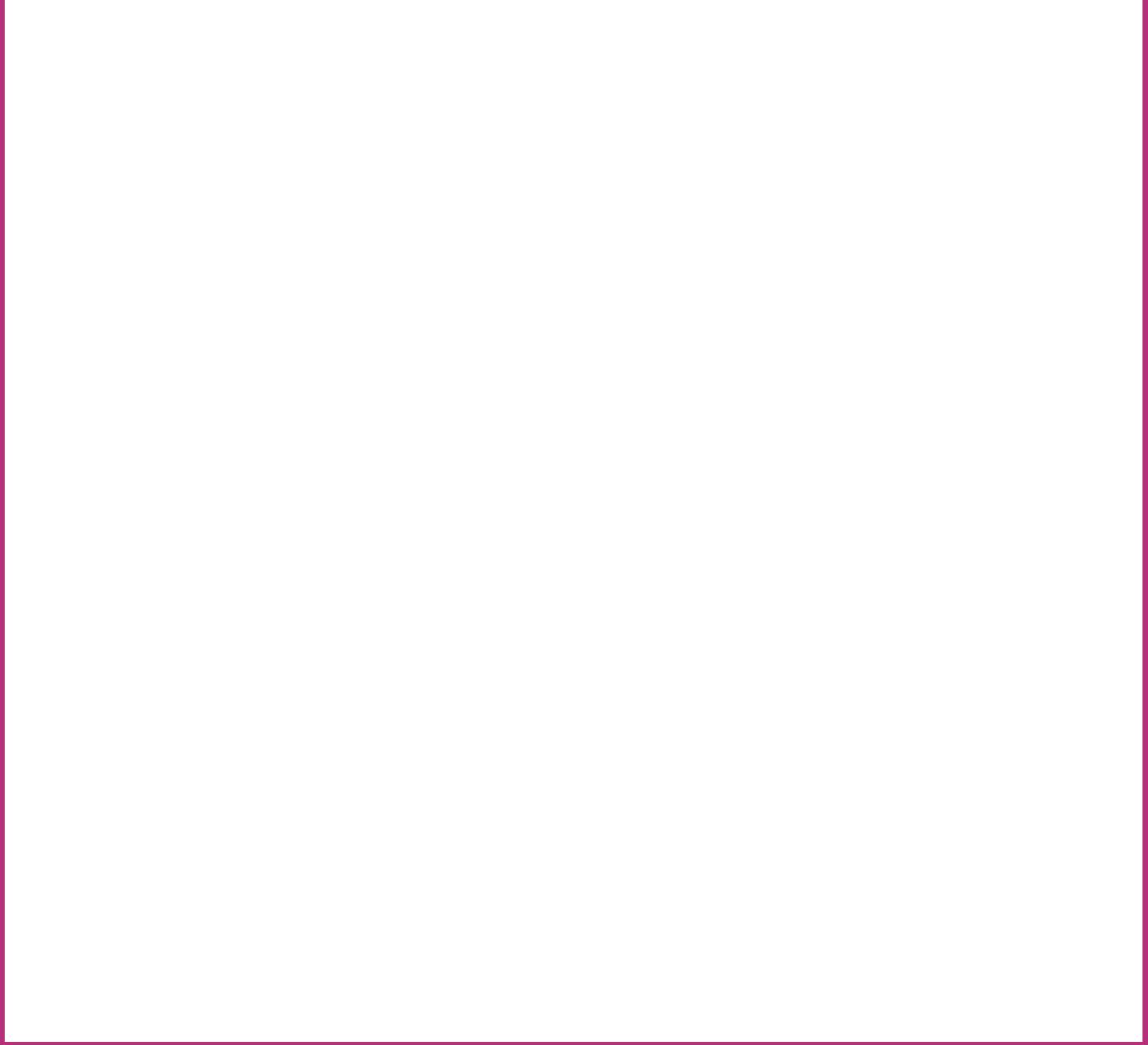


EVADING CUSTOMS_MILAN



EVADING CUSTOMS _ MILAN

A CURA DI GUIA CORTASSA E BARBARA MENEGHEL

IN COLLABORAZIONE CON PETER J. RUSSO E LUMI TAN.

LE DICTATEUR

16 SETTEMBRE - 8 OTTOBRE 2010

Via Nino Bixio 47, 20129 Milano

ec.milano@gmail.com

UN RINGRAZIAMENTO SPECIALE A: Marisa Crimella, Giandomenico Cortassa, Michele Dell'Angelo, Samuele Dell'Angelo, Pierpaolo Ferrari, Gloria Libano, Andrea Marchi, Valeria Marra, Mario Menin, Samuele Menin, Federico Pepe.



Francesco Arena, Riccardo Baruzzi, Stefano Calligaro, Lia Cecchin, Roberto De Pol, Patrizio Di Massimo, Ettore Favini, Paolo Inverni, Alessandra Messali, Matteo Rosa, Davide Savorani, Mirko Smerdel

DALLA MOSTRA LONDINESE, I PROGETTI DI **Timothy Hull, Rachel Owens, Caleb Waldorf**

CON I CONTRIBUTI DI **Alis/Filliol, Salvatore Arancio, Michele Bazzana, Riccardo Benassi, Emily Verla Bovino, Ludovica Carbotta, Arianna Carossa, Paolo Cirio, Danilo Correale, Riccardo Giacconi, Giovanni Giaretta, Giorgio Guidi, Giuseppe Lana, Renato Leotta, Federico Maddalozzo, Margherita Moscardini, Marta Pierobon, Marco Raparelli, Luca Resta, Alberto Scodro**

“Cari artisti,

Vi invitiamo a partecipare a Evading Customs, una mostra di economia e strategia (senza che nessuna di queste ne sia però il soggetto), prevista per questo settembre alla Brown Gallery di Londra.

Nelle innumerevoli conversazioni sul mercato dell'arte riguardanti il collasso economico, compare la debole idea che una recessione possa essere “favorevole per l'arte”. Gli artisti sono forzati a trovare approcci alternativi alle loro pratiche, (improvvisamente) insostenibili, mentre le opportunità di mostre in appartamenti o studi vuoti portano a una nuova

impellente necessità di spazi alternativi, padroni di casa di progetti curatoriali nomadi e di eventi della durata di una sera. Tuttavia, artisti e curatori hanno sempre esaminato e ricostituito i metodi per creare e mostrare i propri lavori – recessione o no. Davanti alla prospettiva di organizzare una mostra in questo clima, per Brown Gallery, ci siamo quindi chiesti: durante una recessione, quali strategie espositive che evitino di relegare l'arte in spazi “altri” o in formati comuni, tipo salon superaffollati o mostre di opere solo su carta, potrebbero funzionare?

A questo punto, abbiamo deciso di invitare 50 artisti esterni all'area londinese a mandarci delle istruzioni per la creazione di opere nuove o esistenti, che potessero essere costruite da noi, da altri artisti o dallo staff della galleria; *in situ*, e alla minima spesa. Questa premessa è sì un luogo comune – dal momento che gli artisti spesso si affidano ad altri per installare o produrre le opere in loro assenza – ma anche pratica, dal momento che, effettivamente, elimina ogni spesa di spedizione. Ci permette di presentare lavori ambiziosi di artisti che altrimenti magari non potrebbero permettersi di esporre in Gran Bretagna. Ma significa anche che gli stessi artisti hanno l'opportunità di creare opere specifiche per Londra, che indirizzino vari concetti di scambio, o di esplorare idee che divergano largamente dal loro usuale corpo di lavoro.

La mostra trova le sue radici in parecchi momenti importanti della storia dell'arte, inclusi gli Event Scores di George Brecht, che chiedevano al fruitore di compiere gesti quotidiani (1958); le Sentences on Conceptual Art di Sol Lewitt (1969); le mostre istruttive di Lucy Lippard, per le quali dava direttive a un artista, che a turno ne istruiva un altro, e così via (1969-70); l'attuale Do It, mostra e serie editoriale di Hans Ulrich Obrist (1993-); le retrospettive non autorizzate di Cady Noland e David Hammons (entrambe 2006) organizzate da Triple Candie; solo per citarne alcuni.

Le linee guida di base per la mostra:

(1) Stiamo richiedendo istruzioni a 50 artisti. Di quelle ricevute, 12 – 15 lavori saranno effettivamente realizzati e esposti. (2) Tutte le istruzioni ricevute, costruite o no, saranno incluse nel catalogo della mostra, che prenderà la forma di un PDF distribuito gratuitamente. (3) Il budget massimo suggerito per i materiali e la produzione è di £20 per opera, circa \$32. (4) L'opera deve essere vendibile, il prezzo è stabilito dall'artista per il valore che questi ritiene appropriato. (5) Invitiamo a inviare le istruzioni di lavoro in ogni forma. Comunque, la praticabilità di ogni progetto – in relazione al tempo, al costo, e all'accesso ai materiali – sarà fortemente considerata. (6) Vorremmo che la mostra apparisse e fosse recepita come una “normale” collettiva, nonostante le premesse.

