla biblioteca con un sito chiamato Bibliobit dove si trovavano tutti i cataloghi custoditi nel centro di documentazione. La particolarità era catalogare anche gli spogli di «Flash Art», dei cataloghi delle Biennali, di Documenta... una ricerca molto speciale, supportata da stagisti.

Z. C. Io mi sono occupata di Bibliobit, Mario, e poi Patrizia Brusarosco, dell'archiviazione dei portfolio. In seguito, abbiamo creato Portfolioonline (un portale online) per tutti gli artisti giovani che avevano mostrato qualcosa da noi o a Viafarini, che già gestiva online Italian Area per gli artisti all'estero. Poi abbiamo costruito anche un archivio video online.

L'archivio video è stato sicuramente il cuore di Careof. Come mai, tra i tanti linguaggi, proprio il video?

M. G. Il video è uno dei tanti linguaggi, ma è particolarmente importante perché raccoglie i materiali girati e montati dagli artisti stessi. A differenza delle mostre, che hanno una durata limitata, nel video l'opera resta completa e intatta nel tempo. Inoltre contiene interviste e conferenze che abbiamo registrato.

Z. C. Molti artisti storici ci hanno inviato i loro lavori video, perciò l'archivio copre anche la storia della videoarte italiana dagli anni '70 in poi. È stato un modo per documentare opere che all'epoca non sarebbero state acquisite da musei o collezionisti. Parte dell'archivio è anche fotografico, perché Mario è fotografo. Abbiamo documentato tutte le mostre che abbiamo realizzato. All'inizio ci siamo concentrati sulla fotografia, per poi passare progressivamente al video. Tutto il materiale è conservato presso Careof ed è sempre consultabile.

Il lavoro di archiviazione indipendente è stato, infine, attenzionato proprio dalle istituzioni. Quali in particolare?

M. G. Sì, abbiamo ceduto parte dell'archivio alla GAM di Torino e successivamente a Gallarate, sempre con l'accordo degli artisti. In fondo, il nostro obiettivo era colmare un vuoto istituzionale, sperando che prima o poi le istituzioni adottassero questa metodologia.

Sarebbe riduttivo parlare di Careof come solo spazio di archiviazione, visto che vi siete fatti promotori di numerose mostre e progetti. Come definireste nel complesso Careof?

Z. C. Uno spazio di sperimentazione. Ricordo, ad esempio, la mostra di Antonio Valente di Wurmkoos, dove il nostro spazio è diventato la casa che lui aveva immaginato con tutti i mobili costruiti secondo i suoi disegni. Abbiamo anche ospitato artisti che osservavano fenomeni sociali, come Enzo Umbaca con la sua mostra sulla Mercedes blu, attento alle dinamiche degli extracomunitari.

M. G. Inoltre collaboravamo con artisti e spazi che operavano al di fuori della logica del momento. Frequentavamo gallerie, mostre collettive e luoghi di discussione per giovani artisti, documentando questi percorsi.

Come si veniva a conoscenza delle mostre in quegli anni?

Z. C. Uno strumento importantissimo era Art Show, creato da Giulio Ciavoliello. Noi lo usavamo come guida per frequentare gallerie e vernissage. Negli anni '90 a Milano c'era un gran via vai, un vero fervore all'apertura delle mostre: collezionisti, critici e artisti giravano per tutta la città per vederle. In seguito, con l'avvento di internet, strumenti come Undo.net hanno assunto un ruolo simile. Questi mezzi erano fondamentali per incontrarsi, creare relazioni e conoscere nuove persone. Senza di essi, non esistevano tanti spazi per parlare di arte contemporanea. I quotidiani ne parlavano molto poco.

Qual'era il clima di quegli anni? Cosa accadeva in città?

Z. C. Era un bel clima. C'era anche un certo tipo di socialità,

probabilmente diversa da oggi, perché molte cose avvenivano nei luoghi, negli spazi fisici. Ad esempio, tutti i critici di «Flash Art» — in particolare Manuela De Cecco, Roberto Pinto, Federica Cimatti, Giacinto Di Pietrantonio e, prima ancora, Elio Grazioli — erano sempre presenti alle mostre. C'era quindi un bel dialogo tra artisti e critici. Noi, per esempio, abbiamo ospitato molti di questi critici per realizzare delle mostre sia a Careof sia a Viafarini.

In quel contesto così vivace e ricco di scambi tra artisti/e e critici/che, ci sono state mostre o progetti che vi hanno colpito particolarmente o che ricordate con piacere?

Z. C. Sì, ce ne sono diverse. Per esempio, abbiamo organizzato mostre basate sull'archivio, alcune a Viafarini e altre a Careof, a Cusano. L'idea era invitare critici come Angela Vettese, Giacinto Di Pietrantonio, Francesca Pasini, Roberto Daolio, Giorgio Verzotti, Elio Grazioli e altri a consultare l'archivio e proporre progetti di mostre collettive.

Quando seguivo personalmente la parte di Cusano, ero molto coinvolta con gli artisti, ma a Milano non potevo più occuparmene, quindi altri curatori hanno preso il testimone insieme a Mario. In particolare, Chiara Agnello, Gabi Scardi e Milovan Farronato per Viafarini, hanno selezionato giovani artisti e realizzato mostre tratte dall'archivio: erano progetti molto interessanti, vicini al nostro approccio ma con una prospettiva nuova.

Tra le mostre che ricordo con piacere ci sono quelle di Francesco Voltolina, Massimo Bartolini; la mostra *uno al quadrato* con Roberto Marossi, Manuela Cirino; Maurizio Donzelli e Piero Almeoni; la personale di Liliana Moro; il progetto di Emanuela De Cecco, dopo la strage di Via Palestro nel 1993, con alcuni lavori della mostra di Mario Nigro, salvati dall'esplosione al PAC, e il suo progetto collettivo con Luca Vitone; la mostra di Sabrina Mezzaqui e Sabrina Torelli. Alcuni di questi artisti hanno poi avuto grande successo, anche internazionale, ma in generale tutte le mostre avevano qualcosa di speciale.

All'epoca il ritmo era intenso. Facevamo una mostra ogni venti giorni. Inoltre, organizzavamo conferenze, come quelle a Palazzo

Dugnani con Angela Vettese, Giacinto Di Pietrantonio e altri, mentre Roberto Pinto ne organizzava altre alla Triennale con artisti internazionali, e noi ci occupavamo di riprenderle per aggiungere materiale al nostro archivio video. C'era anche la Casa degli Artisti, con Luciano Fabro e Dadamaino, che stimolavano dibattiti e confronti critici. Era un periodo pieno di attività, discussioni e scambi: un vero fermento per l'arte emergente.

intervista a
GINO GLANUZZI

a cura di

MARTINA MACCHIA

Sono passati più di quarant'anni dalla prima inaugurazione di Neon, artist-run-space e spazio no-profit a cui troppo spesso è stata assegnata la definizione di galleria. Animato da un gruppo originario – composto da Stefano Delli, Gino Gianuzzi, Valeria Medica, Antonia Ruggeri, Maurizio Vetrugno – che traeva le sue energie direttamente dalla stratificata vitalità culturale della Bologna di fine anni Settanta, il progetto è stato poi coordinato nel tempo da Gino Gianuzzi. Una personalità visionaria che ha fatto della relazione sincera con l'altro il principio cardine per la sperimentazione curatoriale, nell'instancabile ricerca di un modello alternativo e possibile. L'intervista non esaurisce questa ricerca, ma apre alla necessità di continuare a cercare e inventare forme e luoghi, fuori dalle cornici del mercato e dell'istituzione. Neon lo fa ancora e lo ha dimostrato quest'anno inaugurando un nuovo spazio espositivo.

