

IN FINE
PRESENZA
PLURALE

27.04-24.09 2023

MACRO

#SOLO/MULTI

IN FINE
PRESENZA
PLURALE

In Prima Persona Plurale è la prima collettiva organizzata all'interno della sezione SOLO/MULTI del museo, e si presenta come un'ulteriore esplorazione del linguaggio espositivo in chiave sperimentale. La mostra è infatti pensata come un'esperienza sinestetica e disorientante, che elude ogni classificazione tematica e temporale per destabilizzare piuttosto i confini e le definizioni dell'umano, del non-umano e del post-umano, determinando una condizione in cui le nozioni della realtà e della finzione sono solleticate, ribaltate e distorte. Un ambiente composto da un insieme complesso di elementi (opere d'arte, musica, artefatti, maschere, superfici riflettenti, performer), che agiscono come personaggi di una trama in costante sviluppo e che attraverso la loro associazione trasportano il visitatore in una dimensione alternativa. Un deposito di gesti, segni ed emozioni, propri di un passato recente ma connotati da una certa astrazione, che risuonano concettualmente e fisicamente nel presente, e potenzialmente nel futuro.

La mostra agisce come una *madeleine* da ingerire per perdersi in una dimensione perturbante, indotta da una configurazione imprevedibile dei rapporti tra tecnologia, conoscenza ed estetica, tra desiderio e corpo. Un'esperienza multi-sensoriale alimentata dalla combinazione di oggetti comuni, tracce di memorie e azioni, da una colonna sonora che pervade lo spazio e da una grande parete *truccata* come fosse un volto. Un sosia di Michael Jackson, fotografie della mostra *in mostra*, ritrattisti di strada, maschere carnevalesche performate, denti artificiali e scarabocchi infantili, contribuiscono, come delle apparizioni, a dar vita a un

compost di elementi dall'apparenza familiare e innocua, eppure volti a evocare le sempre più instabili condizioni cognitive ed emotive del nostro tempo.

In Prima Persona Plurale tenta di ridefinire le modalità ordinarie di visione e ricezione di una mostra, sfidando le convenzioni interpretative a favore di un'opacità che resiste ogni forma di linearità del pensiero, lasciando ai visitatori la libertà di animare oggetti inerti e cristallizzare azioni nella mente.

In First Person Plural is the first group show to take place in the SOLO/MULTI section of the museum and presents itself as a further exploration of the exhibition as a medium, adopting an experimental approach. The exhibition is in fact conceived to be a synesthetic and disorientating experience, evading any thematic and temporal classifications with the aim of destabilizing the boundaries and definitions of what constitutes the human, non-human and post-human, creating a state in which our notions of reality and fiction are teased, flipped over, and twisted around. It is an environment composed of a complex ensemble of elements—artworks, music, artifacts, masks, reflective surfaces, performers—acting like the characters in an ever-developing plot, transporting the viewer into an alternate dimension by way of their association. A deposit of gestures, signs and emotions, belonging to a recent past yet marked by a subtle form of abstraction, which resonate conceptually and physically in the present, and potentially the future. The exhibition acts like a madeleine, to be swallowed in order to lose oneself within an uncanny dimension,

induced by an unpredictable configuration of the relationships between technology, knowledge and aesthetics, between desire and the body. A multi-sensorial experience fuelled by a combination of everyday objects, traces of memories and actions, a soundtrack that echoes throughout the space, and by a large wall made-up as if it were a face. A Michael Jackson look-alike, exhibited photographs of the exhibition, street painters, animated carnivalesque masks, artificial teeth, and childlike drawings, contribute, as if they were apparitions, to give life to a compost of seemingly familiar and harmless elements, yet aimed at evoking the ever more unstable cognitive and emotional conditions of our times.

In First Person Plural attempts to redefine the ordinary ways of seeing and perceiving an exhibition. It challenges interpretative conventions in favor of an opaqueness that resists any form of linearity of thought, allowing viewers the freedom to animate inert objects and crystallize processes in their minds.

GINA BEAVERS
ALEXANDRA BIRCKEN
CORRADO CAGLI
JUDY CHICAGO
ENZO CUCCHI
JIMMY DESANA
ELIZA DOUGLAS
WAYLAND FLOWERS
MASSIMO GRIMALDI
DUANE HANSON
MARK LECKEY
NANCY LUPO

TALA MADANI
JOHN MILLER
HUDSON MOHAWKE
PAUL MPAGI SEPUYA
ULRIKE OTTINGER
LUCIA PICA
FRANCISCO SIERRA
ERIK THYS
GIANFILIPPO USELLINI
&
OTHER APPARTIONS

GINA BEAVERS



Full Purple Lip, 2020

Acrilico e schiuma su lino su pannello / Acrylic and foam on linen on panel

122 x 122 x 30 cm

Courtesy Collection of Mathias Kessler and Kelly Padden

Foto / Photo: Charles Benton

TOP



Hilarisad, 2019

Acrilico e schiuma su lino su pannello / Acrylic and foam on linen on panel

152 x 122 x 20 cm

Courtesy Carl and Katharine Kostyál Collection, Italia / Italy

Foto / Photo: Charles Benton

TOP

Il lip tutorial racchiude molti degli stati che ci capita di vivere online. Ti insegna a fare qualcosa, cerca di farti bello per te, esprime il suo stato d'animo. Ho iniziato a vedere questi tutorial – come *Full Purple Lip* (2020) – più di dieci anni fa, su Instagram, e sono rimasta affascinata dalla figura del make-up artist. Nei commenti ho visto che si discuteva di pigmenti e di pennelli proprio come fanno i pittori. Nutro sempre una grande curiosità rispetto alle comunità dei creativi, voglio capire quale sia la linea di demarcazione tra il loro operato e quello di chi lavora nel mondo delle “belle arti”. Il body painting, la nail-art, le immagini del cosiddetto food-porn condivise sui social media, i selfie dei bodybuilder sono tutte cose su cui mi sono concentrata. Le immagini funzionano contemporaneamente su diversi livelli e mi piace pensare che i dipinti che realizzo incarnino le intenzioni che animavano l'utente originale.

Considerato alla stregua di un dipinto, il lip tutorial disegna e dipinge se stesso, quasi alla lettera. Le labbra cercano di apparire belle, di ispirare, ma spesso la natura ritagliata dell'inquadratura finisce per diventare astratta, surreale o perturbante. Qual è l'emozione espressa da un labbro socchiuso? Estasi, innocenza, morte? Talvolta è semplicemente divertimento o senso di stranezza, come accade in *Hilarisad* (2019), titolo che è in realtà un termine diffuso in rete, che combina le parole “Hilarious” (esilarante) e “Sad” (triste): in alcuni fotogrammi le labbra hanno superato il tentativo di essere seducenti e sembrano urlare o contorcersi in preda all'agonia o alla rabbia, il tutto mentre mostrano un perfetto incarnato lucido e rosso.

Trasformo le foto originali in rilievi tridimensionali grazie all'utilizzo di schiuma e acrilico, per cercare di enfatizzare il loro aspetto realistico. I dipinti finiti, quando sono nuovamente fotografati, diventano animati e la loro dimensione finisce per incarnare l'idea di comunicazione, l'obiettivo di colmare quel divario che ispira qualcuno a consumare.

Cerco di realizzare dipinti che incarnino le ansie, le miserie, la sfacciataggine, la pomposità delle nostre vite online. Possono i corpi, o il dipinto di un corpo, rappresentare questi stati interiori?

The lip tutorial embodies many of the states we inhabit online. It teaches you how to do something, it tries to look beautiful for you, it expresses its mood. I first started seeing these tutorials, like Full Purple Lip (2020) over ten years ago on Instagram and became fascinated with make-up artists. In the comments I saw them discussing pigment and brushes the way painters do. I am always curious about communities of creatives and what the line is between what they do and what "fine" artists do. Body painting, nail art, food porn pics shared on social media, bodybuilder selfies, are all things I've investigated. The images function on many levels simultaneously and I like to think the resulting paintings I make communicate the embedded motives of the original user.

As a painting, the lip tutorial is quite literally drawing and painting itself. The lips are trying to look beautiful, to inspire, but often the cropped nature of the frame ends up becoming abstract or surreal or uncanny. What is the emotion in the parted lip, is it ecstasy, innocence, death?

Sometimes it is funny or odd, in Hilarisad (2019), a title that is an internet term combining the words “Hilarious” and “Sad”, the lips have gone past trying to be alluring in some frames and appear to be screaming or contorting in agony or anger, all while demonstrating the perfect red, glossy lip.

I render the original photos in three-dimensional relief with foam and acrylic to try to push the photorealist element. The finished paintings become animated when they are re-photographed and their dimension embodies the idea of communication, of reaching out across the divide to inspire someone to consume.

I’m trying to make paintings that embody the anxieties, pieties, shamelessness, pompousness of our lives online. Can bodies, can a painting of a body represent these interior states?

Gina Beavers

ALEXANDRA BIRCKEN



Super Duke, 2023

Motocicletta, acciaio, lavorazione a scarica elettrica e sega a nastro / *Motorcycle, steel, electrical discharge machining and bandsaw*

Dimensioni variabili / *Variable dimensions*

Courtesy l'artista / *the artist e / and Herald St, Londra / London*

Le nozioni di movimento e di estensione del corpo umano attraverso le macchine sono aspetti centrali nel mio lavoro. Simbolo di potere, libertà e pericolo, la motocicletta è progettata per adattarsi perfettamente alla fisionomia umana. La più iconica fra di esse, la moto da corsa, promette una velocità sfrenata, rappresenta un cavallo moderno dalla potenza pura. Il pilota è chiamato a governare un processo altamente esplosivo, con i suoi genitali proprio al di sopra del pistone. Essere fisicamente connessi alla macchina è da un lato un gesto di emancipazione, dall'altro mette il pilota in uno stato di assoluta vulnerabilità. È proprio questa ambivalenza tra superiorità e assenza di difesa ad affascinarmi.