Siamo lieti di chiedere la vostra partecipazione, e rimaniamo in attesa di un vostro riscontro. Idealmente, tutte le istruzioni dovrebbero essere ricevute l'1 agosto. Non esitate a contattarci per qualsiasi chiarimento.

I curatori

Peter J. Russo e Lumi Tan

New York, giugno 2009

Con questa lettera, Peter J. Russo e Lumi Tan hanno dato il via a *Evading Customs*, una mostra ispirata dalla riflessione economica e strategica, che ha coinvolto 50 artisti statunitensi, pronti a confrontarsi con la possibilità di studio di opere a basso costo, realizzabili in situ da terzi, per una galleria europea.

EVADING CUSTOMS_MILAN

L'andamento recente dei mercati, in apparente ripresa, sembrerebbe stia mettendo la parola "fine" alla crisi economica che da almeno dodici mesi attanaglia la società globale.

Ciononostante, è innegabile che questa stessa crisi abbia investito in pieno il mondo dell'arte – in un momento in cui i costi di produzione delle opere si permettevano valori altissimi (ne è un mirabile esempio *For the Love of God* (2007) di Damien Hirst), e la pratica dominante era quella dell'installazione site specific – facendo sentire le sue ripercussioni nei diversi ambiti del sistema.

Se è vero che la reazione a questo momento di difficoltà finanziaria si è trasformato nel mondo anglosassone nella corsa, da parte di artisti e curatori, alla creazione di mostre e momenti d'arte altri, indipendenti, quando non autogestiti, talvolta anche effimeri, in posti "vivi" solo per la durata della mostra, nel tentativo di mantenere una proposta espositiva anche davanti all'inevitabile taglio dei costi e delle spese degli spazi istituzionali – come spiegato da Peter J. Russo e Lumi Tan nella loro lettera –, è altrettanto vero che in Italia, la stessa esigenza si è trasformata nella nascita di nuovi spazi espositivi permanenti, spinta anche dalla ricerca di un luogo deputato e riconosciuto da parte degli artisti, in un esito differente da quello visto negli Stati Uniti e in Gran Bretagna.

All'interno di questo sistema, allora, come potrebbero rispondere, 50 artisti italiani, che lavorano al di fuori dell'area

milanese, alla sfida lanciata dai due curatori newyorkesi di realizzare un'opera con un budget di soli 25€?

Evading Customs: Milan si pone come momento di riflessione proprio sulla necessità di ripensamento della propria pratica artistica, alla luce di limitazioni economiche e geografiche tra il creatore e il momento espositivo, spostando l'attenzione sul lavoro intellettuale dell'artista, sulla necessità di lavorare in astratto, in un approccio progettuale, più ancora che concettuale, che costringa a rinunciare al momento realizzazione del lavoro.

Una distanza fisica sicuramente minore rispetto a quella imposta dalla mostra madre, ma che si offre come possibilità di confronto su più larga scala, allargando la misura a livello internazionale grazie alla collaborazione tra i curatori.

Guia Cortassa e Barbara Meneghel

Milano, dicembre 2009

Francesco Arena

Giornali di un giorno, 2010

Il giorno dell'opening della mostra, o del giorno in cui il progetto

viene acquistato, occorre comprare 25 euro di quotidiani. La repubblica, il corriere della sera, la stampa, il messaggero, il mattino, il resto del carlino, il sole 24 ore, il tempo, avvenire, l'osservatore romano, la gazzetta del mezzogiorno, il foglio, libero, il giornale, l'unità, il riformista, il manifesto, liberazione, secolo d'italia, la nazione, il secolo XIX, il fatto, la padania.

Questo l'ordine di acquisto, ci si ferma dove termina il budget a disposizione. I giornali, piegati a metà vanno impilati uno sull'altro sul pavimento e questa è la scultura.

Stratificazione, interpretazione, formalizzazione.