Inizierei cercando di ricostruire le origini di Neon, che nasce sulla scorta dei movimenti del '77, inserendosi in un contesto socioculturale molto vivace: la Bologna di fine anni Settanta. Nello stesso momento, la ricerca artistica italiana si prepara ai flussi del ritorno all'ordine. Rispetto a questo scenario, quali sono le urgenze che ti hanno portato alla decisione di aprire uno spazio?

Sulle motivazioni ti deluderò perché Neon è nata un po' per caso nell'estate del 1980. Io e altri amici eravamo in vacanza alle Isole Eolie e durante quella vacanza abbiamo conosciuto il quinto componente del gruppo originario di Neon, Maurizio Vetrugno. In quelle lunghe serate ci è venuto in mente di aprire uno spazio. Eravamo tutti interessati all'arte, ma non eravamo professionisti in nulla. Neon infatti non è nato come una galleria d'arte, ma come uno studio, un laboratorio, un punto in cui ci potevamo incontrare, ma senza un'idea precisa.

Abbiamo inaugurato nel 1981 e in quell'occasione è arrivata Francesca Alinovi, che ha riconosciuto in questa situazione degli elementi comuni a quello che lei stava vedendo altrove, nel periodo in cui si muoveva tra Bologna e New York. C'erano diversi bolognesi che dopo il '77 hanno cominciato a muoversi, a lasciare la città

e a esplorare altri luoghi. In particolare, Francesca Alinovi riuscì a mettere insieme alcuni suoi studenti – era, in quel momento, assistente di Barilli – e il nostro gruppetto legato a Neon. Da qui è nato l'Enfatismo, una parentesi durata dall'autunno del 1981 fino a giugno del 1983, quando Francesca è morta.

Io ero uno dei più vecchi, ma eravamo tutti molto giovani. La morte di Francesca è stata molto pesante per tutti, ha fatto scoppiare il gruppo e quindi Neon fino all'87 non ha fatto quasi più niente. Ognuno si è occupato di altre questioni e poi ho ripreso in mano io il progetto all'inizio dell'88, quando sono tornato a Bologna.

Da quel momento prende un po' più l'aspetto di una galleria, anche se non è mai stata una galleria in senso proprio, è sempre stato uno spazio no-profit di sperimentazione e ricerca. È diventata poi la galleria dei giovani artisti, nostri coetanei, non inseriti in nessun modo nel sistema dell'arte. In quel momento non esisteva una categoria "giovani artisti", che viene creata per ragioni di mercato agli inizi degli anni '90. Proprio in quel momento Neon si ritrova ad avere l'etichetta di galleria dei giovani artisti, da cui passavano tutti coloro che non avevano altri posti dove esporre. Maurizio Cattelan ha fatto la prima mostra alla Neon. Aveva prodotto un piccolo pieghevole con delle sue opere, l'aveva spedito al mondo delle gallerie e sicuramente sono stato l'unico a dirgli «vediamoci, cerchiamo di capire che cosa si può fare insieme». Ma non sono stato io a scoprire Cattelan, piuttosto è stato lui che nella sua strategia di scalata nel sistema ha trovato il primo gradino da percorrere prima di andare a Milano da Massimo De Carlo. Questo è un po' quello che è successo a tutti gli artisti che esponevano a Neon, anche necessariamente, perché uno spazio no-profit era senza risorse economiche, quindi tutti appena hanno avuto qualche sentore di possibilità di riscontro economico, sono passati ad altro. A un certo punto sono venuti tutti a fare la spesa a Bologna: De Carlo, Minini, Guenzani, tutti i galleristi.

Quindi essere no-profit è stata una scelta proprio per non essere mercato?

Sì, era per non essere mercato. Anche se Neon è sempre stata una

no-profit strana perché aveva partecipato anche alle fiere. Nel '91 siamo stati invitati ad Art Basel e quando è arrivato questo invito sapevo di gallerie che da quindici anni facevano application per Art Basel e ho pensato: «non possiamo non andare!». Insomma, il risultato è stato debiti per anni, però l'esperienza è stata interessante, anche perché in quegli anni le fiere non erano quello che sono oggi. Non c'era, cioè, la possibilità di comunicare l'attività artistica e il lavoro passava attraverso le fiere. Era un modo per far conoscere il lavoro dello spazio, il lavoro degli artisti, insomma, questo pensavo. E poi è stato un disastro perché erano i primi anni in cui Art Basel apriva a gallerie che presentavano artisti giovani, per cui il pubblico di Art Basel non era preparato a questo, quindi ci guardavano con un'aria un po' strana. In più, facendo i conti, ho scoperto che per andare in pari con le spese avrei dovuto vendere tutto quello che c'era nello stand almeno due volte, e quindi ho cominciato a prendere le misure di quelle che sono le fiere.

C'è questo contrasto, a livello terminologico, che mi confonde: tu racconti Neon come uno spazio no-profit con un certo tipo di impostazione e propensione verso la ricerca emergente, però allo stesso tempo dall'esterno Neon viene definito usando la denominazione di galleria.

L'etichetta di galleria ci è stata letteralmente appiccicata addosso... lo l'ho sempre chiamato Neon e basta. Lo spirito originario era quello di un luogo in cui si lavorava tutti senza ruoli specialistici, infatti non mi sono mai considerato un gallerista. È un discorso che ha a che fare con l'eredità del '77 e del clima culturale di Bologna, in cui tutto era molto più fluido e mescolato: le sperimentazioni musicali, artistiche e teatrali si intrecciavano alle inaugurazioni di Neon. Con il tempo il sistema si è molto professionalizzato. Oggi gli artisti sentono la necessità di farsi vedere a tutti i costi, presenziando a ogni occasione utile per incrociare il curatore, il collezionista e via dicendo.

Prima era diverso?

Era un po' più leggera la situazione, più divertente, meno orientata

ad arrivare a un risultato. Andavamo alle fiere anche in modo molto giocoso, ovviamente cercando di essere preparati alla situazione. Mi ricordo che per andare a Basilea ho noleggiato un camper, caricato tutte le opere e dichiarato alla frontiera che erano materiali per l'allestimento di uno spettacolo, perché la dogana sarebbe stata un problema difficile. Siamo partiti che eravamo in cinque o sei, e gli artisti che arrivavano venivano a dormire nel camper, per cui ci sono delle foto del camper completamente occupato da corpi che dormono nei loro sacchi a pelo. Era, insomma, un'avventura e un gioco.

Ma questa matrice giocosa – che trasforma le progettualità in una miscellanea condivisa – deriva anche dalla tua partecipazione in prima persona ai movimenti del '77?

Io sono arrivato a Bologna proprio un paio d'anni prima del '77, era la Bologna del DAMS inteso come luogo di sperimentazione totale, quando non era ancora diventata una facoltà universitaria come tutte le altre. Quindi c'era molto scambio e, anche grazie al DAMS e non so per quali strane alchimie, Bologna era molto collegata a livello internazionale, per esempio con Berlino e con New York c'erano dei rapporti che io non sono in grado di dire come fossero attivati, adesso è difficile pensarlo al di fuori di tecnologie e sistemi di comunicazione, però succedeva.

E ovviamente mi sono formato anche partecipando al periodo che è stato storicizzato come il '77, la cui chiusura ha una coda lunga che ha lasciato, almeno per me, dei vuoti che andavano chiusi, coperti in qualche modo. Ci sono stati molti modi di coprire quei vuoti e di ricostruire le relazioni che sono state tagliate. Ci sono stati quelli politici e militanti, quelli invece di chiusura e di uso di sostanze. Penso che Neon sia stato un tentativo di cercarsi un'altra strada per continuare a dire, a scambiare, a incontrare persone, privilegiando l'ambito dell'arte. Questa idea è rimasta sempre, ed è stata portata avanti anche grazie all'incontro con Francesca, che era prima di tutto un'amica, non avevo neanche mai letto i suoi scritti. All'inizio, era tutto basato principalmente sui rapporti personali, anche la collaborazione con gli artisti. Mi è capitato di

vedere dei lavori che mi sembravano interessanti, però poi ho conosciuto persone che non mi sembravano interessanti e quindi quelle non sono entrate nel gioco, anche se io poi ero... adesso sto parlando, ma ero una persona che rispondeva a monosillabi e se lo chiedi a qualcuno ti risponderà «stava lì, non diceva niente».