Tagliando la macchina a metà si scopre una complessa vita interiore fatta di camere, tubi, manicotti e cavi. Questa composizione mostra una certa somiglianza e una prossimità con il corpo umano e i suoi organi. Inoltre, sezionare una moto significa rendere l'oggetto disfunzionale: è un atto di svalutazione dello status di potenza che prima era intatto. L'irreversibilità di questa trasformazione contraddistingue una procedura sconsiderata e violenta. Al contempo, si verifica un altro fenomeno: se è vero che il veicolo, ormai rotto, perde la sua funzione originaria, esso viene rivalutato in qualità di opera d'arte.

Ideas of motion and the extension of the human body through machines are central aspects of my work. A symbol of power, freedom, and danger, the motorbike is designed to perfectly fit the human physiognomy. The most iconic among them, the racing bike, promises

unbridled speed, representing a modern horse with pure potency. The rider is responsible for steering a highly explosive process, their sex sitting right above the piston. Being physically connected to the machine is, on the one hand, a gesture of empowerment; on the other hand, it puts the rider in a state of absolute vulnerability. It is precisely this ambivalence between superiority and defenselessness that fascinates me.

Slicing the machine in half reveals a complex inner life of chambers, tubes, hoses, and cables. The found composition implies a certain similarity and proximity to the human body and its organs. Moreover, dissecting the motorcycle means making the object dysfunctional—it is an act of devaluing the status of intact potency. The irreversibility of this transformation marks a reckless and violent procedure. Simultaneously, something else is taking place: while the broken vehicle loses its original purpose, it goes through a reevaluation as an artwork.

Alexandra Bircken

CORRADO CAGLI



Senza titolo, 1961
Cartoncino / *Cardboard*
27 x 20 x 15 cm
Collezione privata / *Private Collection*

[TOP](#)

«È sintomatico in questo senso, mi pare, che un tema ricorrente [nella scultura di Cagli, N.d.R.] sia quello della maschera, di un elemento cioè di assoluta apparenza, e di impregiudicata situazione rispetto a ciò che s'incarica di "mascherare". La figura insomma è soltanto possibile come emblema, e il volto è come la maschera, e la maschera è una realtà frapposta fra un al di qua provvisorio e un al di là (qui materialmente, in senso spaziale) vuoto.

E d'altra parte la maschera stessa e il volto non sono impronte di natura esistenziale, bensì costruzioni, scandite proprio nella loro natura composita, di elementi analoghi ripetuti (perché tutte queste SCULTURE nascono di cartone, in sottili strisce poi articolate, per aggiunta), dunque in certo modo dimostrazioni dell'eventualità costruttiva di un unico elemento primo, si può dire, come le CARTE sono la prova delle eventualità d'immagine di una materia prima (più certo la "carta" stessa appunto, che l'allusione tellurica ricorrente), d'altra parte articolato secondo tensioni continue suggerite dall'anello moebusiano».

"To me, it is symptomatic that the mask is a recurring theme [in Cagli's sculpture, editor's note], an element of absolute appearance, a situation that is impartial in relation to what it is trying to 'mask'. In short, the figure exists only as an emblem, and the face is like the mask, and the mask is a reality interposed between a temporary first side and an empty other side (in a material and spatial sense).

On the other hand, the mask itself and the face are

not imprints of an existential nature, but are instead constructions, punctuated by their composite nature, made up of recurring similar elements (because all these SCULPTURES have been created from thin strips of cardboard, then articulated through additions), therefore somehow proof of the constructive potential of a single primary element; one could say, the same way PAPERS are evidence of the imaginative potential of a raw material (the “paper” itself, rather than the recurring telluric allusion), on the other hand, articulated according to ongoing tensions put forward by the Möbius strip.”

Enrico Crispolti

Da / from Enrico Crispolti e / and Giuseppe Marchioni, Corrado Cagli.
Edizioni D'Arte Fratelli Pozzo, Torino / Turin 1964

TOP

JUDY CHICAGO



The Crowning: Quilt 9/9, da / from the Birth Project, 1982

Trapuntatura e ricamo su disegno su tessuto batik / Quilting and embroidery over drawing on batik fabric

Appliqué, trapuntatura e ricamo di / Appliqué, quilting and embroidery by Gwen Glesmann; batik di / by Dianne Barber

74 x 112 cm

Courtesy l'artista / the artist e / and Birth Rites Collection

Foto / Photo: Michele Maier

© JUDY CHICAGO, by SIAE 2023

[Cliccare questo link per ulteriori informazioni sulle opere di Judy Chicago / Click on this link for additional information on works by Judy Chicago](#)



Creation of the World: Needlepoint 5 da / from the Birth Project, 1985
Ricamo su dipinto su tela a rete / *Needlepoint over painting on mesh canvas*
Lavoro di cucito di / *Needlework by Susan Hill; assistenza alla pittura di / hand painting assistance by Lynda Healy*
52 x 98 cm
Courtesy l'artista / *the artist e / and Birth Rites Collection*

Foto / *Photo*: © Donald Woodman/ARS, New York
© JUDY CHICAGO, by SIAE 2023

[Cliccare questo link per ulteriori informazioni sulle opere di Judy Chicago / Click on this link for additional information on works by Judy Chicago](#)

TOP

Le mie prime idee per lo sviluppo del *Birth Project* riguardavano l'espansione del processo di nascita in una metafora della creazione. Sono andata in biblioteca per vedere quali immagini della nascita potevo trovare e sono rimasta colpita quando dalla mia ricerca non ne è emersa quasi nessuna. Dato che esistevano così poche immagini, ho deciso che avrei dovuto rivolgermi direttamente alle donne, chiedergli di raccontarmi le loro esperienze del parto e servirmi in seguito di quel materiale grezzo per sviluppare le immagini, una cosa molto insolita perché l'arte generalmente nasce dall'arte. Mentre ascoltavo, studiavo e leggevo, mi sono resa conto che non stavo imparando qualcosa solo sull'atto della nascita, ma sulla natura profonda dell'argomento, un argomento avvolto nel mito, nel mistero e nella stereotipia, nonostante si tratti di un'esperienza universale. L'immaginario di *Creation of the World* e di *The Crowning* raffigura il potere radioso della nascita, sia essa di un singolo bambino o dell'intero universo.

My earliest ideas in developing the Birth Project involved expanding the birth process into a metaphor for creation. I went to the library to see what images of birth I could find and was struck dumb when my research turned up almost none. Since there were so few images, I decided that I would have to go directly to women, ask them to tell me about their birth experiences, and then use that raw material in the development of images, which was very unusual because art generally grows out of art. As I listened and studied and read, I realized that it was not only birth I was learning about, but also the very nature

of this subject, which was shrouded in myth, mystery, and stereotype despite it being a universal experience. The imagery in Creation of the World and The Crowning depicts the radiant power of giving birth, whether to a single child or the entire universe.

Judy Chicago

ENZO CUCCHI



Incantesimo, 2023

Lamiera di ferro, ceramica, ricamo e bronzo / *Iron sheet, ceramics, embroidery, and bronze*

Dimensioni variabili / *Variable dimensions*

Courtesy l'artista / *the artist e / and ZERO..., Milano / Milan*

TOP

È un'immagine nel mondo delle ombre.

It is an image in the shadow world.

Enzo Cucchi

JIMMY DESANA



Pocketbook, 1979

Vintage C-print

66 x 51 x 4 cm

Courtesy di / of Jimmy DeSana Trust e / and P.P.O.W, New York

Foto / *Photo*: autore sconosciuto / *author unknown*

Copyright Jimmy DeSana Trust

TOP



Contact Paper, 1980

Vintage C-print

57 x 77 x 4 cm

Courtesy di / of Jimmy DeSana Trust e / and P.P.O.W, New York

Foto / Photo: autore sconosciuto / author unknown

Copyright Jimmy DeSana Trust

TOP



Sweatshirt #2, 1980-1982

Vintage C-print

55 x 66 x 4 cm

Courtesy di / of Jimmy DeSana Trust e / and P.P.O.W, New York

Foto / *Photo*: autore sconosciuto / *author unknown*

Copyright Jimmy DeSana Trust

TOP



Bubblegum (Self-Portrait), 1985

Vintage C-print

42 x 37 x 4 cm

Courtesy di / of Jimmy DeSana Trust e / and P.P.O.W, New York

Foto / Photo: autore sconosciuto / author unknown

Copyright Jimmy DeSana Trust

TOP

Contact Paper (1980) e *Sweatshirt #2* (1980-1982) fanno parte della serie intitolata *Suburban*, inaugurata da Jimmy DeSana prima del 1980. Si tratta di una serie in cui l'artista immortalava i suoi soggetti, spesso nudi e con il volto nascosto, in ambienti domestici e suburbani, con i loro corpi e gli spazi interni illuminati e ipersaturati da luci colorate al tungsteno:

«Jimmy DeSana: Non considero quel lavoro come erotico. Penso al corpo quasi come a un oggetto, che è quello che sto facendo adesso fotografando oggetti. Ho cercato di utilizzare il corpo, ma privandolo di quell'erotismo che alcuni fotografi spesso usano. Credo di aver de-erotizzato molto di quello che ho fotografato. In particolare in quel periodo. Ma in un certo senso le periferie ti portano a questo. Non hanno a che fare con la sessualità, almeno a mio parere. La città è molto più legata alla sessualità. I sobborghi non sono altro che persone in auto che guidano in solitaria verso le loro case. Non c'è molto contatto tra le persone in periferia.

Laurie Simmons: Stai parlando di isolamento.

Jimmy DeSana: In quel periodo, e in particolare per quell'opera. La considero poco incentrata sul sesso, anche se si trattava di immagini di nudi. Il corpo era trattato quasi come un oggetto scenico e usato insieme ad altri oggetti. E poi inserito in una situazione suburbana».

Bubblegum (Self-Portrait) (1985) è uno dei tanti autoritratti che DeSana ha scattato dopo il 1983, vestito con un abito verde malaticcio:

«All'epoca mi prendevo in giro da solo. Volevo fare proprio quello. E poi molti miei amici erano a dieta, soprattutto le donne. Mi sono reso conto che l'America aveva questa ossessione per il cibo e le diete, e volevo rilasciare una sorta di dichiarazione folle su questo aspetto della vita americana. E allora questa era la mia dichiarazione».