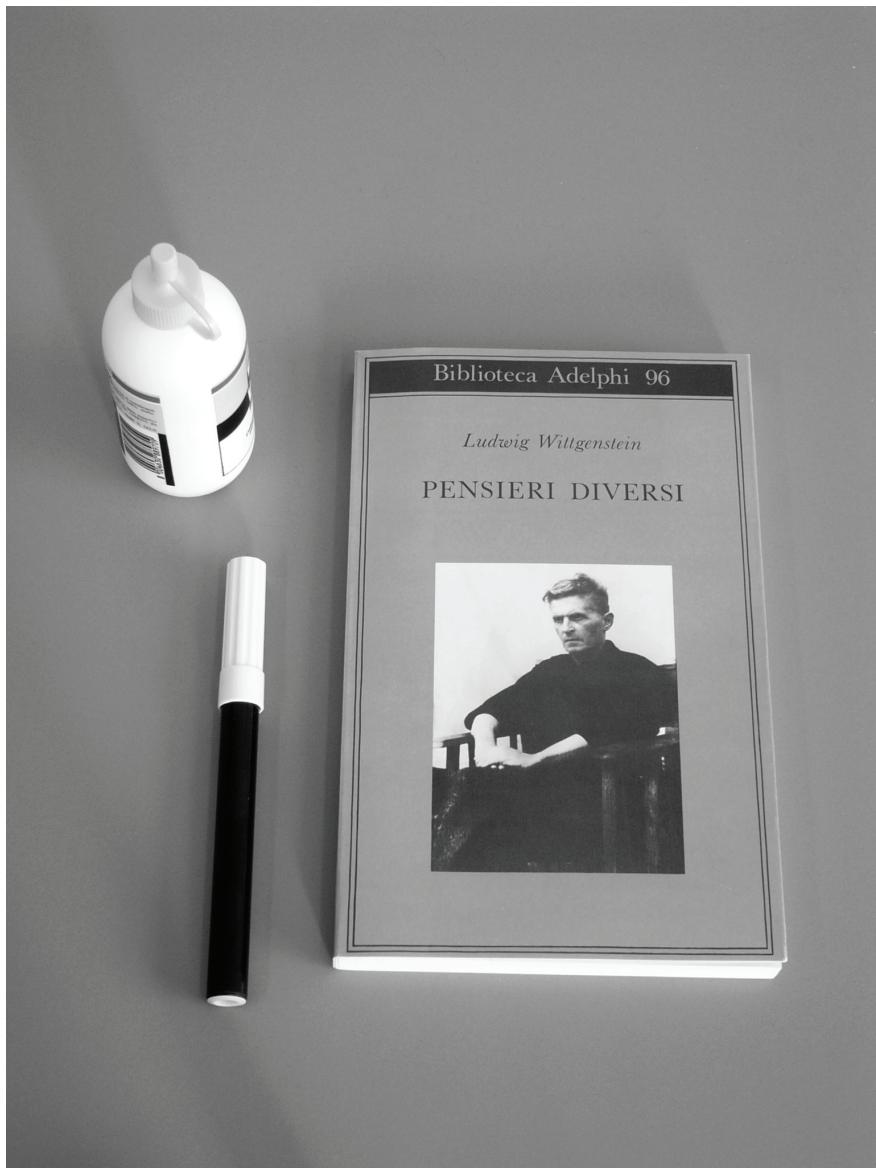
Riccardo Baruzzi

Cornice, 2010

CORNICE

2010, colla e pennarelli su libro, 22x14 cm
Riccardo Baruzzi

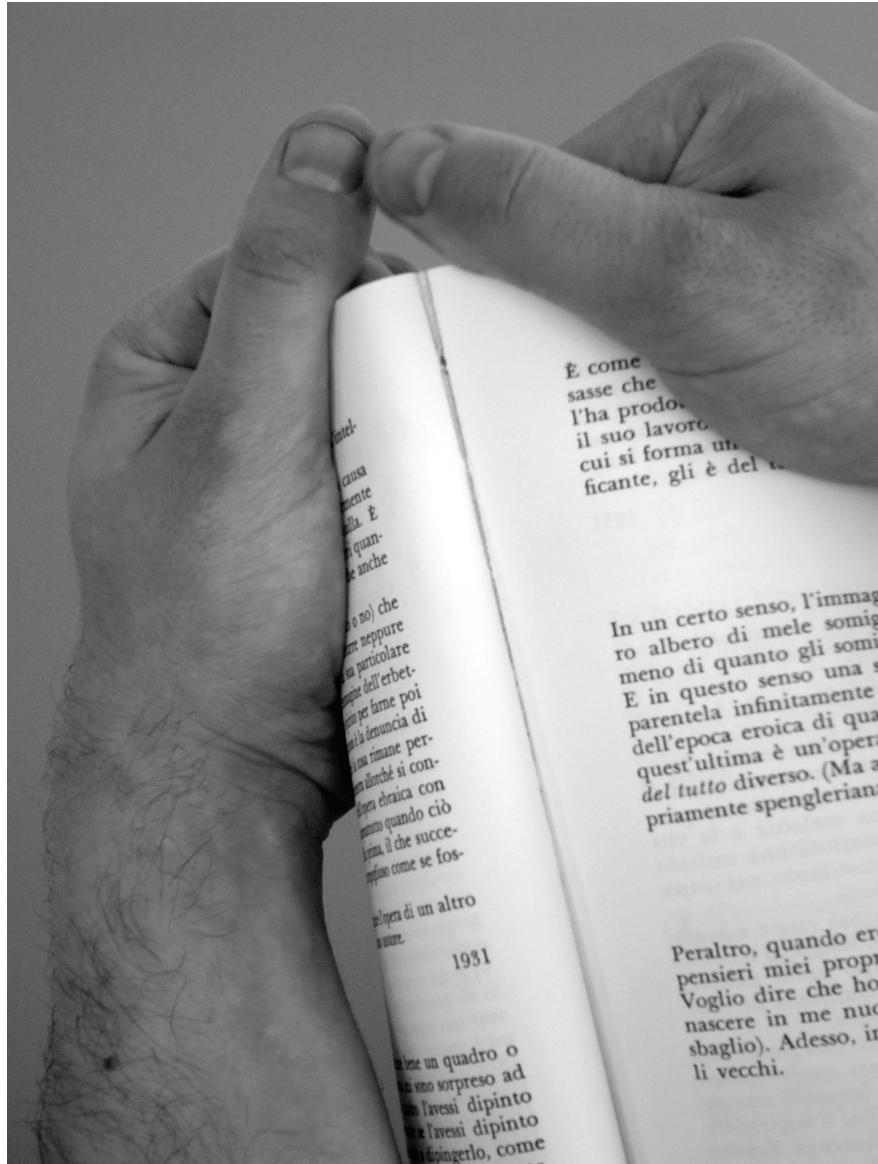
A



MATERIALE

Uno o più pennarelli di tonalità scura
Una confazione di colla vinilica da 100 g
Una copia di *Vermischte Bemerkungen* "Pensieri diversi", L.Wittgenstein, Adelphi

B



E come
sasse che
l'ha prodot
il suo lavoro
cui si forma un
ficante, gli è del ..

In un certo senso, l'immag
ro albero di mele somig
meno di quanto gli somig
E in questo senso una s
parentela infinitamente
dell'epoca eroica di qua
quest'ultima è un'opera
del tutto diverso. (Ma a
priamente spengleriana

Peraltro, quando ero
pensieri miei propri
Voglio dire che ho
nascere in me nuo
sbaglio). Adesso, in
li vecchi.

C

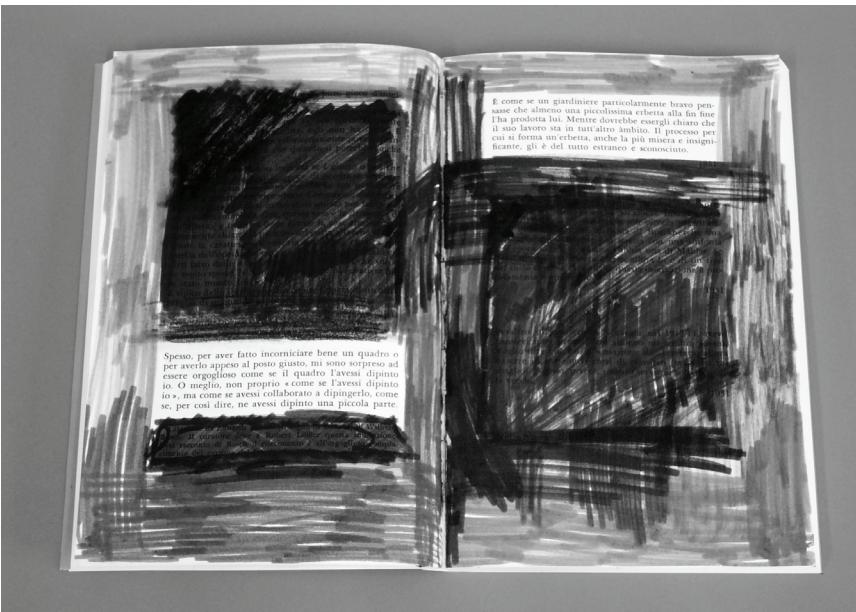
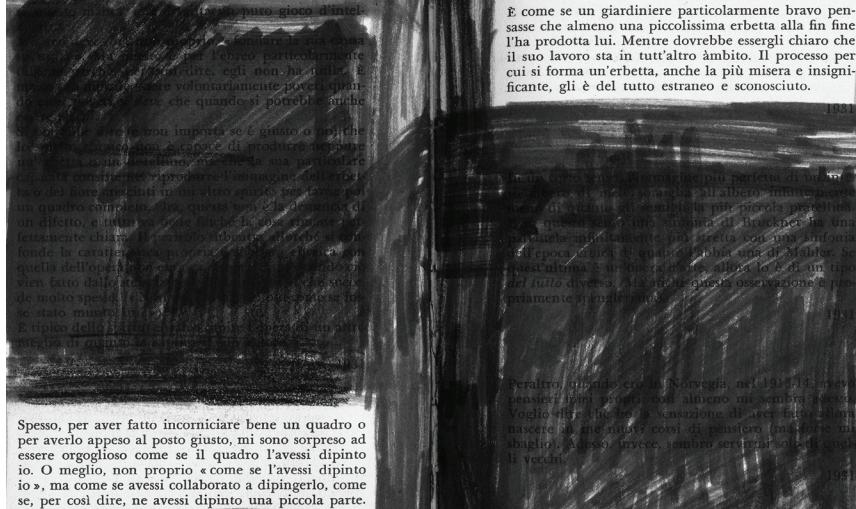


Incollare tutte le pagine del libro escludendo pag. 48/49 e la sovraccopertina

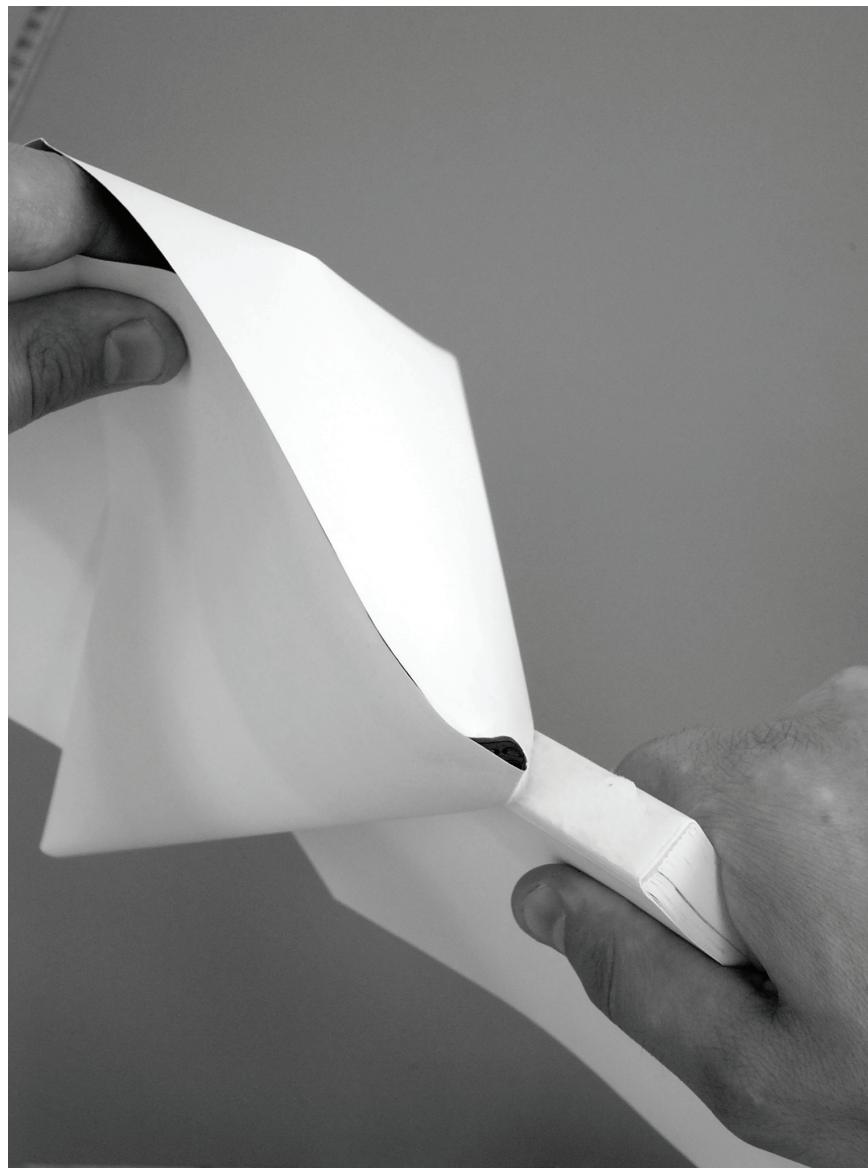
D



Sovradisegnare con uno, o più colori pag. 48/49 lasciando visibile la parte scritta: "Spesso per aver fatto incorniciare...estraneo e sconosciuto"