A partire da questa immagine di timidezza molto sincera, come hai impostato il lavoro individuale? Sei riuscito a mantenere l'approccio di militanza delle origini?

Secondo me è rimasto questo approccio, che ha anche determinato delle separazioni da artisti che hanno fatto le loro valutazioni e hanno ritenuto che fosse più opportuno cercare delle situazioni di mercato. Ma io non ho mai pensato che l'approccio di Neon fosse oppositivo, piuttosto ho pensato che fosse un altro modo possibile di lavorare. Mi hanno sempre detto che non sono capace a vendere, e sarà anche vero, ma non sono mai stato interessato profondamente al fatto che quell'opera funziona solo perché ci sono dei collezionisti che possono essere interessati a quel tipo di lavoro. A me è sempre interessato di più il processo.

Visto che a Neon non c'erano dei ruoli così rigidi, almeno per alcuni anni, era diventato un luogo dove gli artisti venivano e si confrontavano reciprocamente sul proprio lavoro. Eravamo tutti insieme e si parlava di quello che ognuno stava facendo, non c'era la dimensione dell'artista chiuso nel suo studio e geloso del suo lavoro. Successivamente è cambiato anche quello, a me sembra di essere stato testimone di una parabola notevolmente lunga.

C'è stata a Bologna nel '91 la mostra *Nuova Officina Bolognese* e poi dopo a Rivoli, *Soggetto Soggetto*. L'attenzione su quello che passava a Neon era massima perché nelle due mostre c'erano tantissimi artisti che avevano collaborato con Neon e a quel punto io mi sono reso conto che avevamo in mano una situazione importante. Ricordo che in uno degli incontri che facevamo con gli artisti ho detto: «Adesso vi stanno cercando tutti. Se rimaniamo uniti ancora per un po' di tempo, torneranno a cercarvi, offrendovi qualcosa di più di quello che vi offrono adesso». Ma ovviamente eravamo tutti bisognosi di supporto economico, per cui la diaspora

è stata totale e anche questa situazione di gruppo in cui ci si incontrava e ci si confrontava ha cominciato a sbriciolarsi.

Da quel momento lì è cominciata una fase in cui fare una mostra alla Neon diventava una specie di timbro necessario sul curriculum per poi andare a bussare ad altre porte. Per cui quelli che prima erano progetti condivisi erano diventati molto strumentali.

Quando è arrivata la percezione reale di questo cambiamento in atto, lo avevi già capito in quel momento o solamente dopo?

L'ho capito progressivamente ed è diventato eclatante nei primi anni Duemila, quando la galleria, cambiando sede, è diventata un campo base per cercare di attivare un altro tipo di progettualità che però era molto difficile da attivare, perché le condizioni erano cambiate. Forse io già cominciavo a essere troppo vecchio per relazionarmi con un sistema che mi piaceva sempre meno, dove le fiere erano diventate una specie di vortice in cui non era più possibile star dentro, ecco. Prima a Bologna c'erano molti collezionisti che venivano a vedere le mostre, mentre dopo si è tutto dematerializzato e spostato sulle fiere.

Quindi tutto si sposta sul mercato e, di conseguenza, anche su questa nuova categoria dei giovani artisti creata dal mercato stesso?

A posteriori ho notato che appunto questa categoria "giovani artisti" è nata esattamente negli anni di Tangentopoli: i giovani artisti erano l'investimento più facile per far circolare il denaro che girava in grande quantità. Mi ricordo di aver parlato, anche se al tempo non mi rendevo bene conto, con Luciano Inga Pin che mi disse: «Metà dei miei collezionisti in questo momento sono in galera per Tangentopoli». Stava cambiando completamente anche la figura del collezionista. Io mi ricordo che all'inizio venivano questi anziani signori molto preparati e consapevoli, che studiavano e con cui era anche piacevole parlare perché avevano una conoscenza che io non avevo e che non ho tutt'ora. Ma dopo sono cominciati ad arrivare questi professionisti che avevano addosso più valore in abiti delle opere che c'erano in galleria, con cui non c'era possibilità di

dialogo. C'è stato tutto un mutamento a cui non ero preparato né interessato.

Tra il 2010 e il 2011 Neon chiude, però quest'anno accade qualcosa.

Chiude un luogo fisico, ma Neon come progetto è rimasto sempre vivo, magari in certi momenti silente. C'è stata una continuità discontinua e occasionale, quindi nel 2011 chiude, perché la situazione non era più sostenibile. E quest'anno è successo che, anche lì per delle circostanze casuali, un amico con cui di solito vado in montagna mi ha dato la possibilità di utilizzare un ex magazzino di proprietà della famiglia. Quindi si è aperto uno spazio che non è sicuramente una galleria, perché non ho nessuna intenzione di mettermi a questo punto nel giro delle gallerie così com'è adesso, ma uno spazio in cui idealmente dovrebbero concretizzarsi delle situazioni, dei progetti che magari nascono fuori o con cui mi incontro. Non con una cadenza fissa, ma in modo molto libero. Finora è stato aperto per Arte Fiera ma lo spazio è stato lasciato vuoto, soltanto con dei contributi vocali. Adesso c'è una mostra di cartoline, Caro Alberto, e la prossima cosa che ci sarà è dedicata a Cathy Berberian e a Stripsody, di cui quest'anno ricorre il sessantennio dalla prima esecuzione.

Quest'apertura è un tentativo di riportare luce su Neon come spazio utopico e luogo anarchico? E, rispetto al sistema dell'arte di oggi, che valenza hanno questi termini – utopia e anarchia, che usi spesso per parlare dello spazio – nella Neon delle origini e di conseguenza in questo “nuovo” progetto?

Forse la Neon delle origini apparteneva a un periodo più ideologico per cui questi termini avevano un significato che si tirava dietro una visione del mondo. Adesso la mia visione del mondo credo che sia rimasta più o meno quella, però il modo di portarla dentro il mondo dell'arte è molto più disincantato. Prima pensavo di poter spostare qualche cosa, anche perché pensavo che le altre situazioni assimilabili a Neon, o almeno che mi sembravano vicine a Neon, potessero determinare degli spostamenti. Poi invece ci

sono state delle collocazioni, cioè una griglia in cui ognuno aveva una sua collocazione e un suo ruolo. Quindi anche gli spazi no-profit – penso per esempio a Viafarini o a Careof – hanno avuto a un certo punto un ruolo più istituzionale. Analizzando a posteriori, Neon per gli artisti è stato un grande spazio di libertà in cui hanno potuto sperimentare e realizzare progetti che non avrebbero potuto realizzare in spazi commerciali, perché erano progetti non vendibili o comunque che richiedevano un investimento eccessivo rispetto all'artista e alla possibilità di monetizzare. Non so, io faccio fatica ad analizzare. Ho letto anche le altre interviste, in cui ci sono le analisi molto precise di Pietroiusti, ma io non riuscirò mai a proporre dei ragionamenti come quelli. Mi sono sempre sentito più spontaneista e mi sembra che mi manchino delle basi teoriche. Ma d'altronde Neon non è nata su basi teoriche, ma su dei rapporti personali e sul piacere di fare delle cose.