Contact Paper (1980) and Sweatshirt #2 (1980-1982) are part of the Suburban series Jimmy DeSana began prior to 1980, in which he would capture his sitters, often nude and their faces-hidden, in domestic, suburban settings, their bodies and the interior spaces lit-up and hyper-saturated by colorful tungsten lights:

“Jimmy DeSana: I don't really think of that work as erotic. I think of the body almost as an object, which is what I am doing now in photographing objects. I attempted to use the body but without the eroticism that some photographers use frequently. I think I de-eroticized a lot of it. Particularly in that period, but that is the way the suburbs are in a sense. They're not about sexuality, to me at least. The city is much more about sexuality. The suburbs are people in cars driving privately to their houses. There's not a lot of contact between people in the suburbs.

Laurie Simmons: You're talking about isolation.

Jimmy DeSana: In that period, for that work particularly. I think of it as not very sexually oriented even though they were nudes. The body was treated almost as a prop and used with objects. Then set in a suburban situation."

Bubblegum (Self-Portrait) (1985) is one of various self-portraits DeSana shot after 1983 in a sickly-green suit:

"I was making fun of myself at the time. That's what I wanted to do. Also, so many friends were dieting, particularly lady friends. I realized that America had this obsession with food and dieting, and I just wanted to make some sort of crazy statement about that aspect of American life. So that was my statement."

Da / From "Jimmy DeSana, Interviewed by Laurie Simmons", in *Jimmy DeSana*. A.R.T. Press, Los Angeles 1990

TOP

ELIZA DOUGLAS



Untitled, 2022

Olio su tela / Oil on canvas

210 x 160 cm

Courtesy l'artista / the artist e / and Air de Paris, Romainville, e / and VI, VII, Oslo

Foto / Photo: Marc Domage

[TOP](#)



Untitled, 2023

Olio su tela / Oil on canvas

210 x 160 cm

Courtesy l'artista / the artist e / and Air de Paris, Romainville, e / and VI, VII, Oslo

Foto / Photo: Marc Domage

[TOP](#)



Untitled, 2023

Olio su tela / Oil on canvas

210 x 160 cm

Courtesy l'artista / the artist e / and Air de Paris, Romainville, e / and VI, VII, Oslo

Foto / Photo: Marc Domage

[TOP](#)

I dipinti presenti in mostra sono tratti da fotografie di magliette con stampe illustrate, distorte dalle pieghe. L'immagine acquista in volume grazie al fatto che le magliette sono accartocciate, ma è poi appiattita (o stirata) dalla pittura. Il soggetto è un'immagine su tessuto, proprio come avviene nel caso del dipinto: un'immagine applicata alla tela.

The paintings in the exhibition are taken from photos of illustrated T-shirts distorted by the creases. The image gains in volume through the crumpling, but is then flattened (or ironed out) by the paint. The subject is an image on fabric, which is also the case of the painting—an image applied to canvas.

Eliza Douglas

WAYLAND FLOWERS



Larry Davenport (WAYLAND FLOWERS) and the star puppet in his nightclub act in this scene from MGM's comedy, "Norman . . . Is That You?" a United Artists release.

Copyright © 1976, Metro-Goldwyn-Mayer Inc.

1932-11

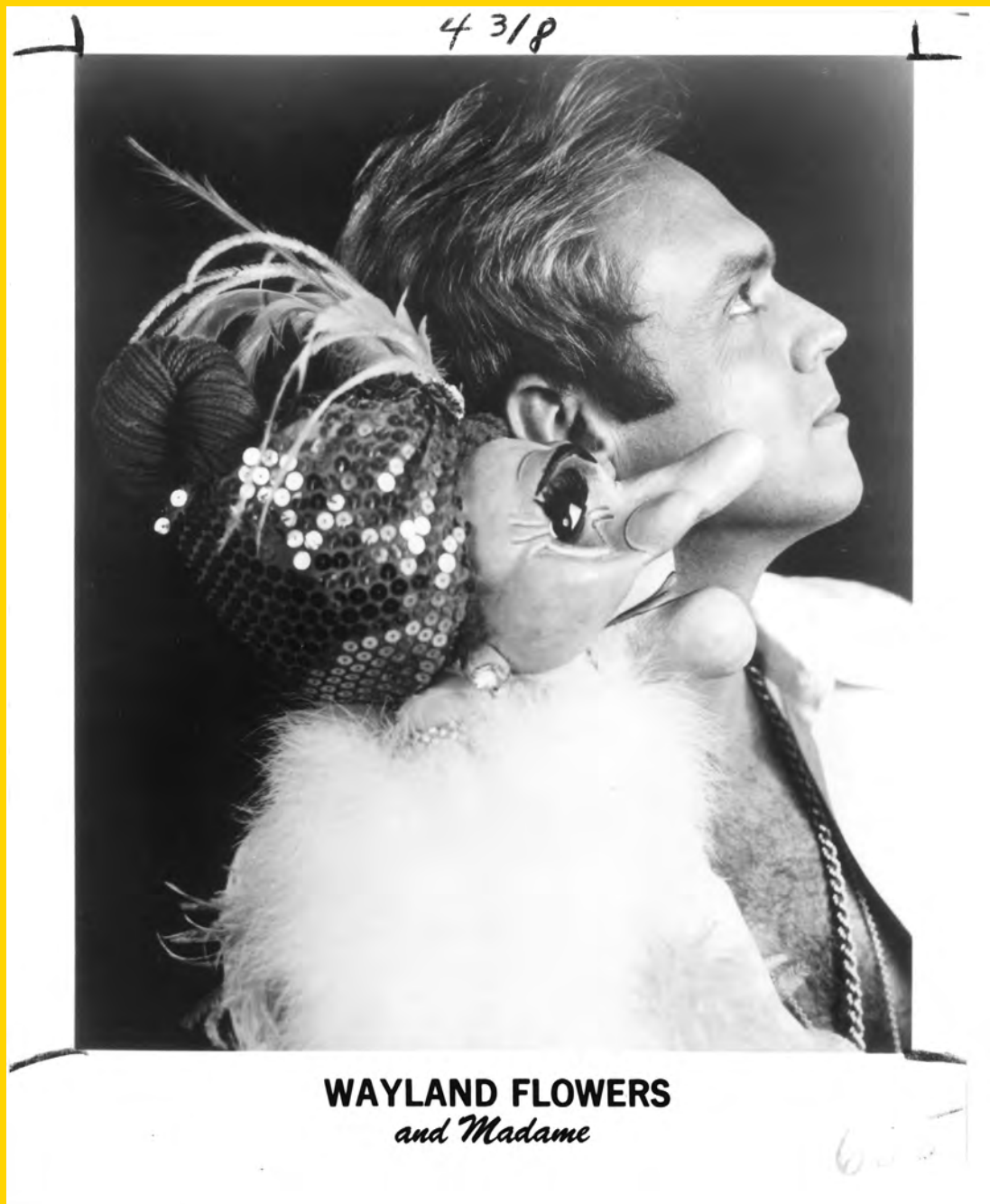
Wayland Flowers nel ruolo di Larry Davenport, con Madame / *Wayland Flowers as Larry Davenport, with Madame in Norman... Is that You?, 1976 (1982)*

Stampa vintage / *Vintage print*

20,5 × 26 cm

Copyright © 1976, Metro-Goldwyn-Mayer Inc.

TOP



Wayland Flowers e Madame / *Wayland Flowers and Madame*, 1983
Stampa vintage / *Vintage print*
25 × 20 cm



WAYLAND FLOWERS
and Madame

Wayland Flowers e Madame / *Wayland Flowers and Madame*, 1983
Stampa vintage firmata / *Signed vintage print*
25 x 20 cm

Wayland Flowers si definiva un illusionista piuttosto che un ventriloquo. Il suo numero comico più famoso era quello con il personaggio di Madame, che Flowers controllava con delle bacchette e per il quale aveva inventato una dettagliata biografia: si trattava di una donna del Sud di età indefinita, chiacchierona, spiritosa, grande viaggiatrice, la cui ricchezza derivava dal petrolio. La prima rappresentazione teatrale di “Wayland Flowers and Madame” risale al 1971, all’interno di *Kumquats*, una produzione originale off-Broadway, con classiche battute scurrili e interventi satirici basati sulla curiosità del pubblico per l’erotismo dell’epoca. All’inizio degli spettacoli, Madame esordiva con la celebre formula: «Wayland non è un ventriloquo e io non sono un fottuto manichino». La sua presenza e la sua personalità esuberante offuscavano i confini di ciò che era vivo e reale, dato che agli spettatori sembrava una persona in carne e ossa. Come osservò Flowers in un’intervista televisiva del 1983, concessa a Bob Harrington: «La gente viene da me e mi dice: “Non voglio offenderla, ma quando la guardo, lei scompare dal palco”. Lo spero, altrimenti non sto facendo il mio lavoro. Il mio compito è quello di farla vivere».

Wayland Flowers described himself as an illusionist rather than a ventriloquist. His most famous comedy act was with the character Madame, which Flowers manipulated with rods and for whom he created an entire personal history: she was a loud, witty, and well-traveled Southern woman of indeterminate age whose wealth came from oil. The first “Wayland Flowers and Madame”

stage performance was in 1971 in Kumquats, an original off-Broadway production with classical ribald jokes and satire on the public's interest with erotica at the time. At the start of the shows, Madame would famously exclaim: "Wayland is no ventriloquist and I'm no fucking dummy." Her presence and exuberant personality blurred the lines of what was alive and real as she felt like a living, breathing person to spectators. As Flowers noted in a 1983 televised interview with Bob Harrington: "People come up to me and say, 'I don't want to offend you, but when I watch you, you disappear from the stage'. Well I hope so, or else I'm not doing my job. My thing is to make her live."