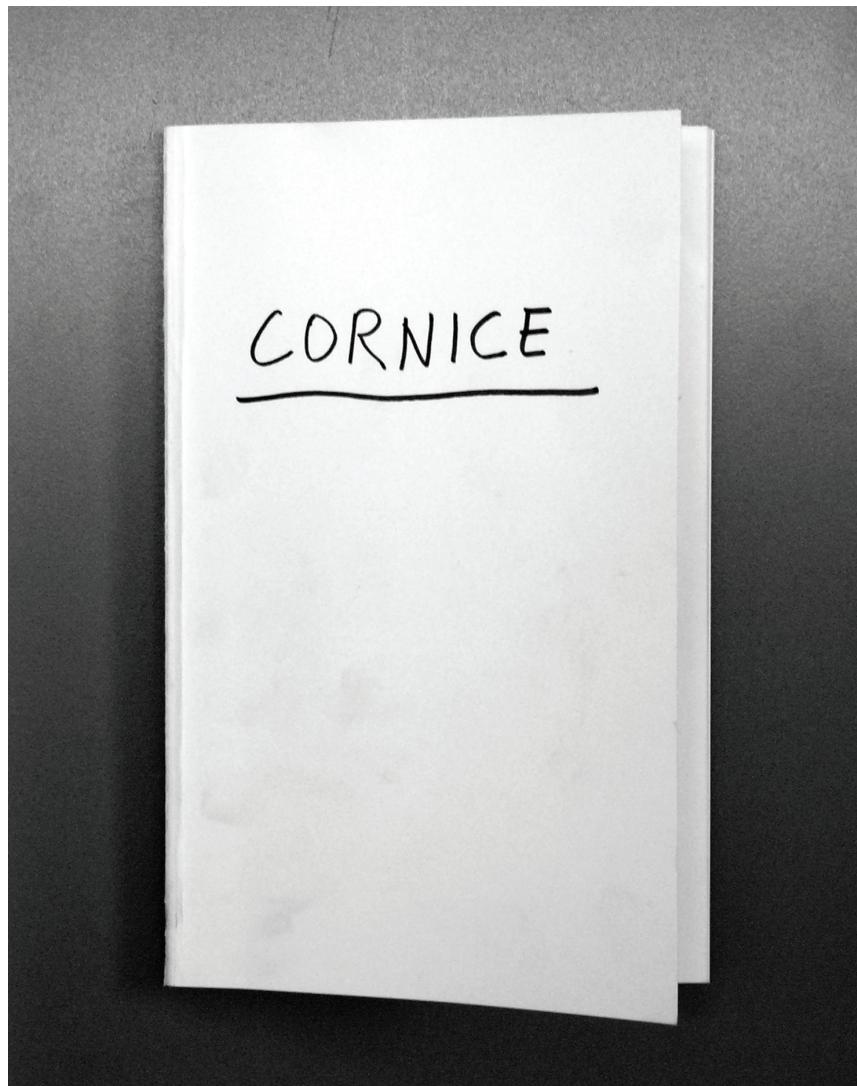


E



Strappare con cautela la sovraccopertina del libro

F



Scrivere il titolo: CORNICE

Stefano Calligaro

Dialect, 2010

materiali,

Risma di carta bianca 500 fogli, grana media, 80g, formato cm21x29,7
Pagina 27 da Kaleidoscope magazine, issue 03, sept oct 2009

istruzioni,

- 1, procurare la pagina sopraindicata
- 2, rifilare la pagina in formato 21x29,7
- 3, aprire la risma di carta,
- 4, disporre la risma sul pavimento
- 5, formare 2 pile, una di 150 e una di 350 fogli
- 6, disporre la pagina con l'immagine sulla pila da 350 fogli ruotandola come nella foto
- 7, posizionare la pila da 150 fogli sull'immagine
- 8, allineare i bordi laterali delle 2 pile di carta



Lia Cecchin

Unico Spettatore, 2010

Evading Customs: Milan PROGETTO

ARTISTA: Lia Cecchin

TITOLO: Unico spettatore

FOTO:



STATEMENT:

L'opera perde le sue potenzialità pubbliche e si chiude in un valore puramente privato proprio nel momento in cui diventa unica e irriproducibile.

VENDITA:

Come si può leggere nel file incorniciato l'autografo dell'artista viene realizzato dall'acquirente nel momento in cui l'opera viene acquistata. Se l'opera non viene venduta resta priva di firma.

Evading Customs: Milan

ISTRUZIONI

MATERIALI:

1. PENNA

MOD. PARKER JOTTER

- colore: bordeaux e acciaio
- ballpen refill M
- black ink



2. CORNICE

MOD. IKEA VIRSERUM

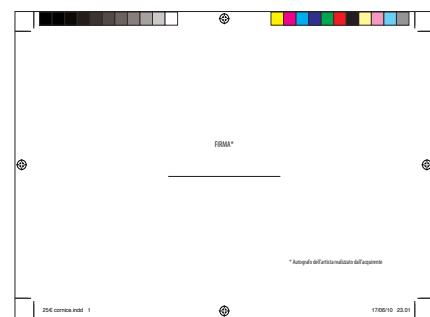
- colore: marrone scuro
- larghezza: 16 cm
- altezza: 21 cm



3. STAMPA SU CARTA

MOD. A4 CARTA BIANCA

- colore: bianco
- 200 gr/m²
- stampa 150 x 100 mm



4. CHIODO

- chiodo acciaio con testa piana non larghissima
- lunghezza non superiore ai 20 mm

REALIZZAZIONE:

1. COMPRARE

Comprare i materiali elencati nella pagina precedente.

La Parker Jotter è di difficile reperibilità nei negozi, ma se ordinata per tempo al cartolaio di fiducia arriverà in pochi giorni.

2. STAMPARE

Stampare 1 copia del pdf in allegato.

Stampa ottima qualità BN.

3. TAGLIARE

Ritagliare la stampa.

Ritagliare con taglierina per carta o con taglio laser seguendo le guide di riferimento.

4. INCORNICIARE

Incorniciare il pdf stampato e ritagliato.

Togliere il passe-partout presente in dotazione con la cornice.

5. INCHIODARE

Piantare il chiodo ad un'altezza di 160 cm dal pavimento.

La cornice deve aderire bene al muro. È consigliabile il chiodo non sporga troppo dal muro.

6. APPENDERE

Appoggiare la cornice sul chiodo.

Controllare che la cornice sia dritta e che aderisca alla parete.

7. ULTIMARE

Appoggiare la penna sopra alla cornice.

La parte argentata della penna va tenuta sulla destra con il beccuccio posato sulla cornice.

Roberto De Pol

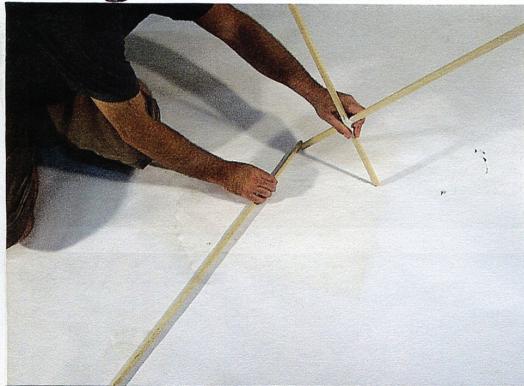
Collage senza Vento, 2010

STEP ①



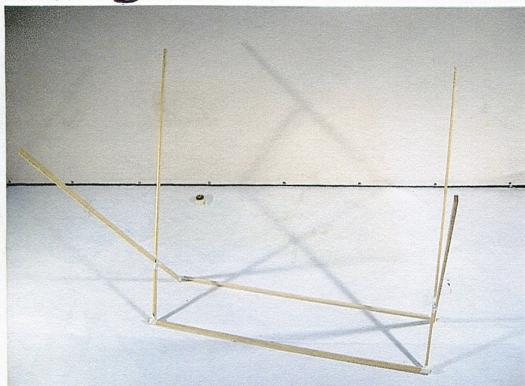
MATERIALI
PRIMA PAGINA DI UN QUOTIDIANO
NASTRO ADESIVO
SPAGO
12 LISTELLI 15x8x1000/mm.

STEP ③



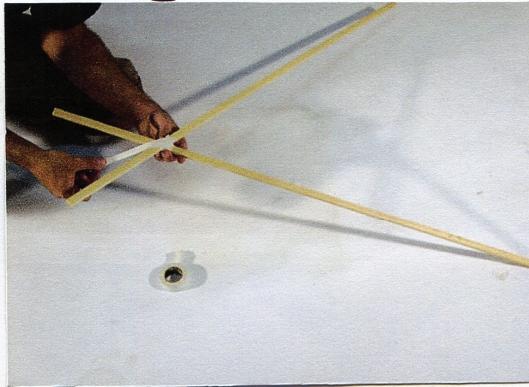
DOPÒ AVER COSTRUITO 2 PEZZI
A FORMA DI "X" UNIRE 2 LISTELLI
FINO A FORNARE UNA BASE
VEDI STEP 4.