C'è qualche progetto in particolare che ti è rimasto più a cuore e in cui questa dimensione dello spostamento è emersa?

Per esempio, rispetto a tutte queste cose che ho detto, la mostra di Eva Marisaldi, *La portata umana è nulla*, è stato un lavoro collettivo e un progetto folle che nessuno avrebbe mai accettato, quantomeno per motivi di sicurezza. Però è stato un lavoro collettivo in cui in galleria a lavorare con Eva eravamo cinque, sei, sette: i suoi amici artisti, io, un suo amico geologo.

Lo spazio era su due livelli, e c'era il buco per un montacarichi mai montato. E dentro questo buco avevamo calato un cilindro di vetroresina alto tre metri che è stato riempito di bentonite, una sostanza che dava un fango e che poi si espandeva sul pavimento, e che dava l'idea di questa sabbia mobile, appunto. Però non era impedito di andare verso questa cisterna, ma mi sembrava del tutto normale. Poi ho pensato che un museo o una galleria non avrebbe mai potuto farlo.

Invece oggi dichiarare di percepire una certa afonia nell'arte contemporanea, nel suo cerimoniale fatto di mostre, opening, fiere, un rituale continuo che maschera l'incapacità di

elaborazione critica: è un pensiero molto radicale.

Adesso è diventato sempre più evidente. Io faccio veramente fatica a confrontarmi o a pensare di essere dentro a quella macchina in cui non mi riconosco assolutamente. E faccio molta fatica anche perché oramai mi confronto con dei ragazzi che sono nati all'inizio di questo millennio e sono cresciuti all'interno di un sistema strutturato, non conoscendo nulla di quello che è successo prima, perché mancano le testimonianze degli anni Novanta.

Il sistema è quello che vedono adesso e tutto quello che è successo prima è una specie di linea che porta fino ad oggi e non hanno nessuna profondità di lettura. E ovviamente quello che è successo di recente non esiste nei libri, non ci sono dei materiali. Poi secondo me, appunto, negli anni '90 sono successe talmente tante cose, anche in contrasto una con l'altra, per cui alla fine viene raccontata solo la storia dei vincitori. Quello che emerge, se si parla di artisti degli anni '90, è Maurizio Cattelan, che grazie a questa sua strategia di lavoro arriva al MoMA a New York a vendere le opere a due milioni di dollari. E il riferimento diventa quello, non diventa tutto quello che c'è dietro e che ha permesso anche a Maurizio Cattelan di diventare Maurizio Cattelan. Non c'è, non viene considerato, perché l'obiettivo è il successo, l'affermazione e il riscontro economico.

Mi sembra che ormai anche le definizioni che sono state costruite in periodi diversi – dall'arte relazionale all'arte pubblica – vengono utilizzate con l'obiettivo finale di monetizzare, di spostare sempre sul livello del mercato. Se questo approccio era lontano da me già quarant'anni fa, adesso è veramente lontanissimo. Anche perché non ho nessuna ambizione di successo e di ricchezza. E poi mi sono reso conto, appunto, pensando al Gino timido che non parlava, che il Gino vecchio ha imparato a dire le cose, e forse il bello dell'età è che ti senti di poter dire le cose senza filtri e senza timore di perdere qualcosa.

Ma secondo te esiste una legacy, un'eredità che può essere lasciata alle nuove generazioni che non hanno vissuto la Neon degli Ottanta-Novanta?

Quando parlo con i ragazzi più giovani, racconto sempre che a un certo punto noi abbiamo sentito l'esigenza e la voglia di mettere in piedi questa cosa e non ci siamo mai chiesti cosa sarebbe successo dopo sei mesi, un anno o cinque anni. Cioè, non avevamo nessun piano. Né un piano economico né un piano di riconoscimento da parte di un ente esterno. Lo abbiamo fatto perché ci interessava farlo. Alla fine, la cosa di cui io continuo a parlare, anche quando Neon si è chiusa, è legata a una questione: ero convinto che qualcun altro avrebbe guardato al modello di Neon per rifarlo, e invece questo non è mai successo. Quindi mi sono accorto che quello che dico non può essere trasmesso o raccontato perché appartiene a un altro momento storico. Però nello stesso tempo, il messaggio è di non lasciarsi schiacciare dal modello che viene imposto: si può lavorare anche senza avere un budget prestabilito, senza avere un piano definito. Si può fallire. Lo faccio ancora perché mi piace farlo, ecco. Forse posso insegnare a fare le cose per il piacere di farle, più che altro, non per inseguire un obiettivo.

Forse, almeno una parte della nostra generazione, è troppo calata in una dimensione di competizione, e questo individualismo è stato sicuramente acuito dalla presenza di una serie di figure che prima non esistevano e che a me fanno molto spavento. Siamo mangiate da queste strutture gerarchiche.

Indubbiamente, specialmente i curatori. Poi se cominci a guardare i curriculum dei curatori ti figuri l'ambito da cui sono usciti fuori. E quindi, condizioni economiche privilegiate di cui godono e che gli permettono di fare certe cose. Poi magari diventano anche bravi, però.

È proprio questo il punto: chi ha la possibilità di diventare brava e chi no? Quanti soldi in master devo spendere per poter essere brava e avere un curriculum tale da partecipare e vincere sull'altro?

Voi provate a muovervi in una situazione in cui io non saprei come muovermi.

Rispetto alla questione dell'eredità, ho un'ultima domanda: c'è un archivio di Neon?

C'è un archivio che è un gran casino, ma nel 2027 uscirà un libro. L'archivio era stato leggermente messo in ordine perché è stata fatta una mostra nella project room del MAMbo.

È stata un'esperienza abbastanza divertente, l'idea iniziale era riempire lo spazio di opere in modo che diventasse quasi impossibile muoversi. Ma ovviamente c'erano delle necessità di sicurezza, percorsi, larghezze. E quindi è diventata una mostra anche se voleva essere un accumulo che corrispondeva di più allo spirito di Neon. In quell'occasione era stato messo in ordine l'archivio, ma adesso ci devo metter mano. Aspetto che finisca l'Accademia, una ventina di giorni e mi butto.

intervista a

BIANCO-VALENTE

a cura di

MIRIAM DI FRANCESCO

Nel 1994 nasce il duo Bianco-Valente. L'interesse crescente per la ricerca scientifica e le Nuove Tecnologie li porta presto a entrare nel circuito delle gallerie e dell'arte contemporanea italiana degli anni Novanta. Nel tempo il loro lavoro si è definito anche attraverso scelte radicali, come restare a Napoli mentre molti colleghi si spostavano verso i grandi centri dell'arte, interrompere i rapporti con le gallerie e ridefinire più volte i propri temi di ricerca.

L'intervista che segue, fatta di salti temporali e cambi di prospettiva, restituisce un punto di vista insieme laterale e coerente che interroga il senso stesso dell'essere artisti, allora come oggi.

Napoli è stato da sempre il centro nevralgico della vostra carriera artistica in tempi in cui città come Milano, Bologna, Torino stavano vivendo un grande dinamismo nell'arte. Come mai questa scelta?

Napoli è sempre stato il centro nevralgico di tante cose, compresa l'arte e la cultura, quello che è sempre mancato è il dinamismo del mercato, che invece era ed è più sviluppato nel Nord del Paese.

In quanto a noi è vero, come scelta politica fondante del progetto Bianco-Valente decidemmo di non emigrare, come invece avevano fatto le precedenti tre generazioni delle nostre famiglie.

I nostri amici artisti, che da Napoli si erano trasferiti tra Milano e Bologna, ci sollecitavano a trasferirci al Nord, dove c'erano molte più possibilità per un artista. Ed era vero. Però provenendo da famiglie con una storia di migrazione che si è protratta per generazioni, abbiamo sentito il bisogno di restare, anche a costo di intraprendere altre strade. Possiamo dire che da questa presa di posizione politica sia nato il progetto Bianco-Valente.