MASSIMO GRIMALDI



Tomorrow's Kiss, 2022

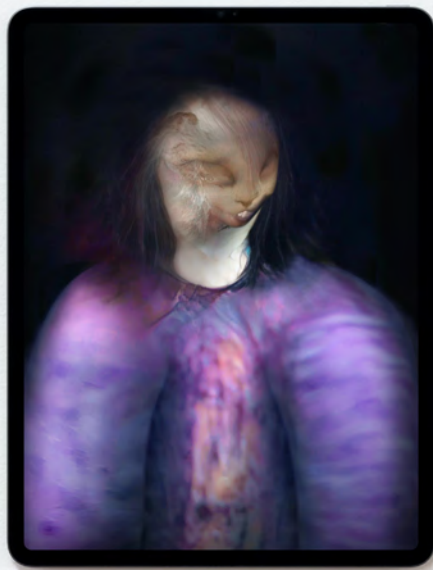
Slideshow su iPad Pro Apple / Slideshow on Apple iPad Pro

29 × 22 cm

Courtesy l'artista / the artist e / and ZERO..., Milano / Milan

Foto / Photo: Roberto Marossi

[TOP](#)



Pets, 2022

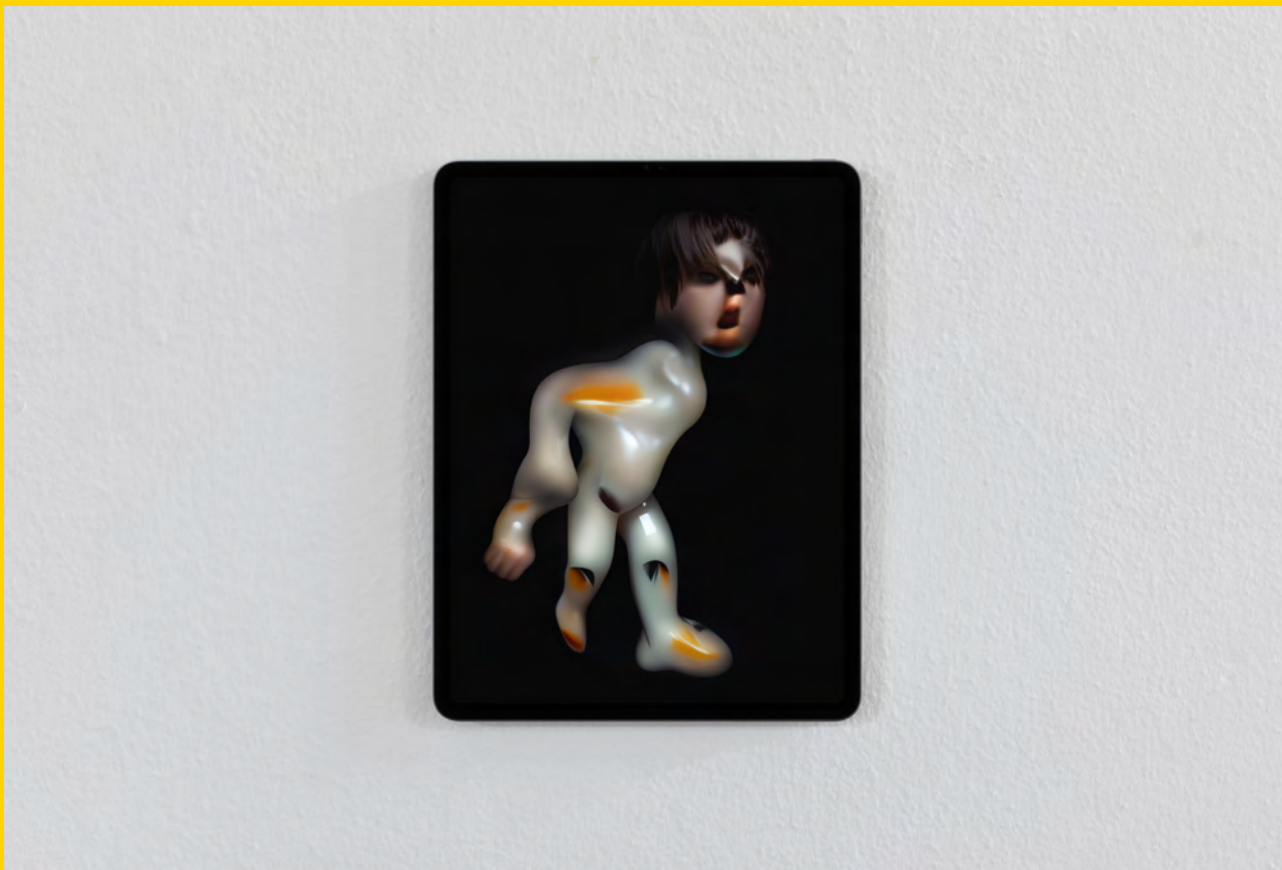
Slideshow su iPad Pro Apple / *Slideshow on Apple iPad Pro*

29 × 22 cm

Courtesy Christen Sveaas Art Collection

Foto / *Photo*: Roberto Marossi

TOP



Imaginary Friends, 2023

Slideshow su iPad Pro Apple / Slideshow on Apple iPad Pro

29 × 22 cm

Courtesy l'artista / the artist e / and ZERO..., Milano / Milan

Foto / Photo: Roberto Marossi

[TOP](#)

Ho sognato mio padre diverse volte. Non era più morto, ma non era completamente resuscitato. Tornato inspiegabilmente nella nostra casa, lo sguardo vacuo, era lì con noi, era tornato a vivere con noi. Ma non era possibile parlargli, sarebbe stato inutile abbracciarlo. Un ectoplasma senza alcuna giustificazione. Gli *Scarecrows* sono probabilmente qualcosa di analogo. Né vita, né morte. Ma pagliericcio, gommapiuma, abbozzi di figure residualmente umane. E nemmeno verosimili. Sono soltanto un punto d'arrivo, o di sosta, nel percorso tortuoso che le ha generate. Le immagini di partenza, non necessariamente fotografiche, rimbalzano tra una moltitudine di app, e su diversi device, progressivamente e inevitabilmente deformandosi. Io sono il terminale emotivo di questo percorso. Lo decido, lo indirizzo con una sensibilità ancora pittorica, ancora umana. Tuttavia questi *Scarecrows* sono in buona parte frutto della computazione di algoritmi estranei al mio diretto controllo. Agisco pressappoco come un dj che sequenzia creativamente dei loop che non ha composto in prima persona. Credo sia ingenuo pensare che l'arte sia peculiarmente umana. Si tratta in definitiva di riconoscere dei pattern complessi (la storia dell'arte) e processare un risultato che vi si relazioni (una nuova opera d'arte); i computer sono strutturalmente più capaci di riconoscere pattern. Al più evolute di quelle attuali, e future super intelligenze meccaniche, potranno benissimo produrre un'arte che non necessariamente dovrà essere ancora relazionata alla nostra.

Potrebbero coesistere un'arte umana e un'arte non umana, potrebbe esserci un vasto territorio intermedio, una terra di mezzo di tutte le loro possibili ibridazioni.

Ecco, gli Scarecrows li immagino idealmente già abitare questa terra di mezzo, e di nessuno, come se stessero preparando il terreno all'avvento della non-vita vivente, di una intelligenza non biologica che finalmente surclassi la nostra.

I dreamt of my father several times. He was no longer dead but had not completely resurrected either. He had inexplicably returned to our house and he was there with us, with a vacant gaze, he had come back to live with us. Yet there was no way of talking to him; it would have been useless to hug him. An ectoplasm without any justification. The Scarecrows are probably something analogous. Neither life nor death. But straw, foam rubber, sketches of residually human figures. And not even life-like. They are merely a point of arrival or a stopover on the tortuous path that generated them. The original images, not necessarily photographic, bounce around between a variety of apps and on different devices, deforming themselves progressively and inevitably. I am the emotional terminal of this path. I decide it, direct it with a sensitivity that remains pictorial, that remains human. However, these Scarecrows are for the most part the result of the computation of algorithms extraneous to my direct control. I am sort of like a DJ, creatively sequencing loops which he has not composed himself. I find it naive to assume that art is peculiarly human. It is ultimately about recognizing complex patterns (the history of art) and processing a result that relates to it (a new work of art); computers are structurally more capable of recognizing patterns. AI technologies that are

more advanced than current ones and future mechanical superintelligences may well be able to produce art that will not necessarily be related to ours.

Human and non-human art could co-exist, there could be a vast intermediate area, a middle ground with all their possible hybridizations. I imagine the Scarecrows already inhabiting this middle ground, this no man's land, as if they were preparing the ground for the advent of a living non-life, of a non-biological intelligence that finally surpasses our own.

Massimo Grimaldi

Estratto da una conversazione dell'artista con Riccardo Benassi / *Extract from a conversation between the artist and Riccardo Benassi, 2021*

TOP

DUANE HANSON



Beagle in a basket, 1990

Bronzo policromo, cuscino in poliestere con imbottitura in acrilico, e cestino /

Polychromed bronze, polyester cushion with acrylic filling, and basket

6.5 x 56 x 41 cm

© The Estate of Duane Hanson

Courtesy The Estate of Duane Hanson e / and Gagosian

Foto / Photo: Rob McKeever

© DUANE HANSON, by SIAE 2023

Phoebe era la nostra amata beagle, vissuta fino ai quindici anni. Ebbe ben presto una cucciolata. È cresciuta con Maja e Duane Jr. e la consideravamo parte della famiglia. Era un cane giocoso e amabile. Ora è sepolta nel nostro giardino, nel nostro "pet sematary".

Phoebe was our beloved beagle who lived to be fifteen years old. She had a litter of pups in her early days. She grew up with Maja and Duane Jr. and we considered her part of the family. She was a playful, lovable dog. She is now buried in our yard in our pet "sematary".