STEP ⑤



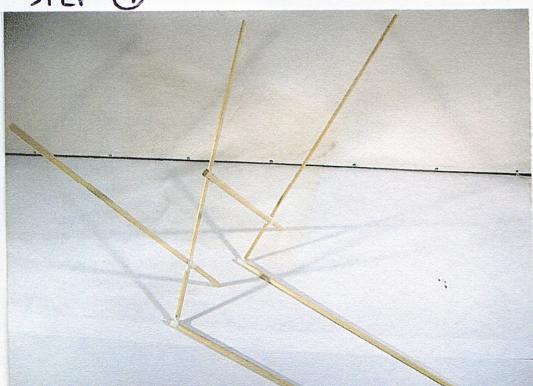
UNIRE I LISTELLI ORIZZONTALI
ALLE DUE "X".
FINO A FORNARE LA FIGURA
ILLUSTRATA NELLA FOTO SOPRA.

STEP ②



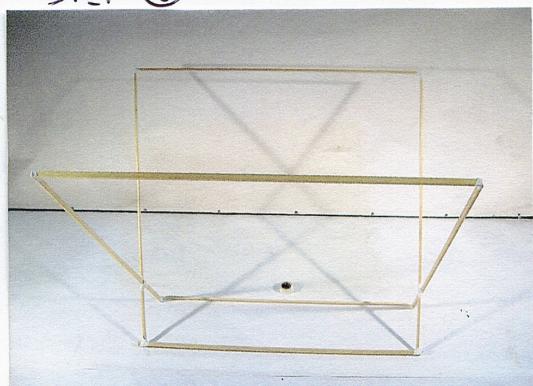
UNIRE LISTELLI COME ILLUSTRAȚ
NELLA FOTOGRAFIA.
CONSIGLIO DI TAGLIARE 10 PEZZI
DA 15 CENTIMETRI DI NASTRO.

STEP ④



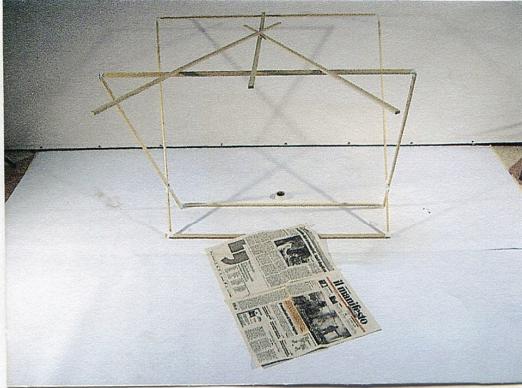
A QUESTO PUNTO SI DEVE AVERE
DUE PEZZI COME ILLUSTRAȚ
SOPRA.

STEP ⑥



UNIRE CON DEI LISTELLI IN
ORIZZONTALE LE ESTREMITÀ
LIBERE. VEDI FOTO SOPRA.

STEP (7)



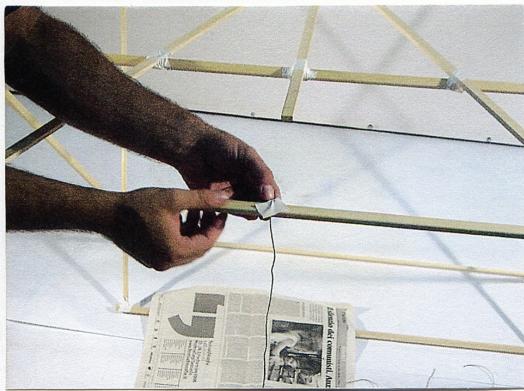
POSIZIONARE SOPRA LA STRUTTURA
3 LISTELLI E UNIRE CON NASTRO ADESIVO.
VEDI FOTO SOPRA.

STEP (8)



TAGLIARE 5 PEZZI DI SPAGO.
LUNGHI ALMENO QUANTO L'ALTEZZA
DELLA STRUTTURA.

STEP (9)



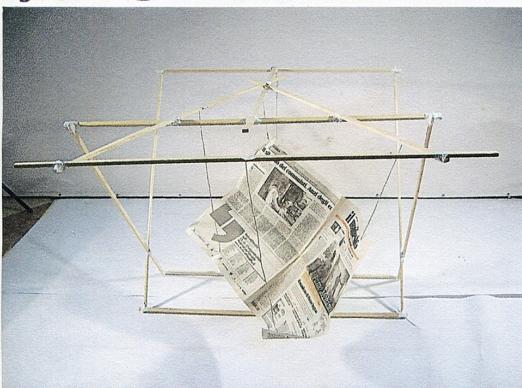
FISSARE I PEZZI DI SPAGO ALLA
STRUTTURA CERCANDO DI FAR
CADERE LO SPAGO SOPRA AL FOGLIO
DI GIORNALE.

STEP (10)



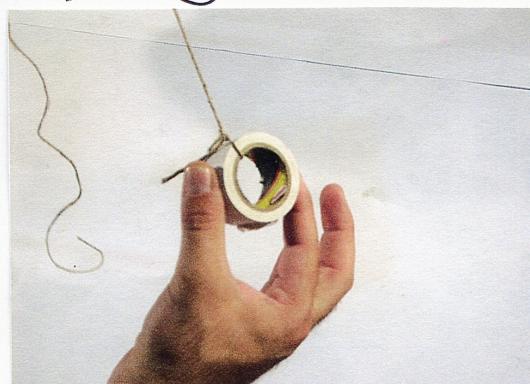
FISSARE LO SPAGO CON NASTRO
ADESIVO AL FOGLIO DI GIORNALE
TAGLIARE LO SPAGO DOVE NECESSARIO.

STEP (11)



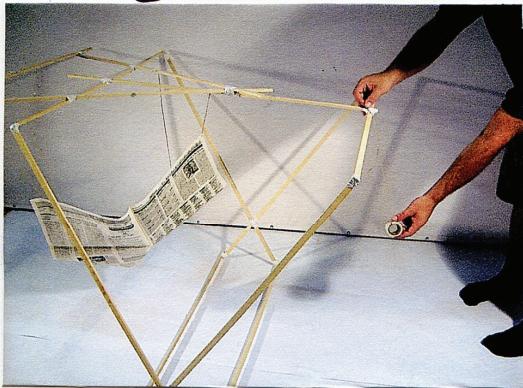
DISTRIBUIRE LO SPAGO E FISSARLO
AL GIORNALE IN TUTTO CHE IL
FOGLIO SEMBRA ESSERE ROSSO
DA UNA FOLATA DI VENTO.

STEP (12)

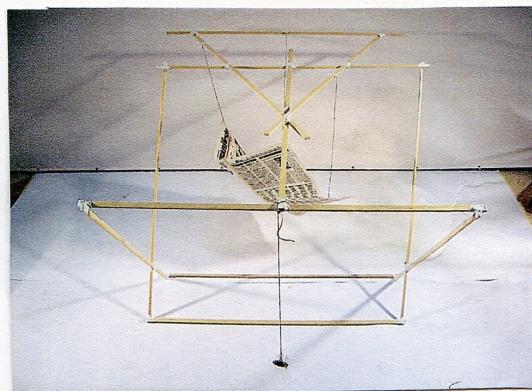


PRENDERE UN PEZZO DI SPAGO
E LEGARLO AL NASTRO ADESIVO
AVANZATO.

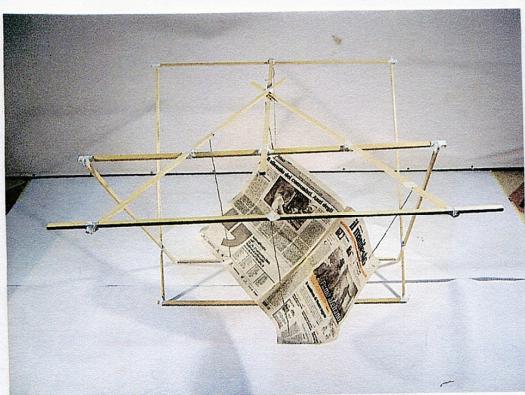
STEP (13)



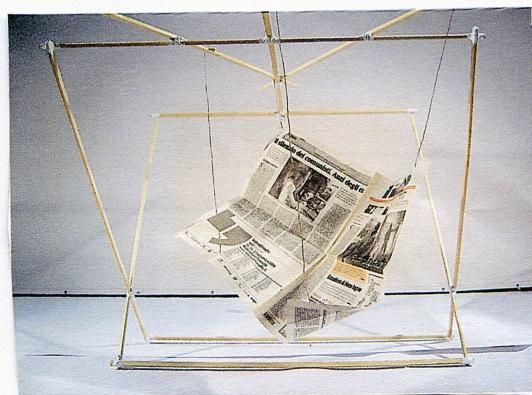
APPENDERE IL NASTRO ADESIVO
ALLA STRUTTURA, NEL PUNTO
OPPOSTO AL GIORNALE.
SERVE PER BILANCIARE.