Era una presa di posizione in contrasto con quanto stava accadendo nel sistema dell'arte?

Sì, dettata anche dal fatto che cominciavamo ad accorgerci di alcune storture che caratterizzavano l'ambito del contemporaneo.

Si pensi alle discussioni più recenti, come l'assenza di artisti italiani alla Biennale di Venezia 2026 e il tema della scarsa considerazione di noi artisti italiani all'estero, sono questioni che rimandano a

responsabilità legate a chi ha gestito il sistema informativo e quello finanziario dell'arte — riviste, gallerie, soprattutto nel contesto milanese.

Nel tempo sono state fatte scelte precise, anche in senso politico, che hanno teso a marginalizzare ciò che esisteva da Bologna in giù. Oggi è difficile non riconoscere le conseguenze di quelle decisioni, soprattutto se si guarda alla tenuta sul piano internazionale di alcuni nomi che erano stati molto sostenuti e che poi hanno avuto difficoltà ad avere un seppur minimo riconoscimento al di fuori del contesto nazionale.

Oltre a voi, ci sono state altre forme di resistenza?

Ricordiamo il ruolo della rivista Exibart, all'epoca diretta da Massimiliano Tonelli, che nacque come portale online anche con l'intento di scardinare il tipo di informazione e di attenzione dominante. Questo fu possibile grazie a una struttura di redazione diffusa dove ogni componente lavorava dal proprio territorio, garantendo una maggiore capillarità delle informazioni e uno spettro più ampio di pratiche e contesti. Essendo tutto basato su internet, era finalmente possibile vedere molte foto a colori delle mostre e anche questo contribuiva a rappresentare adeguatamente il lavoro degli artisti.

Con Exibart prima e Artribune poi, si è contribuito a riequilibrare, almeno in parte, il predominio informativo legato al Nord. Accanto alle riviste, anche alcuni curatori hanno iniziato a guardare ad altri contesti territoriali, come nel caso di Sergio Risaliti al Palazzo delle Papesse di Siena. In questo clima si inserisce anche la nostra esperienza, infatti quando abbiamo avviato il progetto A Cielo Aperto, non abbiamo lavorato selezionando artisti in base alla provenienza geografica, ma seguendo un criterio di equilibrio tra Nord e Sud e tra generi. Era un'impostazione interna, non dichiarata formalmente, ma costitutiva del progetto stesso.

A proposito del progetto A Cielo Aperto anche quella è stata un'esperienza legata al territorio.

È un progetto in cui abbiamo creduto molto, nato dall'idea di

lavorare con i linguaggi del contemporaneo in stretto rapporto con il contesto locale. Le residenze prevedevano più soggiorni degli artisti a Latronico, in modo che il lavoro si potesse sviluppare nel tempo, attraverso la relazione con il territorio. L'aspetto centrale era che le opere nascessero confrontandosi con il paese e i suoi abitanti. Si trattava di una residenza di medio periodo; dopo una prima fase di conoscenza del contesto, l'artista immaginava un intervento che veniva poi realizzato a distanza di due o tre mesi. Abbiamo ideato e co-curato A Cielo Aperto insieme a Pasquale Campanella, dalla sua nascita nel 2008 fino al 2024, quando abbiamo deciso di non far più parte del progetto.

Come mai?

Si è fisiologicamente affievolita negli anni la spinta iniziale e, avendo intravisto la possibilità di un cambiamento generazionale, abbiamo voluto lasciare spazio al nuovo team curatoriale che si stava formando. Inoltre, per nostra indole, non amiamo legare il nostro nome ad una progettualità specifica con cui essere identificati in maniera permanente.

Il nostro percorso di artisti è infatti caratterizzato da un'evoluzione continua che più di una volta ci ha spinto a intraprendere nuove strade, ad esempio nel 2010 abbiamo lasciato la galleria Alfonso Artiaco, orientando il nostro lavoro in maniera più marcata verso lo spazio pubblico e le istituzioni.

Oltre all'interesse nei confronti dello spazio pubblico, cos'altro vi ha spinto a intraprendere quella strada? Cosa stava accadendo in quegli anni?

Abbiamo potuto farlo perché nel 2010 eravamo nel pieno di una crisi finanziaria, scaturita due anni prima negli Stati Uniti dal fallimento della Lehman Brothers. In quel momento si sono intrecciate condizioni esterne e scelte personali: da un lato la crisi economica, dall'altro una direzione che stavamo già cercando. A volte questi fattori si allineano e le decisioni diventano quasi una conseguenza naturale delle circostanze.

Immagino ci voglia anche tanto coraggio per scelte così radicali...

Certo, ma ci vuole tanto coraggio anche a restare bloccati in un progetto per tutta la vita.

E cosa vi dava di diverso il lavoro nello spazio pubblico che non riusciva a darvi la galleria? A quale esigenza risponde la pratica artistica nei territori?

La relazione con le persone è diventata sempre più centrale per la realizzazione dei nostri interventi. Lavorare nello spazio pubblico, nei territori e con le comunità, significa entrare in relazione con un contesto specifico, far emergere criticità e desideri che appartengono a chi vive quei luoghi.

Le opere nascono proprio da questa relazione, non sono predefinite, ma emergono sempre dall'incontro con le persone o da uno studio del territorio e dall'imprevedibile evoluzione che caratterizza ogni nuovo progetto.

La relazione con le persone includeva anche i vostri colleghi artisti?

Parlando degli anni Novanta e fino ai primi anni Duemila, quindi prima della crisi Lehman Brothers che è stato un vero spartiacque, si organizzavano collettive ben finanziate che permettevano la presenza degli artisti sia durante gli allestimenti, sia alle inaugurazioni. In questo contesto abbiamo conosciuto molti artisti con cui si sono creati rapporti che si sono poi strutturati e mantenuti nel tempo.

Sono relazioni che dall'esterno non si riescono a percepire, anche perché si vive in città diverse. Tuttavia, il fatto di incontrarsi in situazioni molto intense, come gli allestimenti, permetteva di capire subito se ci fosse sintonia o meno.

Questa condizione oggi è in gran parte venuta meno. Le mostre non hanno più gli stessi budget di produzione, gli spostamenti si sono ridotti e spesso gli artisti viaggiano solo per partecipare alle inaugurazioni. Fino al 2010, invece, esisteva più continuità negli scambi tra artisti, pur provenendo da territori differenti, il

che generava una sorta di comunanza. Era una condizione che riguardava anche i curatori e che rendeva possibile degli incontri più diretti e, in un certo senso, più autentici tra gli artisti e tra artisti e curatori.

Gli anni Novanta sono caratterizzati anche dall'avvento della Rete e delle Nuove Tecnologie. Come ha inciso l'innovazione tecnologica nel vostro lavoro? Cosa è cambiato nel vostro modo di fare arte?

L'avvento di internet e delle nuove tecnologie è stato fondamentale, innanzitutto in termini di divulgazione del lavoro, anche grazie alla nascita di riviste e portali dedicati al contemporaneo. Dal punto di vista della nostra produzione, invece, ha rappresentato una grande possibilità di aumentare gli ambiti di ricerca e velocizzare i tempi di realizzazione dei video e delle video-installazioni, che ci ha visto passare dal montaggio analogico "casalingo" a quello digitale.

Successivamente il tema dei computer è diventato anche un oggetto di riflessione. Abbiamo realizzato molte opere mettendo in relazione l'individuo, quindi l'umano, con l'intelligenza artificiale, i cui studi sperimentali si stavano affermando proprio in quegli anni. Infatti, già nei primi anni 2000, ci interrogavamo sulla possibilità che una macchina, tramite l'autoapprendimento, potesse sviluppare forme di intelligenza e di interazione paragonabili a quelle umane: il funzionamento della mente, la percezione della realtà esterna, la memoria, le modalità con cui le esperienze vengono rielaborate nelle relazioni.