Wesla Hanson

MARK LECKEY



Inflatable Felix, 2014
Tecnica mista / *Mixed media*
1000 × 500 × 500 cm
Courtesy Collection Syz, Ginevra / *Geneva*

Foto / *Photo*: Annik Wetter

«È come se fosse il mio totem. Il mio avatar. Il mio talismano [...]. Mi sono imbattuto in un'immagine d'archivio che raffigurava una bambola tridimensionale di Felix, seduta su un grammofono, circondata da apparecchiature meccaniche. Era uno strano, straordinario assemblaggio di cose. Mi sono informato e ho scoperto che si trattava di un'immagine del 1928, una vecchia apparecchiatura televisiva che stava filmando la bambola Felix per poi mandarla in onda. Quella bambola è stata la prima immagine televisiva trasmessa in Nord America. Ho pensato fosse magica. Mi piaceva il fatto che si trattasse di un cartone animato bidimensionale, che diventava una bambola tridimensionale, che poi si trasformava in questa entità elettronica trasmessa nell'etere. Ha attraversato diverse fasi di transustanziazione».

“He is like my totem. My avatar. My talisman [...]. I came across an archival image that depicted a three dimensional doll of Felix, sitting on a gramophone turntable, surrounded by mechanical equipment. It was such an extraordinary, strange combination of things. I looked into it and found out it was an image from 1928 and discovered that the equipment is an early television, that was filming this doll of Felix in order to broadcast it. That doll of Felix was the first televisual broadcast image in North America. I thought that was magical. I liked that it was a two dimensional cartoon, that became a three dimensional doll, that then became this electronic entity that got broadcast out into the ether. It went through stages of transubstantiation.”

Da Mark Leckey in conversazione con Kathy Noble, brochure della mostra *The Universal Addressability of Dumb Things*, Nottingham Contemporary 2013. / *From Mark Leckey in conversation with Kathy Noble, exhibition notes of The Universal Addressability of Dumb Things, Nottingham Contemporary 2013.*

TOP

NANCY LUPO



Dear Angel of Cobwebs, 2023

Petali di rosa in poliestere, foglie, piatto di carta, componente di sigaretta elettronica, plastica, perle di vetro, sfere, carta igienica Quilted Northern, colla polimerica a ph neutro, trucioli di legno, stuzzicadenti, perle di vetro di qualità aeroportuale, piastrelle dell'EUR, due ciottoli, aghi di pino, nastro, bracciale Sublime La Villa, carta di caramelle, nastro di carta e trucioli di rame / *Polyester rose petals, leaves, paper plate, vape pen part, plastic, glass beads, orbs, Quilted Northern toilet paper, ph neutral polymer glue, wood shavings, toothpicks, airport quality glass beads, tiles from EUR, two cobblestones, pine needles, ribbon, Sublime La Villa bracelet, candy wrapper, paper tape, and copper shavings*

Dimensioni variabili / *Variable dimensions*

Courtesy Kristina Kite Gallery, Los Angeles

Foto / *Photo: l'artista / the artist*

TOP



Dying Play, 2023

Acciaio inox, vetro, nylon, cera, gesso nero, resina, bronzo, nylon, gemme artificiali, collant, motore in plastica e batterie / Stainless steel, glass, nylon, wax, black gesso, resin, bronze, nylon, rhinestones, tights, plastic motor and batteries

Dimensioni variabili / Variable dimensions

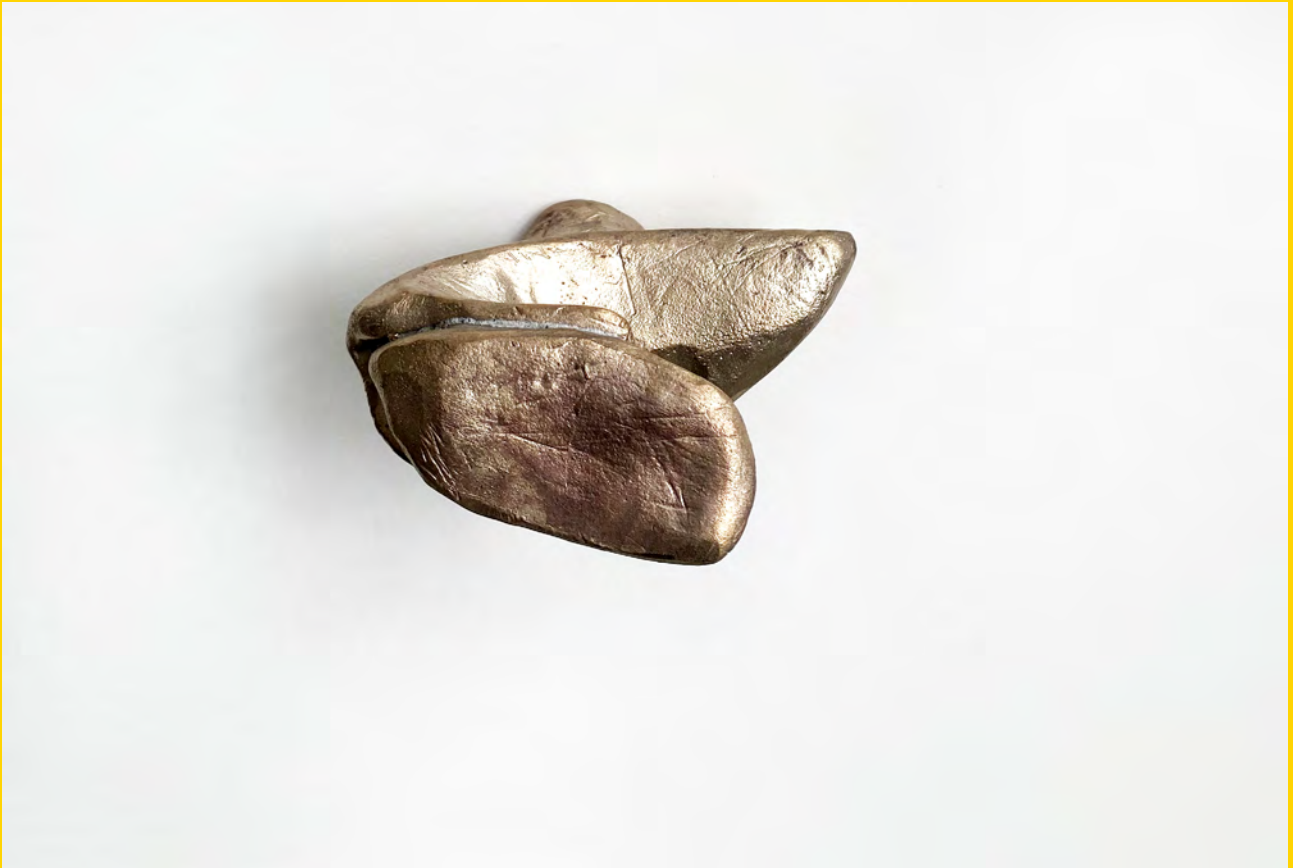
Courtesy Kristina Kite Gallery, Los Angeles

Foto / Photo: Paul Salveson



Escape Handle One, 2023
Bronzo / Bronze
10 × 8 × 8 cm
Courtesy Kristina Kite Gallery, Los Angeles

Foto / Photo: l'artista / the artist



Escape Handle Two, 2023
Bronzo / Bronze
10 × 8 × 8 cm
Courtesy Kristina Kite Gallery, Los Angeles

Foto / Photo: l'artista / the artist

Dying Play

Un viaggio della morte che credo sia rappresentato davvero bene è quello affrontato da Nago, il dio-cinghiale del film animato *Princess Mononoke*. Mi affascina molto quell'innominabile sostanza che trasuda dal suo manto. Durante il suo lungo disfacimento va incontro a diverse trasformazioni, in una di esse assomiglia a un terribile ammasso di spaghetti o di salsicce iniettate di sangue.

Ho sempre amato quella scena del *Casanova* di Fellini in cui l'oceano notturno in tempesta è ottenuto con della plastica nera, e ventole che soffiano a più non posso fuori campo. E la voce roca con la quale Norma Desmond esclama: «pumping, pumping, pumping», in *Viale del tramonto*. Sta parlando di mettere benzina alla sua auto all'infinito, è esasperata ed esausta, eppure continua a farlo. No non è quello, sta parlando di quanto sia ricca grazie al petrolio che possiede a Bakersfield «pumping, pumping, pumping»...

Ma poi queste spirali.

Prima nel giardino di mia madre a Flagstaff, Arizona, nel vento frenetico della primavera. Mi hanno ricordato che sono viva e che al contempo sto morendo e non è l'ultima volta che accadrà. E poi, ancora una volta, il «pumping» di Norma Desmond e tutte le volte che ho tagliato a spirale le zucchine negli ultimi mesi.

Gli spruzzi dorati sono trucioli di ottone. Sono anche spirali che diventano granulari. Li ho raccolti con un cartoncino e una paletta in alluminio; immaginate che rumore. Sono taglienti e si incastrano nelle dita. Il gestore del negozio ha fresato alcune barre di ottone per un lavoro che prevedeva la realizzazione di una cornice per un grande specchio che sarebbe finito in una casa di

Beverly Hills e questo è il 90% del materiale in eccesso.
Si inaugura un'era a spirale.

Dying Play

One death journey that I think is very well rendered is that of Nago, the wild boar demon in Princess Mononoke. What captivates me most is the particularly unnameable substance that oozes from their pores. It goes through several transformations, including one harrowing spaghetti and blood sausage-like stage, over the course of their long expiration.

I have always loved the scene from Fellini's Casanova where the stormy ocean at night is constructed out of black plastic with fans blowing crazily off camera. And the raspy voice with which Norma Desmond says, "pumping, pumping, pumping", in Sunset Boulevard. She's talking about endlessly putting gas in her car and is exasperated and exhausted, but still somehow it's all going to keep going. No not that, she's talking about how she's rich with oil in Bakersfield "pumping, pumping, pumping"...

But then these spirals.

First in my mom's garden in Flagstaff, Arizona, in the hectic spring wind. They reminded me I'm alive and also dying and that it's not the last time that will happen. Also, again, Norma Desmond's "pumping" and all of the times I've spiralized zucchinis in the last months.

The golden sprinkles are brass shavings. They are also spirals when you get granular. I scooped them up with card stock and an aluminum dustpan; imagine that sound. They are sharp and get stuck in your fingers. The

shop manager milled down brass bars for a job making a frame for a grand mirror for a house in Beverly Hills and this is 90% of the excess.