VISTA DA DIETRO



VISTA FRONTALE



COLLAGE SENZA VENTO

Patrizio Di Massimo

Rethoric, 2010

PATRIZIO DI MASSIMO

RHETORIC THE FIGURATIVE MEANING OF THE WORD & THE WORTH SEEKING

‘In some remote corner of the universe that is poured out in countless flickering solar systems, there once was a star on which clever animals inventedⁱ’ rhetoric. The interpretation of this word changed during the centuries and its broad and extensive meaning gave birth to many theories. According to the today dictionary, the significance we attribute to rhetoric can be described as follows: “the art of effective or persuasive speaking or writing, esp. the use of figures of speech and other compositional techniquesⁱⁱ”.

Often associated with the use of language in the oratory and literary arts rhetoric had a wide development during the Greek era, especially through Aristotle. Then, through the Romans ages, the Middle Ages and the renaissance it maintained an important role in the composing methodology of the speech/text. It has been during the second half of the eighteen-century that rhetoric entered in oblivion for a while, that is when came to life a way of thinking poetry and literature that was spontaneous and unconditioned by rhetorical rulesⁱⁱⁱ: Romanticism. Such an attitude removed rhetoric from the interests of culture until the German philosopher Friedrich Nietzsche brought it back at the center of the philosophical discussion.

It is the aim of this text to trace a descriptive and explicative line for the interpretation of the word rhetoric through the lenses of contemporary philosophy and historiography. Starting from Nietzsche and his re-discover of the rhetoric arts in relationship with knowledge and truth I will then analyze the ideas of Roland Barthes and Hayden White. They, influenced by the skeptical and nihilist view of Nietzsche, will consider rhetoric and historiography as synonyms because, they believe, there is no difference between imaginary history and what really happened. On the contrary I will then analyze Arnaldo Momigliano and Carlo Ginzburg’s idea of rhetoric. They, skeptical on the skepticism of the formers, will try to recollect rhetoric to the Aristotelian view considering evidence and proof their fundamental core. During the drafting of the text I will create some connections between these theories and the works of some contemporary artists (as footnotes). I will try to show that the wide field of rhetoric jumps over the use of language in oratory and literature and that suddenly invades the field of visual tropes: *the word has a precious figurative sense*¹.

¹ The example I want to bring in relation to this idea is the leading conceptual artist Lawrence Weiner (born in 1942 in New York, USA). For Weiner the meaning of language and the one of art touch, in some sort even coincide. Weiner always declared him-self to be a sculptor giving to his text pieces a material connotation and attributing to the word a precious figurative sense. In his thinking the question of a work is reduced to the question of its representation and, nullifying the passage between the idea and the realization of the piece, the artistic imagination becomes the proper work. It is in this passage that Weiner get off presenting his sculpture in the form of language, writing their physical qualities and therefore operating a linguistic visual trope. Every time I read a Weiner text I operate an imaginary work trying, in an effort that is equal and contrary to the artist one, to build a piece never physically made.

“For rhetoric is the essence of Nietzsche’s philosophy^{iv}” and the collection of lecture notes composed for his courses at the University of Basel during 1872-73 called ‘Ancient rhetoric’ shows his interest upon the topic since the beginning of his life’s work. Nietzsche made a broad study on Greek rhetoric relating it to a will that “arises among people who still live in mythic images and who have not yet experienced the unqualified need of historical accuracy: they would rather be persuaded than instructed^v”. These studies led him to some conclusions on the relationship between rhetoric and language: he argued that full and essential knowledge of the world cannot be had because consciousness does not grasp things, instead it grasps impulses or imperfect copies of things and these impulses are represented only through images. These images are not things in their-self but instead a kind of manner in which we interpret them. Furthermore the impulses, gained through sensation and experience, are signs in themselves and because of this ‘language is rhetoric^{vi}’. But this means that language conveys an attitude or opinion, a partial view rather than an essential knowledge of the thing. In this perspective there is no way for escaping: language is always rhetorical and there is no unrhetorical naturalness of language.

In Nietzsche’s words:

[...] we think only in the form of language [...] we cease to think when we refuse to do so under the constraint of language; we barely reach the doubt that sees this limitation as a limitation. Rational thought is interpretation according to a scheme that we cannot throw off^{vii}.

The implication of this statement is that concepts are closely related to the language in which they are portrayed and that therefore rhetoric takes a central position in the shaping of knowledge. But because our knowledge and ethics are grounded in language use, they turn out to be always partial; there are no absolute truths because our experience and knowledge are linguistically based. Language is in Nietzsche’s view always partial, transferable and reversible in its relationship with reality. It is partial because language never expresses something completely but displays only some characteristics that appear prominent, therefore language is a synecdochic or partial representation of things. It is transferable because words can be assigned new meanings metaphorically, they demonstrate a transferability that is not true of the things represented. Reversible because signs can substitute cause and effect metonymically, language reverses the nature of the things or procedures, as they actually exist.

Nietzsche gives to rhetoric a broad and extensive meaning that confine with the research for truth - even if in his philosophy at the end it fails to reveal truth. Rhetoric is a big set that contains, or is reduced to, language – but because language just gives as a mere copy of the reality it is constraining and deceptive. As we know the tool of rhetoric is the figure of speech, classified in schemes and tropes. What Nietzsche argues is that all words are tropes in themselves from the beginning and this is the reason why words are never concerned with truth. They instead express, from their origin, a mediated interpretation of the thing. More, he affirms that the existence of so many languages is the demonstration of the reliability of the word (*otherwise there*

would not be so many languages)². Nietzsche's own questions are: 'do terms coincide with things? Is language the adequate expression of all realities? What is a word?'^{viii}

At this point the distinction between truth and lies arises for the first time and the question is '*what is truth?*' (The research for truth will be a central point in the theorization of rhetoric also for the historians Momigliano and Ginzburg, two authors I will quote in this text in a while). Nietzsche's answer is mediated by the following consideration: the "*thing-in-it-self*" (disinterested truth) is incomprehensible to the creator of language and not worth seeking, therefore this mysterious X of the thing appears before as a nerve stimulus, then as an image (the first metaphor) and subsequently it is reshaped as a sound (the second metaphor). What we have is nothing if not metaphor of things that do not correspond at all to the original entities: all words are tropes. To the question '*what is truth?*' here it is Nietzsche's answer:

A mobile army of metaphors, metonyms, anthropomorphisms, in short, a sum of human relations which were poetically and rhetorically heightened, transferred, and adorned, and after long use seem solid, canonical, and binding to a nation. Truths are illusions about which it has been forgotten that they *are* illusions, worn-out metaphors without sensory impact, coins which have lost their image and now can be used only as metal, and no longer as coins^{ix}.

Now, there is a consideration I'd like to do according the way Nietzsche describes our perception of truth. In rhetoric there is a trope called *catachresis* that can be explained as a normalized figure of speech used to designate something that has no precise terminology on its own^x. They are usually old metaphors and metonymies no more considered as such and, as John Milton so elegantly phrased it, catachresis is all about 'blind mouths'. A catachresis is the moment in which we use a trope without thinking it is a trope because in our living it became normal and common. Does it not seem to be similar to the analysis Nietzsche makes of our perception of reality? Could we state that for Nietzsche truth is nothing more than a *catachresis*? Can a figure of speech have such a prominent role in our worth seeking? Is truth a *table's leg*?

² Anri Sala (born in 1974 in Tirana, Albania) analyzes this topic in his video 'Làk-kat' (2004). Shot in Senegal the projection shows two small children and a teacher endlessly repeating words and phrases in the Wolof language inside a dark and small room. Wolof is a not-tonal language spoken in Senegal, The Gambia and Mauritania that has no tenses in the sense of the Indo-European languages. For the showing of the video Sala produced English subtitles but to do so (because every translation from Wolof to English is just an approximation) he had to work with a translator trying to find equivalents to the pitfalls of Wolof. The lesson the teacher give to the two children concerns words for light and dark: 'pure white, pure white, pure white... light skin, light skin, light skin, even lighter...' read the words. Than boys confuse some words and the translation form the English, already mistaken, becomes a play that gives to words ambiguous and alienating senses. In this video Sala deals with the shadiness of our events interpretation, with the spaces within and between languages, between words and sounds. I could say that Sala shares Nietzsche's reticence in considering language appropriated to the interpretation of reality. What he shows us in *Làk-kat* is a double failure: the pedagogic role of the teacher and the impossibility to translate a language into another language.