La domanda centrale era: se una macchina può generare questi processi al suo "interno", allora anche ciò che consideriamo specificamente umano, come la dualità corpo-mente, la paura della morte, l'amore, la percezione del tempo, le relazioni, può essere esteso a dei sistemi artificiali?

Molti dei temi legati all'intelligenza artificiale che oggi utilizziamo quotidianamente, come ad esempio i generatori di immagini da prompt, erano già presenti nei nostri lavori dei primi anni 2000. Avevamo anche immaginato progetti che non siamo riusciti a realizzare per i limiti tecnologici dell'epoca. Uno di questi è conservato

presso il MoRE Museum: due computer sono in “dialogo” tra loro, il primo è in grado di generare e proiettare un’immagine, basandosi unicamente sulla descrizione verbale che ne fa l’altro, che è dotato di una telecamera ed è quindi in grado di percepire la realtà esterna. Si tratta di un processo che tutti oggi possiamo sperimentare quotidianamente usando l’AI, ma che venticinque anni fa era relegato all’ambito delle ricerche sulle possibilità di impiego delle future macchine dotate di intelligenza artificiale.

Proprio quando le Nuove Tecnologie hanno compiuto passi da gigante voi avete fatto un passo indietro tralasciando questi temi. Perché?

Quando queste tecnologie sono diventate pienamente disponibili —dopo che noi stessi avevamo lavorato su questi temi già vent’anni prima— abbiamo progressivamente perso interesse verso queste pratiche. Sentivamo il bisogno di focalizzare maggiormente il nostro lavoro sulle relazioni con le persone e abbiamo così abbandonato in parte l’idea di un lavoro centrato sulle tecnologie, orientandoci verso pratiche più legate all’umano. Non più quindi video installazioni o installazioni computer based, ma interventi meno mediati da dispositivi tecnologici, in cui lasciare maggiore spazio all’imprevedibilità delle relazioni fra individui.

Un esempio?

La traduzione di un’immagine in testo, o di un testo in immagine, che avremmo voluto realizzare agli inizi degli anni Duemila con l’intelligenza artificiale, l’abbiamo poi realizzata coinvolgendo le persone. Il progetto è del 2020, l’anno del Covid, e si chiama *// libro delle immagini*, pubblicato da Postmedia Books.

Nell’arco dei tre anni precedenti, abbiamo acquistato nei mercatini e nelle librerie di diverse città oltre un centinaio di vecchie foto di famiglia e le abbiamo incorniciate tutte nello stesso formato, firmandole sul retro come se fossero una nostra opera. Successivamente, abbiamo coinvolto persone in Italia e all’estero che lavorano abitualmente con la scrittura o con l’immagine, donando loro una fotografia a patto che la mantenessero esposta

in casa o nello studio e che ci restituissero una descrizione testuale della scena raffigurata nella foto.

Il libro è la raccolta di tutti questi testi (sono 86), e non contiene alcuna immagine. Le immagini citate nel titolo della pubblicazione sono quelle che si formano nella mente dei lettori, ogni volta che iniziano la lettura di una di queste descrizioni.

Ovviamente per lo stesso testo si possono formare infinite immagini mentali, a partire dal vissuto di chi lo sta leggendo. Alla fine di ogni testo c'è il nome e cognome dell'autore e la città in cui vive, per cui se qualcuno vuole confrontare la sua immagine mentale con quella reale può chiedere un appuntamento a chi lo ha scritto. Oltre al libro, esiste quindi una mostra diffusa di queste 86 fotografie che prende vita nelle case e negli studi delle persone che le hanno adottate.

Abbiamo parlato di direzioni nel vostro percorso, di deviazioni e rotture anche radicali. Cosa, invece, non è mai cambiato nella vostra pratica?

Ciò che non ci ha mai abbandonato è la sensazione di essere costantemente a un passo dal precipizio della noia, del già detto e del già visto. Pur di stare lontani da questo pericolo, abbiamo fin dagli inizi accettato l'idea che tutto ciò che facevamo fosse una pratica sperimentale e mai un'asserzione. Abbiamo sempre cercato di percorrere strade che ci sembravano non battute, nonostante non si potesse intravedere una destinazione ben definita. In questa pratica non siamo soli, riconosciamo infatti la stessa tendenza nel lavoro di diversi artisti.

Si tratta di provare a immaginare le tendenze future e di spostare continuamente in avanti l'idea di contemporaneo, è anche per questo che il confronto tra artisti è fondamentale. Osservare il lavoro degli altri entra a far parte del proprio processo e contribuisce a ridefinire continuamente questo spostamento. Così funziona la ricerca, sia scientifica che artistica, come un movimento continuo di ridefinizione dei limiti.

E voi avete chiaro nel lavoro degli ultimi anni dove spostare

questa asticella più in là?

Questo è forse uno degli elementi più pregnanti del lavoro e una delle domande che un artista non dovrebbe mai smettere di porsi. Non c'è ovviamente una risposta universale chiara e univoca, in quanto è tutto l'ecosistema dell'arte mondiale che continua a fluttuare e andare più o meno in risonanza con tutte le altre istanze del mondo.

Proprio come avviene negli ambienti naturali, anche nel mondo dell'arte emergono, per intuizioni, prove ed errori, delle tendenze che possono essere più o meno incisive o più o meno durature. L'importante per un artista è acquisire la consapevolezza che non ci sono punti di arrivo e che, nel portare avanti ciò che siamo e ciò che facciamo, gli errori e i fallimenti sono il nostro pane quotidiano.

intervista a

EMI FONTANA

a cura di

MARTINA MACCHA

La vita è altrove. Questa frase-manifesto chiude la mia conversazione con Emi Fontana, gallerista e curatrice che da molti anni vive a Los Angeles, insegnando yoga e dedicandosi alla scrittura, attualmente di un'autobiografia. La sua galleria, aperta nel 1992, è stata un crocevia fondamentale della Milano degli anni Novanta, un nodo scomodo all'interno di un sistema gerarchico e patriarcale, attraverso cui Emi ha rivendicato un punto fondamentale: supportare ed esporre il lavoro delle artiste. Lo ha fatto come gallerista ma mai come mercante, realizzando le prime mostre di alcune tra le maggiori artiste contemporanee: da Liliana Moro – intervistata nel numero #05 della fanzine – fino a Nancy Dwyer, dimostrando fin dagli esordi la necessità di superare confini geografici e culturali. Le prime mostre sono dichiarazioni d'intenti coraggiose che fanno eco al separatismo e agli scritti di Carla Lonzi: *Occupy Space Have Weight e Il maestro è un mostro*. Con queste prospettive Emi Fontana si muove nel mondo, dimostrando ancora oggi l'importanza di fare scelte radicali.

Partiamo dall'origine, dal contesto storico e culturale della Milano di fine anni Ottanta, dalla tua visione: come nasce la Galleria Emi Fontana?

In realtà, io ho iniziato come curatrice, curando quella che è stata la seconda mostra di Viafarini nel 1989. Si chiamava *A Room with a View* ed era una mostra di artisti inglesi; andavo spesso a Londra in quel periodo e avevo conosciuto la scena emergente di allora, i cosiddetti YBA (Young British Artists), e con la sponsorizzazione del British Council avevo realizzato la mostra.