Spiral era ensues.

Nancy Lupo

TALA MADANI



Fan Hang, 2021

Olio su lino / Oil on linen

152 x 366 cm

Courtesy l'artista / the artist e / and Pilar Corrias, Londra / London

Foto / Photo: Elon Schoenholz

TOP

I ventilatori sono stati a lungo un oggetto di grande fascinazione per me, sospesi precariamente sopra le nostre teste tagliano l'aria e possono ispirare paura e fobia. A volte il ventilatore è una croce, a volte assomiglia a un drone. Questa cosa che si libra sopra di noi, ruotando a una pericolosa velocità, ho pensato: e se potesse influenzarci a livello strutturale? È diventato una forza che agisce sulle figure.

Fans have long been a subject of fascination for me, suspended precariously above us and slicing through the air, they can inspire fear and phobia. The fan is sometimes a cross, sometimes it looks like a drone. This thing that hovers above us, rotating dangerously fast, I thought what if it could affect us—on a structural level? It became a force on the figures.

Tala Madani

JOHN MILLER



Dress Rehearsal for the Revolution, 2019

Manichini, vestiti, parrucche, strumenti musicali / *Mannequins, clothes, wigs, instruments*

Dimensioni variabili / *Variable dimensions*

Courtesy l'artista / *the artist e / and Meyer Riegger, Berlino / Berlin, Karlsruhe*

Foto / *Photo: Oliver Roura*

TOP

Nel 2018, per il mio sessantaquattresimo compleanno, il curatore indipendente Robert Nickas mi ha regalato un 45 giri degli Skoing, una band post-punk di Los Angeles. Mi ha detto: «Non l'ho mai ascoltato». Sapeva anche che non possedevo più un giradischi. Ma era la copertina del disco a contare. Piuttosto che raffigurare se stessi, gli Skoing hanno scelto di affidare i loro strumenti a un gruppo di manichini. Ne risulta un'immagine leggermente ambigua. Alcuni manichini sono membri della band. Altri sono rottami. O frammenti che aspirano a divenire persone. A una figura, il batterista, sembrano mancare le gambe. Al loro posto, un paio di cuffie e una sciarpa.

Ho pensato: «Perché non estrapolare un'installazione artistica da questo manufatto?». Avevo già fatto qualcosa di simile in passato, incentrando una mia mostra di pittura su una puntata de *La Ruota della Fortuna*. La domanda principale era quanto dovessi essere fedele alla copertina del disco. Anche se mi ispirava quel processo di stilizzazione, ho optato per un trattamento libero. Alla fine mi sono ritrovato a fissarmi sul ventilatore su cui sedeva il chitarrista. Ho pensato che, proprio come negli anni Settanta, sarei stato in grado di trovare uno di quegli aggeggi praticamente ovunque. Purtroppo non era così. La nuova band di manichini era condannata a vivere nel presente.

Una volta ho letto da qualche parte che una manifestazione politica è la prova generale di una rivoluzione. Da qui il titolo del mio lavoro. Tuttavia, ho confrontato questa idea con quella di John Sinclair, che nel suo libro *Guitar Army* sostiene che i giovani rappresentano una classe politica a sé. Un'idea che in

seguito ha rinnegato. Ad ogni modo, Sinclair ha sempre rifiutato l'idea di protestare a sproposito.

In 2018 the independent curator Robert Nickas gave me a 45-rpm record by the LA post-punk band the Skoings for my sixty-fourth birthday. He told me, "I haven't listened to it." He also knew that I no longer own a record player. Instead, it was the record sleeve that mattered. Rather than picturing themselves, the Skoings had chosen to turn their instruments over to a group of mannequins. This resulted in a somewhat ambiguous image. Some of the mannequins are band members. Others are debris. Or fragments aspiring to personhood. One figure, the drummer, appears to be missing legs. In lieu of these, he has donned headphones and a scarf.

I thought, "Why not extrapolate an art installation from this artifact?". I had done something like this before, basing a solo painting show on a single episode of Wheel of Fortune. The main question was how faithful I should be to the record sleeve. Although the stylization was inspiring, I opted for a loose treatment. However, I found myself fixating on the box fan that the rhythm guitarist sat on. And I assumed that, like in the 1970s, I could find these generic box fans almost anywhere. Unfortunately, not. The new mannequin band was condemned to live in the present.

I once read somewhere that a political demonstration is a dress rehearsal for a revolution. Hence, my title. However, I considered this idea vis-a-vis how John Sinclair argued for youth as a political class in his book Guitar Army. This is an idea that he later renounced.

In any event, Sinclair had always rejected the idea of protesting out of hand.

John Miller

HUDSON MOHAWKE

Rome, 2023
audio, 62' 31"
Courtesy l'artista / the artist

TOP

«Sono sempre stato respinto dalla musica che sembra intenzionalmente cupa. Dalla musica che mi dà la sensazione che ti stai sforzando un po' troppo, che non è molto divertente o che è spocchiosa solo per il gusto di esserlo. Le mie orecchie gravitano sempre verso i suoni e le progressioni di accordi sfrontati. Verso cose che non sono sommesse. [...] La mia musica preferita è sempre quella che ti fa piangere o che suscita qualche emozione forte. Per qualche motivo, tendenzialmente questo viene dagli accordi. Una progressione di accordi buona e soddisfacente mi fa venire i brividi alla spina dorsale».

“I’ve always been turned off by music that feels purposefully brooding. Music that seems like you’re trying a bit too hard, that’s not very fun or that’s noodly for the sake of it. My ears will always gravitate towards in-your-face sounds and chord progressions. Things that are not subdued. [...] My favourite music is always stuff that’s going to make you cry, or elicit some strong sort of strong emotion. For whatever reason that has tended to come from chords; I get spine tingles from a good, satisfying chord progression.”

Da / From “The Art of Production: Hudson Mohawke”, in *Resident Advisor*, novembre / November 2022

PAUL MPAGI SEPUYA



Screen (0X5A3778), 2020

Stampa d'archivio a pigmenti / Archival pigment print

152.5 x 101.5 cm

Courtesy l'artista / the artist e / and Galerie Peter Kilchmann Zurigo / Zürich,
Parigi / Paris

TOP



Screen (0X5A3785), 2020

Stampa d'archivio a pigmenti / *Archival pigment print*

152.5 x 101.5 cm

Courtesy l'artista / *the artist e / and* Galerie Peter Kilchmann Zurigo / *Zürich,*
Parigi / *Paris*

TOP



Screen (0X5A3951), 2020

Stampa d'archivio a pigmenti / Archival pigment print

152.5 x 101.5 cm

*Courtesy l'artista / the artist e / and Galerie Peter Kilchmann Zurigo / Zürich,
Parigi / Paris*

TOP

Questi tre lavori provengono da una serie di fotografie intitolate *Screens*, un titolo che tiene conto della definizione inglese del termine: “una superficie piana su cui è proiettata o riflessa un’immagine o una serie di immagini”. Tutte le immagini sono infatti riflessi di uno specchio, con la macchina fotografica che effettua l’esposizione al centro di ciascuna composizione, circondata da una o più figure che si muovono tra la superficie dello specchio e il tessuto traslucido, che può diventare, in maniera alternata, sfondo dei soggetti o schermo su cui sono proiettate le loro sagome.

These three works come from a series of photographs called Screens, considering the English definition of the word as “a flat surface on which a picture or series of pictures is projected or reflected.” Each picture is in fact a mirror reflection, with the camera making the exposure at the center of each composition surrounded by a figure or figures moving between the surface of the mirror and the translucent fabric that alternately becomes backdrop to the subjects or screen upon which their silhouettes are cast.

Paul Mpagi Sepuya

ULRIKE OTTINGER



Distortion (Magdalena Montezuma), 1979/1980 (2021)
Stampa in bianco e nero / *Black and white print*
152 x 102 cm ciascuna / *each*
Courtesy l'artista / *the artist*

Foto / *Photo*: Ulrike Ottinger, Berlino / *Berlin*, 1979/1980 (2021)
© Ulrike Ottinger

Illusioni pareidoliche

Riflessioni della realtà

Lo specchio, ma ancora di più lo specchio deformante, ha per me un'importanza fondamentale. È presente nella maggior parte dei miei film, e in particolare nella Trilogia berlinese. Dall'inizio degli anni Settanta ho realizzato migliaia gli studi fotografici con Tabea Blumenschein, Magdalena Montezuma e alcuni anche con Veruschka. Si tratta di immagini inquietanti o grottesche, a volte comiche. Trasmettono distorsione, spostamento, metamorfosi, dissolvenza o fusione. *Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse (Dorian Gray riflesso nei tabloid)*, con Veruschka nei panni di Dorian Gray, sfrutta molto queste possibilità. In *Bildnis einer Trinkerin (Ritratto di una bevitrice)*, con Tabea Blumenschein, le immagini speculari si dissolvono quando sono bagnate da liquidi. In *Freak Orlando* il mezzo di alienazione è la metamorfosi. Le due distorsioni qui esposte fanno parte di una serie di circa trenta fotografie disposte come una pala d'altare, con al centro proprio queste due fotografie. Sono opere a sé stanti con le quali mi avvicino a un soggetto. Non compaiono mai o molto raramente nei miei film. Mostrano tuttavia diversi modi di rappresentare in forma artistica una tematica a cui sono interessata.

(Una parte degli studi sulla distorsione è stata esposta, insieme a tre film, nella mostra *Aperto 80* alla Biennale di Venezia nel 1980).

Pictorial Puzzles

Reflections of reality

The mirror, in particular the distorting mirror, holds a special meaning for me. It appears in most of my films, especially in the Berlin Trilogy. Since the early 1970s I have done thousands of photo studies with Tabea Blumenschein, Magdalena Montezuma and a few with Veruschka. These images are disturbing or grotesque and at times funny. They convey distortion, displacement, metamorphosis, dissolution or fusion. Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse (Dorian Gray in the Mirror of the Yellow Press) with Veruschka as Dorian Gray strongly employs these possibilities. In Bildnis einer Trinkerin (Ticket of No Return), with Tabea Blumenschein, mirror images dissolve when liquids are poured over them. In Freak Orlando, alienation is the result of metamorphosis. The two distortions presented here are part of a series of about thirty photographs arranged as if they were an altarpiece, with these two photographs placed at its center. The photographs are independent works through which I explore a subject. They never or rarely appear in my films. But they do show different ways of artistically capturing a subject that interests me.