In the research for truth and in the thousand-year diatribe between form and content Nietzsche gave back to rhetoric a central position. His interest in the topic, as a consequence, influenced most of the twenties-century philosophy. A basic premise for the understanding of rhetoric today is the indivisibility of means from meaning, *How* one says something conveys meaning as much as *What* one says something. This long diatribe raised from the dichotomy Content and Form finds many interesting aspects in rhetoric history, and the interesting fact is that Rhetoric always worked in the connection between the two concepts. If *What* and *How* was called from Greeks respectively *Logos* and *Lexis*, from Romans *Res* and *Verba*, in a more technical way they are called from rhetoricians *Topics of inventions* (concerned with what is said) and *Figures of speech* (ways of speaking). It is in the relation between these two spheres that lay the interest in studying rhetoric, in the comprehension that a figure of speech always turns out to be microcosms of the more substantive topics of invention.

I should here also make a distinction between the words *rhetoric* and *rhetorics* (distinction that I will not use in my own text). According to Paolo Valesio's *Silence and Listening* the former stay for 'the whole of phenomena to be described' and the latter for 'the systematic description and analysis of those phenomena'. From this distinction then comes that between *rhetor* (the speaker/writer and listener/reader) and *rhetorician* (the speaker/writer and listener/reader that in a systematic way are taken in the discourses decoding). For contemporary rhetoricians today the classical understanding of rhetoric is limited: persuasion does not solely depend on communication but turns depending on meaning and the way this meaning is constructed and conveyed draws on a wide body of critical and social theory, philosophy and problems in social science methodology. This rhetoricians' insistence in declaring that words and their expression are on par with the ideals and ideas of abstract philosophy has put rhetoric at odds with religion, philosophy and science.

Because of its significance I quickly want to quote a passage of the famous and moving essay 'Las Meninas' in which Michel Foucault closely relates to Nietzsche's view of rhetoric:

But the relation of language to painting is an infinite relation. It is not that words are imperfect, or that, when confronted by the visible, they prove insuperably inadequate. Neither can be reduced to the other's term: it is in the vain that we say what we see; what we see never resides in what we say. And it is vain that we attempt to show, by the use of images, metaphors, or similes, what we are saying; the space where they achieve their splendor is not that deployed by our eyes but that defined by the sequential elements of syntax^{xii}.

Keeping in mind the reduction of rhetoric to language made by Nietzsche it is clear how such skeptical view influenced Foucault idea that in no way what we see can be explained, reassumed or conveyed by what we say (The impossibility of grasping reality through the use of language is the starting point to what is called Nietzsche's nihilism). 'Representing must be understood in the strict sense: language represents thought as thought represent itself^{xiii}'. But, how can language represent thought? It is evident that for Foucault language is, just to use a metaphor, like a dog that bites his own tail and that, for a cause inherent to its own origin, remain tautological expressing nothing more than it-self.

The research for truth that philosophers carry on finds in the connection with historiography^{xiii} one of its developments. Truth is a finality of philosophy and truth is a finality of historiography. We should not be astonished in discovering, so, that most of the philosophical discussion upon rhetoric and language focuses on the meaning of historiography. It is the aim of this science to give a method on the writing of historical essays and the creation of such a method is shaped by the words: evidence and proof. These two words recollect us to the problem raised by Nietzsche about truth and lying that have a central position in the rhetoric study.

Among the postmodern philosophy that from Nietzsche got under way it is of extreme importance in our discourse the vision of Roland Barthes and Hayden White. Both of them actuated a reduction between historiography and rhetoric creating a crucial weapon in the attack against positivism. Through a way of presenting facts that is conveyed by linguistic expedients they attempt to convince their audience that effectiveness more than truth is the finality of the worth seeking. Their outstanding and revolutionary view can be summed up saying that for them historians work creates a self contained textual world the relationship of the which can not be examined with an extra textual world, furthermore that historical texts and fictional texts share, and it is a must, a common rhetorical dimension.

Roland Barthes starting question for the writing of his essay called ‘The discourse of history’ published on ‘Comparative criticism’ is (paraphrased): does the narration of past events (historiography) – generally subject to the sanction of historical ‘science’ – really differ from imaginary narration as we find it in the epic, the novel and the drama?³ In his skeptical view Barthes open a doubt on the credibility of the historians work in the moment in which they assure a transition from the utterance to the act of uttering. He claims that through the use of different ‘shifters’ (generally figures of speech), that can change the speed or the chronological time of the discourse, the historian can compose a text that expresses his own subjectivity. As a consequence, this text has a own time – different from the reality – than could be called the ‘paper-time’. In Barthes’ words:

To sum up, the presence in historical narration of explicit signs of uttering would represent an attempt to ‘dechronologize’ the ‘thread’ of history and to restore, even though it may merely be a matter of reminiscence or nostalgia, a form of time that is complex, parametric and not in the least linear: a form of time whose spatial depths recall the mythic time of the ancient cosmogonies, which was also linked in its essence to the words of the poet and the soothsayer^{xiv}.

³ Omer Fast (born in 1972 in Jerusalem, Israel) creates similar questions in his videos alternating documents and fictional reconstructions. ‘*The casting*’ (2007) is a double screen video projection in which on one side of the screen we assist an interview the artist makes to a young American army and on the other side there is a fictional reconstruction of the event story-told from the soldier. Omer Fast creates a strong connection between documentary film and fiction/drama relating one to the other (and *vice versa*). Then, at the end of the interview to the American guy, Fast says that he is not interested in anything that can turn to be political but that he is interested in memory, how memory gets mediated, and how it becomes a story. In this way giving a pass key to the interpretation of the video, especially saying to the army to stop telling his story because after more than 15 minutes people attention stops.

Here we can recollect with Nietzsche's sentence, quoted at the beginning of this essay, that rhetoric 'arises among people who still live in mythic images and who have not yet experienced the unqualified need of historical accuracy: they would rather be persuaded that instructed'. Barthes says even that positivist history shares the situation of schizophrenic discourse for the reason that both are incapable of submitting an utterance to a negative transformation. He introduces the concept of 'units of content' that are what is spoken of in the history; we called them before 'Topics of invention'. These units are classified in *existents* (things that are) and *occurrents* (things that happen) and they can be intended as sets of terms, topics and themes that make oscillates the historical discourse between the pole of *indices* or the one of *functions*. If it is the indexical units (the indices) that predominate history is conveyed through a metaphorical form and borders upon the lyrical and the symbolic. When, instead, it is the functional units that predominate, history takes on a metonymic form and becomes a close relation of the epic.

Barthes' theory is that the essence of the historical discourse is *imaginary*, an elaboration always based on ideology. As Nietzsche's disciple his idea is that because language is involved in the description of the fact, the fact can only be defined in a tautological fashion. By this consideration, on reverse, the fact can only have an existence based on language and the narrative structure becomes at once the sign and the proof of reality. 'Historical narration is dying because the sign of History from now on is no longer the real, but the intelligible^{xv}'.

Close to Barthes' theory there is Hayden White^{xvi} who arrived to conclude that history-writing, like any other form of literature, construct reality by choosing specific modes of discourse and that the historian is like any other narrators: as the rhetorician he is characterized by his modes of speech. White, in his theorization upon the use of language, reduced the modes of speech to four: the metaphor, that was in use between the sixteenth and the seventeenth centuries, the metonymy, in use during the eighteenth century and the synecdoche in use during the nineteenth century, while now we are supposed to be in the ironic age (or, better, in the last period of the ironic age that is characterized by irony about irony). Even if this four basic figures may seem to be few for the variety of attitudes of the nineteenth-century White enriches and complicates his analysis by combining them with literary genres, such as comedy or epic. In his theory this classification is connected with the social attitudes of individual historians and each rhetorical category corresponds to the way of acting of the story-teller. The events are, for White, organized by the story-teller because an historical event is an event capable of being described in such a way like if it can be an element of a story. As a consequence an event is only what can be put into a story⁴.

⁴ Tris Vonna-Michell (born in 1982 in Rochford, UK) is known because of his use of the storytelling as art. For his performances as orator he uses a dense flow of words that gives rhetorical quality to his speech, creating sorts of narratives that are drawn on a variety of sources, quotations and biographical references. Vonna-Michell applies a reduction between the history he is conveying and the form he gives to his discourse. As audience we are not really interested in knowing if what he is telling us is true, based on a safe evidence, or not. We are instead happy of surfing on schemes (generally alliterations, climax, chiasmus) and to forget the reality as witnesses of the event. Nevertheless the event exists because there is someone that is telling us it. The work of Vonna-Michell recalls, in my opinion, the postmodernist vision of Barthes and White where evidence exists just in the link with its interpretation/explanation.

If Nietzsche and the thinkers that started from him to formulate their thought overturned the relationship between rhetoric and truth in a radical skeptical direction we have a compensation in the work of the historians Arnaldo Momigliano and Carlo Ginzburg who tried, instead, to redirect it towards Aristotle and Quintilian, rhetoricians that had actuated a strong unification between evidence and rhetoric.