Iniziando a girare tra Londra e New York, mi sono resa conto che in Italia c'era spazio per fare un lavoro di galleria focalizzato soprattutto sulla pratica delle donne. Prima di aprire la galleria, insieme a Laura Ruggeri e al critico ed editore Gianni Romano, avevamo già creato una mappatura e un archivio – ancora conservato presso Viafarini – di tutte le donne artiste che lavoravano in Italia in quel periodo. Il mondo dell'arte italiano, anche quello contemporaneo, mi sembrava piegato dal maschilismo e dallo sciovinismo. Per questo ho aperto la galleria nel '92, dedicando la prima stagione

interamente al lavoro di artiste donne. A quei tempi non era affatto di moda – lo è diventato dopo – e per questo sono stata molto criticata e attaccata.

Ho inaugurato con un'artista americana, Nancy Dwyer, che fa parte della Pictures Generation. Avevo visto il suo lavoro a New York, ma nessuno la trattava in Italia. Sentivo fin dall'inizio di voler dare alla galleria un respiro internazionale, perché il mondo dell'arte a Milano mi sembrava molto provinciale e volevo uscirne. Ma in quella prima stagione ci sono state anche artiste italiane, come Liliana Moro e Laura Ruggeri, che ormai ha smesso di fare l'artista da tanti anni. In quell'occasione aveva realizzato un lavoro molto bello intitolato *Il maestro è un mostro*, in cui accoppiava la figura di Lucio Fontana a quella di Freddy Krueger, quindi a un personaggio pop dei film horror. Ve lo racconto perché è stata una mostra molto femminista attaccata duramente. In un certo senso ci distrussero: il fatto di aver toccato un mostro sacro come Fontana, seppur in maniera ironica e intelligente, non piacque affatto all'establishment del mondo dell'arte milanese. Oltre alle recensioni negative, abbiamo ricevuto anche delle telefonate anonime intimidatorie a sfondo sessuale. Secondo me erano legate proprio al fatto che avevamo osato toccare l'artista maschio italiano per eccellenza. Anche se in realtà, una personalità come Fontana che aveva grande senso dell'umorismo, sarebbe stato il primo a divertirsi.

I primi titoli delle mostre in galleria – “Occupy Space Have Weight” e “Il maestro è un mostro” – sono pensati nella doppia accezione di dichiarazioni programmatiche e politiche?

Occupy Space Have Weight è la definizione fisica della materia, ma per me significava che non ero intenzionata a farmi mettere i piedi in testa e che volevo avere un peso nel discorso artistico, nel momento in cui una giovane donna che apre con un programma di sole donne viene malvista. Se una donna apriva una galleria uniformandosi alla dominanza maschile andava tutto bene, ma se entrava in gioco per smuovere le cose, diventava difficile.

Per fortuna mi si sono aperte subito le strade all'estero. Nello stesso '92 sono stata invitata a *Unfair*, una delle prime fiere

alternative nate in Germania. Le fiere storiche come Basilea o Colonia non ammettevano gallerie giovani, così nacque questo circuito alternativo. Portai il lavoro di Laura Ruggeri, Liliana Moro e Nancy Dwyer. Arrivavano collezionisti tedeschi e belgi molto rispettosi e interessati, e quando mi chiedevano da quanto tempo esistesse la galleria, io rispondevo: "Da due settimane!". Quell'esperienza mi ha aiutato moltissimo perché mi sono trovata subito in un territorio internazionale che si rapportava all'arte delle donne e al femminismo in modo molto più serio e interessato rispetto all'Italia. Difatti ho iniziato a vendere prima all'estero e poi, di riflesso, in Italia. L'Italia aveva, e secondo me ha ancora, un sistema patriarcale molto più fitto. È uno dei motivi per cui non posso viverci: la sento ancora come una società profondamente patriarcale, misogina e omofobica.

Pensi che questo si riversi anche nella produzione artistica, oltre che nel sistema?

Sì, penso di sì.

Aprire una galleria è stata una scelta orientata anche al raggiungimento di una maggiore autonomia all'interno di un sistema gerarchico, in cui le gallerie erano principalmente dirette da uomini?

Dove c'è mercato può essere più forte la struttura patriarcale, è vero. Ma il mercato e i soldi sono un'arma a doppio taglio: possono anche essere un cammino verso la libertà per una donna, come diceva Virginia Woolf ne *Le tre ghinee*. Sicuramente sento di aver fatto una fatica spropositata, una fatica che non era necessaria. I miei competitor maschi cercavano continuamente di sminuirmi agli occhi dei collezionisti. Se ripenso a quegli anni, sento di aver avuto successo, ma per un uomo nelle mie condizioni sarebbe stato più facile.

Eravate tutti coetanei, ma forse il contesto non era così alla pari come sembra dall'esterno?

Non eravamo affatto alla pari.

Forse c'è anche una differenza di ruoli. Il ruolo della gallerista ti espone in un sistema di potere e di confronto molto diverso rispetto a un'artista che lavora nel proprio studio.

Assolutamente, una gallerista si confronta molto di più con l'esterno, ma non mi sono mai vissuta come mercante, piuttosto come anello mancante tra il lavoro dell'artista e il pubblico. Ho grandissimo rispetto per gli artisti, perché si espongono in una maniera che può essere devastante, lavorando all'interno di un sistema teso verso lo sfruttamento delle fragilità che non offre alcun tipo di protezione. Questo pensiero mi ha portato, negli anni, a riflettere molto sulla questione della salute mentale. Ultimamente ci sono stati vari suicidi di donne artiste, come nel caso di Jerry Gogosian, alter ego di una ragazza che si chiamava Hilde Lynn Helphenstein. Aveva unito i nomi del critico Jerry Saltz e della galleria Gagosian. Come artista, lavorava con i meme sull'arte contemporanea in maniera estremamente intelligente, una vera e propria institutional critique adeguata ai media di oggi. Purtroppo ha avuto una crisi personale, ha iniziato a fare uso di droghe ed è stata trovata morta poche settimane fa in una stanza d'albergo a San Paolo, in Brasile. Aveva sparato a zero al cuore del sistema e ha pagato un prezzo altissimo per essersi esposta così tanto senza tutele.

Come si evolve nel tempo la tua presa di posizione, per certi versi radicale, che ti ha portato inizialmente a lavorare solo con donne?

Nel tempo ho continuato a esporre molte più donne che uomini, forse a un certo punto sono arrivata alla parità, ma ho sempre avuto una forte prevalenza femminile. Poi ovviamente mi sono interessata anche ad altri artisti. Nel frattempo il discorso sulle donne è iniziato a prendere piede in Italia, ma spesso a livello di pura "moda" e in modo molto superficiale. Quando vedo alcune istituzioni fare mostre femministe, mi viene da ridere, come nel caso di un'importante fondazione che fa questo tipo di progetti anche se si è sempre posizionata a destra, prendendo fondi pubblici ai tempi di Berlusconi. Questo tipo di atteggiamento mi sembra quanto di più lontano esista da un'agenda progressista e

femminista. Ma il mondo dell'arte è così, ci si può rifare la faccia quante volte si vuole. Vedo artisti che si considerano politici esporre in contesti totalmente ambigui. È complicato, perché il sistema dell'arte è mosso dal denaro, e il denaro è sporco.

Oggi la ricerca si è spostata verso spazi ibridi e realtà più indipendenti, mentre le gallerie sembrano ancorate a una dimensione esclusivamente commerciale. Rispetto a questa dicotomia, come hai vissuto la contraddizione tra ricerca e mercato?

Non amo le catalogazioni e le divisioni rigide. Il mito del no-profit o del museo come struttura "pura" è falso. È meglio prendere i soldi dal collezionista privato o dallo Stato? Cosa è più pulito? Alla fine, sono false dicotomie. Oggi la maggior parte delle persone che apre una galleria lo fa per fare il mercante in senso stretto. Un tempo il mercante era anche critico, curatore, amico degli artisti; mentre oggi il mondo dell'arte si è iper-professionalizzato, si è creata un'ossessione per la performance e per la burocrazia.