(A part of the distortion studies was exhibited, together with three films, in the Aperto 80 exhibition at the Venice Biennale in 1980).

Ulrike Ottinger

LUCIA PICA



Texture experience, 2023

Glitter e smalto su PVC, resina su Dibond, PVC ondulato / Glitter and enamel on PVC resin on Dibond, corrugated PVC

Dimensioni variabili / Variable dimensions

Courtesy l'artista / the artist

Esplorare la sensazione della percezione visiva e il modo in cui ci si osserva. La texture crea una barriera oppure vi accoglie al suo interno? Siete desiderosi di toccarla o avete paura? La texture, così come il colore, è fondamentale per il make-up, grazie al suo potere di trasformare il mondo interno ed esterno. Il nostro obiettivo è esplorare la texture e il suo universo emozionale. Questo viaggio si interroga sull'impatto emotivo della texture mentre lo spettatore sperimenta l'evidente mutamento percettivo.

Exploring the feeling of visual perception and the way one sees oneself. Does texture create a barrier or does it welcome you in? Do you want to touch it or are you afraid? Texture is, just as much as colour, fundamental to make-up in its power to transform the internal and external world. We aim to explore texture and its emotional universe. This journey questions the emotional impact of texture as the viewer experiences the obvious change of perception.

Lucia Pica

FRANCISCO SIERRA



A Self Portrait, 2005
Olio su tela / *Oil on canvas*
100 x 100 cm
Courtesy Helvetia Art Collection

Foto / *Photo: l'artista / the artist*



Anita, 2007
Olio su tela / Oil on canvas
180 x 180 cm
Courtesy l'artista / the artist e / and von Bartha

Foto / Photo: l'artista / the artist

A Self Portrait è stato uno dei primi dipinti che ho esposto in un contesto istituzionale. Avevo ventisette anni, ero un autodidatta piuttosto ingenuo nei confronti del mondo dell'arte. Credo che il mio atteggiamento curioso e spensierato si rifletta nel dipinto. Il confronto principale dell'immagine era con me stesso – volevo dipingerla nel modo migliore possibile – e non ero per nulla consapevole del fatto che con quell'opera stavo facendo una dichiarazione. Tutte le dichiarazioni artistiche che avrei voluto fare sarebbero inevitabilmente svanite quando l'opera sarebbe stata vista dal pubblico.

Realizzato nel 2005 come un autoritratto piuttosto *pittorico*, è stato prodotto prima che la cultura dell'autoespressione digitale travolgesse il nostro pianeta. Nel corso degli anni questa immagine mi ha insegnato molto, a diversi livelli, dalle lotte personali con il tempo a una comprensione generale di cosa significhi essere un individuo nel mondo.

Ho dipinto *Anita* due anni dopo il mio autoritratto. Quando ho visto per la prima volta il suo volto, sono rimasto affascinato dal contrasto tra il suo aspetto giovanile e la superficie della sua pelle, con tutte quelle tracce di una vita vissuta intensamente. Volevo trattare ogni ruga con rispetto e lasciare che il loro valore confluisse nel dipinto, contrariamente agli assurdi ideali di bellezza a cui siamo spesso esposti.

La foto che ho usato come punto di partenza per il dipinto è un'istantanea scattata nel corso della prima mostra in cui era esposto il mio autoritratto, senza alcuna intenzione se non quella di catturare il momento. I due dipinti sono per me collegati in modo straniante. Probabilmente l'idea del tempo e del

significato che assume per noi può diventare più o meno importante in momenti differenti della nostra vita, non necessariamente connessi tra loro.

A Self Portrait was among the first paintings I exhibited in an institutional setting. I was twenty-seven years old, self-taught and pretty naive about the art world. My curious, carefree attitude is reflected in the painting, I think. The primary confrontation of the image was with myself—I wanted to paint it as well as possible—and I was not at all aware of the fact that I was creating a statement with the work. Any artistic statement I might wish to make would, inevitably, slip away when the work is seen.

Created in 2005 as a rather painterly self-portrait, it was produced before the culture of digital self-expression engulfed our planet. Over the years this image has taught me a lot on many different levels—from very personal struggles with time, to a general understanding of being an individual in this world.

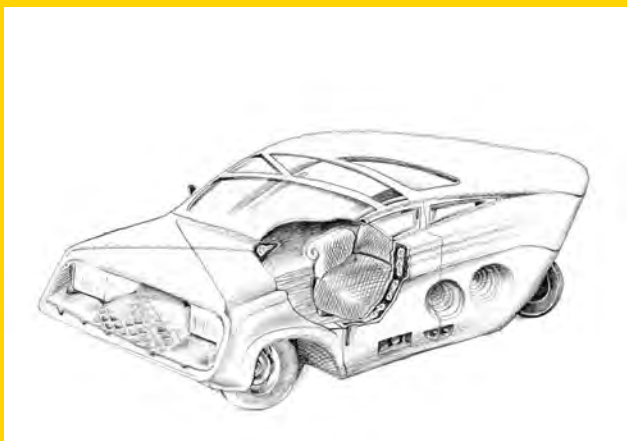
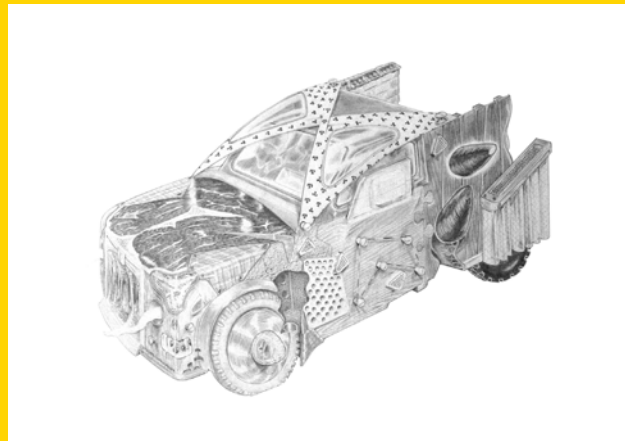
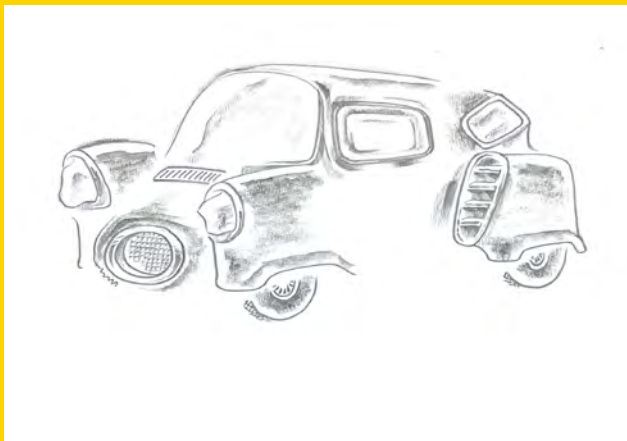
I painted Anita two years after my self-portrait. When I first saw Anita's face, I was fascinated by the contrast between her youthful look and the surface of her skin with all its traces of an intensely lived life. I wanted to treat every wrinkle with respect and also to let their value flow into the painting, contrary to the absurd ideals of beauty to which we are often exposed.

The photo I used as a starting point for the painting was a snapshot taken at the first exhibition where my self-portrait was shown, with no intention other than to capture the moment. The two paintings are, to me, connected in some uncanny way. Perhaps the idea of

time and what it means to us can become more or less important at various, unconnected moments in our lives.

Francisco Sierra

ERIK THYS



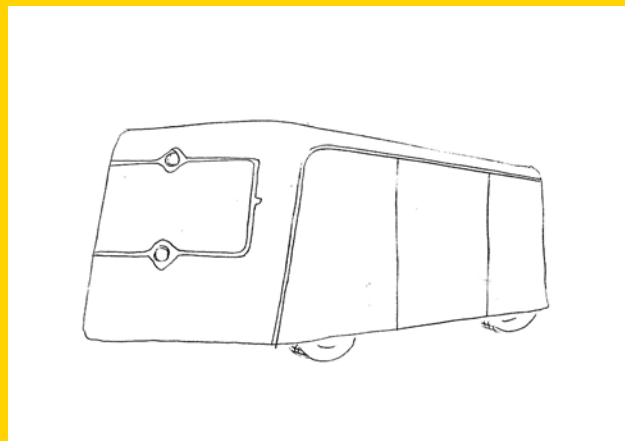
1. *Untitled*, 2010
Matita su carta / *Pencil on paper*
25 x 21 cm

2. *Untitled*, 2010
Matita su carta / *Pencil on paper*
60 x 40 cm

3. *Untitled*, 2011
Matita su carta / *Pencil on paper*
30 x 21 cm

4. *Untitled*, 2011
Inchiostro su carta / *Ink on paper*
30 x 21 cm

Courtesy l'artista / *the artist*
Foto / *Photo*: l'artista / *the artist*



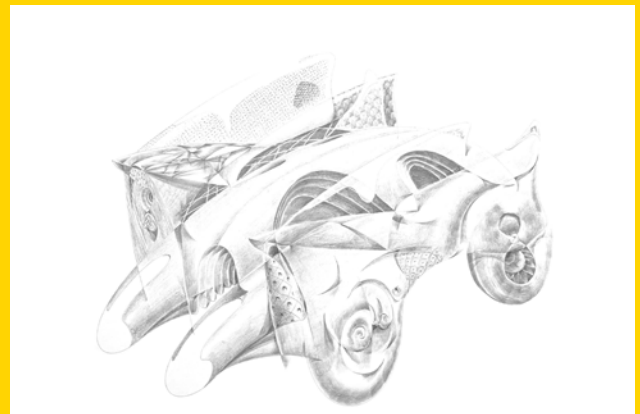
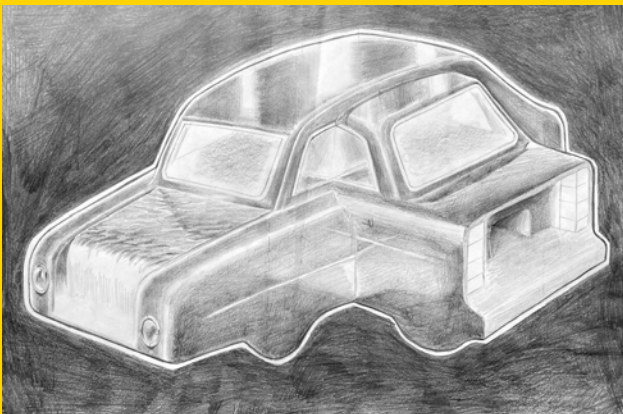
5. *Untitled*, 2011
Inchiostro su carta / *Ink on paper*
30 x 21 cm