Mi sembra che la vostra generazione avesse una grandissima capacità di immaginare il futuro. La nostra è paralizzata dall'idea di un mondo al collasso.

Siamo stati l'ultima generazione ad avere un'idea di futuro possibile e migliore. Per voi oggi l'unica risposta possibile è vivere nel presente, nell'azione. Agire per l'importanza dell'azione in sé, senza necessariamente aspettarsi dei risultati. È un concetto molto vicino alle filosofie indiane di cui sono appassionata.

Quest'idea ti ha portato a chiudere la galleria e trasferirti a Los Angeles o è successo qualcosa?

Mi sono innamorata dell'artista Mike Kelley e sono andata a vivere con lui a Los Angeles. Tutti mi chiedevano se avrei aperto una seconda galleria, ma una era già stata abbastanza. Così ho fondato una no-profit per l'arte pubblica chiamata *West of Rome*, concentrandomi su progettualità specifiche in cui la città stessa diventava spazio espositivo. Il progetto più importante è stato

Women in the City, che si ricollega agli inizi della mia carriera. Era dislocato in più di 300 location a Los Angeles e coinvolgeva artiste che avevano sfondato il tetto di cristallo: Cindy Sherman, Barbara Kruger, Jenny Holzer, Louise Lawler. Fu un progetto enorme, finanziato in gran parte da François Pinault e dalla Broad Foundation, e vinse anche un premio per il miglior progetto pubblico negli Stati Uniti. Era il mio modo per omaggiare queste figure che erano state la mia grande ispirazione. E alla fine sono rimasta in America, che mi è sempre piaciuta per il suo pragmatismo. Non frega niente a nessuno chi sei o di chi sei figlio e, nonostante tutte le questioni attuali, la parità di genere è radicata nel tessuto sociale da molto più tempo. Come donna mi sono sempre sentita più rispettata a New York e Los Angeles piuttosto che in Italia.

Senti che il tuo lavoro ha lasciato una possibile eredità, anche se ora ti occupi di altro?

Insegno yoga da anni e ho appena finito di scrivere un libro autobiografico, ma spero che il mio lavoro lasci un'eredità nel sistema, soprattutto un'idea di libertà per le donne giovani come voi: potervi permettere di essere libere e di fare ciò che vi ispira. Non ho mai lavorato pensando al mercato, ho lavorato pensando alle idee. In questo senso mi sento molto libera. Insegno yoga, scrivo, ma sono la stessa persona che faceva le mostre negli anni Novanta.

Però voglio dirvi una cosa: se fossi giovane oggi, non lavorerei nel sistema dell'arte. È un mondo troppo sporco. L'arte ha sempre avuto questa pretesa di redenzione. C'è la creatività dell'artista, che è bellissima, ma c'è anche la redenzione intesa come riciclaggio, lavarsi la faccia politicamente mettendo soldi nell'arte. C'è troppa ambiguità.

Prima della pandemia lavoravo ancora nell'arte, oggi lo faccio solo se mi chiamano per progetti specifici o per scrivere. Per sei anni ho insegnato yoga in un programma di recupero per senzatetto a Los Angeles. È stata l'esperienza più forte della mia vita, un'esperienza di fronte alla quale il mondo dell'arte scompare.

BIOGRAFIE

M. Gorni e Z. Castoldi (Careof)

Careof nasce nel 1987 a Cusano Milanino dalla volontà di Mario Gorni e Zefferina Castoldi con l'obiettivo di promuovere la ricerca artistica, archiviare e conservare i materiali d'arte contemporanea (portfolio d'artista, fotografie, video, libri e cataloghi), offrire al pubblico la consultazione del patrimonio acquisito. Nel 1997, a dieci anni dalla nascita, Careof consolida la sua attività anche grazie al supporto del Comune di Milano che lo porterà qualche anno più tardi a spostare la sua base operativa a Milano. Nel 2006 l'Archivio di Careof viene riconosciuto tra gli Archivi Storici di rilevanza nazionale dal Ministero della Cultura. Nel 2008 viene inaugurata la nuova sede alla Fabbrica del Vapore. In tale occasione - dalla collaborazione fra Careof e Viafarini, iniziata nel 1995 - nasce il DOCVA Documentation Centre for Visual Arts, che avvia l'attività didattica lavorando in sinergia con Accademie e Università. Nel 2011 Careof inizia a curare il nuovo progetto di residenze alla Fabbrica del Vapore, FDV Residency Program, attivo sino al 2018. Nel 2014 l'associazione sceglie di rinnovare il gruppo di lavoro e gli obiettivi. Nel 2017 viene riconfermata la sede in Fabbrica del Vapore, grazie al bando di Comune di Milano Spazi al Talento. Nel 2019 Careof sceglie di modificare i propri spazi e la struttura organizzativa, rinforzando le relazioni con altre attività creative e di produzione culturali grazie alla creazione di Careof LAB.

Gino Gianuizzi

È nato ad Ancona. Ha studiato Architettura a Firenze e Storia dell'Arte Contemporanea a Bologna. Nel 1981 è tra i fondatori di neon, uno fra i primi spazi indipendenti per l'arte in Italia. Svolge anche l'attività di curatore indipendente (collaborando con istituzioni quali il MAMbo di Bologna e la Reggia di Caserta) e a partire dal 2013 collabora con l'Accademia di Belle Arti di Bologna come Docente per il corso 'Progettazione di interventi urbani e territoriali'. È attivo - sia individualmente sia con

il coinvolgimento degli studenti - in diverse iniziative sul territorio cittadino, in particolare sul tema del bosco urbano dei Prati di Caprara.

Bianco-Valente

Giovanna Bianco (Latronico, 1962) e Pino Valente (Napoli, 1967) vivono a Napoli, dove si incontrano nel 1993. Partendo da studi sui modelli di interazione fra le forme di vita e sulla trasmissione di esperienze tramite il racconto e la scrittura, lavorano oggi su progetti artistici che mirano all'emersione della complessità dei nessi interpersonali. Il loro metodo prevede una ridefinizione del ruolo dell'artista, con la costante attenzione al contesto, agli spazi e alle comunità, fino alla messa in atto di dinamiche partecipative che divengono parte integrante dell'opera, sia essa installazione, video o pratica laboratoriale.

Nel 2008 fondano con Pasquale Campanella *A Cielo Aperto*, progetto di arte pubblica per Latronico che hanno curato fino al 2024, divenuto modello di progettazione artistica per l'emersione delle istanze di cittadinanza più marginalizzate. Tra gli altri, ne scaturisce il volume *Per fare un tavolo. Arte e territorio* (Postmedia Books, 2021). Le loro opere prendono parte a importanti mostre e collezioni di rilevanza pubblica.

www.bianco-valente.com

Emi Fontana

È nata a Milano e vive tra Roma e Los Angeles. Scrive e insegna yoga. A Milano ha fondato e diretto la galleria Emi Fontana (1992–2011). È stata inoltre fondatrice di West of Rome Public Art, progetto curatoriale di arte pubblica a Los Angeles (2004–2018). Nel corso della sua attività ha collaborato con alcuni tra gli artisti più significativi della contemporaneità, tra cui Mike Kelley e Barbara Kruger. Dagli anni Novanta a oggi ha pubblicato numerosi saggi e scritti sull'arte contemporanea, in italiano e in inglese, apparsi in libri, cataloghi e riviste di settore. Recentemente ha pubblicato Ram Dass. Tornare a casa su "Alias" e "Le parole e

le cose", e il racconto *The Wall*: collezione anni Sessanta su "L'Indiscreto". La sua scrittura intreccia memoria personale, riflessione critica e narrazione, esplorando le intersezioni tra esperienza vissuta, storia culturale e pratica artistica contemporanea.