6. *Untitled*, 2013
Penna a sfera su carta / *Ballpoint on paper*
30 x 21 cm

7. *Untitled*, 2016
Acquerello su carta / *Watercolour on paper*
36 x 17 cm

8. *Untitled*, 2016
Inchiostro su carta / *Ink on paper*
30 x 21 cm

Courtesy l'artista / *the artist*
Foto / *Photo*: l'artista / *the artist*



9. *Untitled*, 2020
Matita su carta / *Pencil on paper*
30 × 21 cm

10. *Untitled*, 2021
Matita su carta / *Pencil on paper*
30 × 21 cm

11. *Untitled*, 2022
Matita su carta / *Pencil on paper*
42 × 30 cm

12. *Untitled*, 2022
Matita su carta / *Pencil on paper*
65 × 50 cm

Courtesy l'artista / *the artist*
Foto / *Photo*: l'artista / *the artist*

I miei disegni di automobili hanno origine il più delle volte da uno stato di vagabondaggio mentale, di sogno a occhi aperti introspettivo. A volte disegno mentre faccio altre cose, come ascoltare i colleghi in riunione o i pazienti. Le mie riflessioni associative si mescolano con forme e texture, luci e ombre, e con i movimenti ripetitivi della mia mano che impugna una matita. Il controllo cosciente di questo processo è minimale. Di conseguenza questi “dessins automatiques” presentano le caratteristiche del processo primario di pensiero: sono carichi di emozioni e del tutto irrazionali. Per qualche motivo, il risultato assume per lo più la forma di automobili. Suppongo che i disegni rispecchino i miei pensieri e i miei sentimenti, ma sono anche ritratti mentali di altre persone. Posso solo immaginare il perché delle automobili. Sono gli oggetti più simili – o quanto meno più zoomorfi – che abbiamo mai creato: le loro forme e i loro materiali, i loro volti, i loro corpi e i loro organi, ma anche i loro caratteri, sono onnipresenti e familiari. E allora, proprio come le persone, sono appariscenti, depresse, semplici, complesse, audaci e confuse. Possono soffrire, provare sentimenti contrastanti, essere sporche e rotte. Ma che dire delle componenti meccaniche delle auto, del fatto che le auto non sono esseri viventi, ma ne imitano soltanto le sembianze? Credo che tutto questo abbia a che fare con una paura che mi porto dentro fin dai miei primi ricordi d’infanzia, che gli esseri umani e gli animali siano proprio così: pupazzi, robot, zombie. L’ascesa dell’intelligenza artificiale oggi non fa che dimostrare la nostra somiglianza con le macchine.

My car drawings mostly originate in a state of mind wandering, of introspective day dreaming. Sometimes I draw while doing other things like listening to colleagues in meetings, or to patients. My associative musings mix with shapes and textures, light and shadow and with the repetitive movements of my hand holding a pencil. There is very little conscious control in this process. As a consequence, these "dessins automatiques" bear the features of primary process thinking: they are affect-laden and irrational. For some reason, the result is mostly car shapes. I suppose the drawings mirror my own thoughts and feelings, but they are also mental portraits of other people. I can only guess why they appear as car shapes. Cars are the most humanlike or at least zoomorphic objects we have yet created, and their shapes and materials, their faces, bodies and organs, but also their characters are ubiquitous and familiar. So, just like people, they can be flashy, depressed, simple, complex, bold and confused. They can suffer, have mixed feelings and they can be dirty and broken. But what about the mechanical underpinnings of cars, the bare fact that cars are not living beings, but only mimic them? I think this has to do with a fear that I carry within me since my first memories as a child, that human beings and animals would be just like that: puppets, robots, zombies. The rise of AI today only goes to show our similarities to machines.

Erik Thys

GIANFILIPPO USELLINI



Il gatto della Torre, 1967
Olio su tela / Oil on canvas
44 x 35 cm
Collezione privata / Private collection

«Ma soprattutto Usellini ci lascia, tradotta nelle sue fantasticherie, l'indimenticabile atmosfera cattolica che voi, ragazzi delle ultime generazioni, non potete conoscere, quell'incanto Lombardo-Veneto privo di bigotteria in cui però la fede, magari ormai un po' anemica, tramandata da generazione a generazione, si respirava fin dai primi anni in famiglia e faceva da sfondo anche alla vita collettiva: atmosfera che nel corso della mia vita ho veduto dissolversi a precipizio e di cui non rimangono che brandelli qua e là come in certi angoli di Bergamo, in certi reconditi sagrati della marca trevigiana.

Chiaro che Usellini non sarebbe arrivato a questi risultati artistici senza una adeguata pittura. Usellini dipingeva bene. E poiché un soggetto fantastico non si può realizzare senza un linguaggio preciso, quasi veristico – dato che uno stile vago o fantasioso farebbe spappolare tutto quanto – le sue favole erano narrate con una meticolosa precisione descrittiva, nutrita di sentimento. Ragione per la quale non è esagerato parlare in molti casi di intuizione metafisica».

“But above all Usellini leaves us, through his reveries, the unforgettable Catholic atmosphere that you, young people of later generations, are unfamiliar with, that Lombard-Venetian enchantment, free from bigotry but where faith, now perhaps slightly anemic, handed down from generation to generation, pervaded family life since its early years and acted as a backdrop to collective life: an atmosphere that throughout the course of my life I have seen hastily vanish. Now only shreds remain here and there, in certain corners in Bergamo, in certain

hidden churchyards near Treviso.

Obviously Usellini would not have achieved these artistic results without adequate painting skills. Usellini painted well. And since an imaginary subject cannot be created without a precise, realist language—since an ambiguous or imaginative style would make everything fall apart—his fairy tales were narrated with meticulous descriptive precision, nourished with emotion, which is why in many cases it is no exaggeration to speak of metaphysical intuition.”

Dino Buzzati

Da / From Dino Buzzati, “L’ispirazione nata dai sogni”, in *Corriere Della Sera*, anno / year 96, Milano / Milan, 22 agosto / August 1971

TOP

OTHER APPARITIONS

Oltre alle opere, nel corso della mostra una serie di personaggi e oggetti, come fossero delle apparizioni, alcune statiche altre in movimento, agiranno con libertà all'interno dello spazio espositivo. Tra questi un sosia di Michael Jackson, un pittore di strada, dei performer invitati a indossare maschere e dei denti artificiali.

Throughout the course of the exhibition a series of characters and objects, like apparitions, some static whilst others in motion, will act freely within the space. Among these are a Michael Jackson lookalike, a street painter, performers invited to wear masks, and a set of artificial teeth.

DENTI ARTIFICIALI / ARTIFICIAL TEETH



TOP

FOTO DELLA MOSTRA IN MOSTRA / EXHIBITED PHOTOS OF THE EXHIBITION



Foto / Photos: Piercarlo Quecchia – DSL Studio

TOP

MASCHERE / MASKS



Performer / Performers: Luca Arcangeli, Claudio Larena, Sofia Naglieri

TOP

PITTORE DI STRADA / STREET PAINTER



Giovanni Bosica

SCARABOCCHI / SCRIBBLES



SOSIA DI MICHAEL JACKSON / MICHAEL JACKSON LOOKALIKE



Emiliano Fiacchi

[TOP](#)

Publicato in occasione della mostra *In Prima Persona Plurale*, 27 aprile – 24 settembre 2023, MACRO – Museo d'Arte Contemporanea di Roma. / *Published on the occasion of the exhibition In First Person Plural*, 27 April – 24 September 2023, MACRO – Museum of Contemporary Art of Rome.

Curatore / *Curator*:

Luca Lo Pinto

Coordinamento mostra / *Exhibition Coordinator*:

Lorena Stamo

Coordinamento curatoriale / *Curatorial Coordinator*:

Vasco Forconi

Assistente curatoriale / *Curatorial Assistant*:

Carlotta Pierleoni

Assistente produzione / *Production Assistant*:

Anna Mostardi

Produzione e realizzazione / *Production and fabrication*:

Nomade Arte

Allestitori / *Art Handlers*:

Carlo Giannone

Fabio Pennacchia

Matteo Pompili

Silvia Scaringella

Stefano Silvia

Stagista / *Intern*:
Eloisa Magiera

Traduzioni / *Translations*:
Mariachiara Falcomatà
Vincenzo Santarcangelo
Soledad Ugolinelli

Graphic Design:
Marco Campardo Studio
Olivia Lynk

Con il sostegno di / *With the support of*:

BYREDO

Si ringrazia / *A special thanks to*

AMERICAN ACADEMY
IN ROME

È stato fatto ogni tentativo per contattare gli autori e i proprietari delle immagini e dei testi, per ottenere il permesso di riprodurli. Il Museo si scusa per eventuali errori o omissioni e chiede ai titolari dei diritti, che ritengono di non essere stati adeguatamente riconosciuti, di contattare il MACRO – Museo d'Arte Contemporanea di Roma. / *Every attempt has been made to contact the authors and owners of all images and texts to ask for permission to reproduce them. The Museum apologizes for any errors or omissions and asks rights holders who feel they have not been properly credited to please contact MACRO – Museum of Contemporary Art of Rome.*

TOP