Arnaldo Momigliano^{xvii} main point in his idea of historiography is that '*historians are supposed to be discoverers of truth*'. The research for truth is, therefore, a common denominator in the relationship between rhetoric and history writing but, if for Nietzsche it is impossible to convey truth through language and if for Barthes and White language (in the sense of the composition of the discourse - rhetorical expedients) and historiography are both fictional, for Momigliano the point of contact between language and history writing is in *a new and safe evidence*. In Momigliano's words:

But I have good reason to distrust any historian who has nothing new to say or who produces novelties, either in facts or in interpretations, which I discover to be unreliable. Historians are supposed to be discoverers of truths. No doubt they must turn their research into some sort of story before being called historians. But their stories must be true stories. [...] History is no epic, history is no novel, history is no propaganda because in these literary genres control of the evidence is optional, not compulsory^{xviii}.

We already analyzed the epic and the novel in the connection with history writing through Barthes and White, and now I would focus on propaganda. It is a common deviation of the word rhetoric today to be intended as pathetic. In reality, as we analyzed through all this text these two words share no content. So, why are they usually related to each other in the common speaking? The reason why is that usually rhetorical expedients are used under propaganda to better spread out the dogmas of a regime, the strong image of a dictator and the graphic characteristics of its own communication. Such propaganda art tends to be considered rhetorical by high culture, art bent to power, and for this reason the term rhetoric and pathetic as been seen synonyms for a long time.

The introduction of a safe and new evidence that Momigliano expresses every historian should be concerned with is, nevertheless, the point of contact between history and truth, a point of contact that creates an absence of rhetoric. Such evidence, so important in order to give back to historiography trust, can be both explained or interpreted: 'explaining means recognizing as authentic the motives the actors give for their own actions, whereas interpreting means replacing the explanations provided by the actors with our own explanations'^{xix}. If this evidence can be proved it means that stories are true and that therefore they can become histories, non-fictitious. 'Therefore the historian not only has to make sense of the event but also has to make sure that it was an event'^{xx}.

Here we can link the work of Carlo Ginzburg briefly making an example he brings us in his book 'History, rhetoric, and proof': the donation of Constantine. The donation is a forged Roman imperial edict that has been written around the VIII century but that until the renaissance, the time in which Lorenzo Valla^{xxi} discovered the truth, was considered an original edict of 314. In this edict the imperator Constantine would give to Pope Silvestro I dominion over many lands (the temporal

power). The historian Lorenzo Valla discovered the edict had been written many years after that period, as a document of the validity of the Catholic Church power over material goods. What happened then regarding the edict is not concerning this text but what is important for us is how Valla discovered the truth. He made a meticulous work upon language (*the roman*) comparing the vocabulary of the two different periods: the one in which the event should have had place and the one in which, instead, the forged document had been created. He discovered mistakes, and through this evidence, through this proof, he could demonstrate the fakeness of the Constantine donation. When Ginzburg gives us such an example, overstepping different times and different stories⁵, he shows the existence connection between the use of language and the research for truth. In this way he reveals us the importance of language as a proof – as to say: rhetoric and proof are strongly interwoven.

His theory is opposed to the fact that fictional narratives are comparable to historical narratives. Ginzburg thinks that knowledge is possible and that the path to reach it is through the use of sources or proofs that would lead the historian to a correct use of rhetoric. But he differentiates his attitude from that of the positivist that looks at proofs as at direct explanations of the fact. Ginzburg apply to these sources the metaphor of distorting mirrors, underlying that who approach them as offers of immediate access to reality is to be considered rudimentary, who approach them as windows is, I was just saying, the prototype of the positivist, while who look at them as fences obstructing vision is the skeptical. Ginzburg tries to recollect historiography to Aristotle often repeating that ‘Aristotle detects a rational core within rhetoric: proofs^{xxii}’. In his opinion the reduction between rhetoric and historiography (that of Barthes and White) must be rejected rediscovering Aristotle’s central argument: proofs are rhetoric fundamental core. This rational core is for Ginzburg centered in enthymemes^{xxiii}, the same enthymemes that we find in the classical Aristotelian rhetoric. Briefly, Aristotle divides rhetoric in three groups: deliberative, epideictic and judiciary. Respectively related to future, present and past and the proof of which are the example, the amplification and the enthymeme.

The image of the historian proposed by Ginzburg implies working methods that are more realistic and much more complex than the one we usually apply. He suggests a solution that would transfer to the actuality of research the tension between narration and documentation in a purpose that is to show that the discussion upon rhetoric (and therefore about history and truth) touches a question that concerns us all: ‘the coexistence and clash between cultures’^{xxiv}.

This is for us a crucial point that brings the whole discourse on a different level: that of our time. Are we still leaving in the postmodernist era or have we already crossed its frontiers? Nevertheless postmodernism means after modernism and as we know modernism is a western invention. The contemporary time, that of the post-

⁵ Simon Starling (born in 1967 in Epsom, UK) usually adopts in the creating process of his elaborated works fragmented and non-linear narrative structure. His projects often born from literary references that before run parallel one to the other, then crash, giving birth to the final formal piece. His pieces are usually made of a series of narratives reconstructions that underlines the historical, political and economic conditions of his object of interest. Truth is for Starling a constellation of evidences and proofs, in the classical sense suggested by Aristotle and retaken from Ginzburg, a final agreement between the rhetorical module behind the production and the writing of the visual trope. The stratification of these events forms what can be seen as the screenplay, the dialogues of what can be defined as a trans-cultural visual speech.

globalization is instead a clash of cultures that moved the centre of the cultural discussion over new lands and this is probably the strongest cause of what we could reputedly see as the end of postmodernism. In past times western civilization felt the right to impose their law, their customs and their values (often through propaganda) on people from other cultures with various justifications: from right and duty, because linked to a civilization that deemed itself superior, or simply because of the right of the more powerful. Nowadays the necessity for coexistence is instead bringing to the impossibility of colonizing through space the other. The next territory to be conquered seems therefore to be time, time intended as history. And, who can do it better than the worth seeking?

ENDNOTES:

- ⁱ On truth and lying in an extra-moral sense, Friedrich Nietzsche, p. 246, (F.N. on language and rhetoric edited by Gilman, Blair, Parent)
- ⁱⁱ From the English dictionary
- ⁱⁱⁱ It is in the manifest of the English romanticism that Wordsworth explains the idea of a poetry that should be a spontaneous bubbling over of powerful sentiments and that should get rid of poetic diction
- ^{iv} Hans Blumenberg, Work on Myth, p. 272
- ^v Friedrich Nietzsche, Ancient rhetoric, p. 3
- ^{vi} Ibidem, p. 23
- ^{vii} Friedrich Nietzsche, Will to power, p. 522
- ^{viii} Friedrich Nietzsche, On truth and lying in an extra-moral sense, p. 248, (F.N. on language and rhetoric edited by Gilman, Blair, Parent)
- ^{ix} Ibidem, p. 68
- ^x Example of catachresis: *a table's leg*
- ^{xi} Michel Foucault, The order of things, Chapter 1, Las Meninas, p. 9
- ^{xii} Ibidem, Chapter 4, Speaking, p. 78
- ^{xiii} From the English dictionary: *the study of historical writing - the writing of history*
- ^{xiv} Roland Barthes, The discourse of history, Comparative criticism, p. 10
- ^{xv} Ibidem, p. 14
- ^{xvi} Hayden White (born 1928) is an historian. He is currently professor at the university of California, Santa Cruz, and at Stanford University
- ^{xvii} Arnaldo Momigliano was an Italian historian well known for his work on historiography, he taught many years at the University College of London and at Scuola Normale Superiore di Pisa
- ^{xviii} Arnaldo Momigliano, The rhetoric of history, Comparative Criticism, p. 260
- ^{xix} Arnaldo Momigliano, The rhetoric of history, Comparative criticism, p. 265
- ^{xx} Ibidem, p. 266
- ^{xxi} From wikipedia: Lorenzo (or Laurentius) Valla (1406 – August 1, 1457) was an Italian humanist, rhetorician, and educator
- ^{xxii} Carlo Ginzburg, History, Rhetoric and Proof, Chapter 1, p. 54
- ^{xxiii} From <http://rhetoric.byu.edu/Figures/E/enthymeme.htm>: The informal method of reasoning typical of rhetorical discourse. The enthymeme is sometimes defined as a "truncated syllogism" since either the major or minor premise found in that more formal method of reasoning is left implied. The enthymeme typically occurs as a conclusion coupled with a reason
- ^{xxiv} Carlo Ginzburg, History, Rhetoric and Proof, Introduction, p. 2

BIBLIOGRAPHY:

Barthes, Roland: The responsibility of forms: critical essays on music, art, and representation / Roland Barthes; translated from the French by Richard Howard. Berkeley: University of California Press, 1991. 312 p.

Chaitin, Gilbert D.: Rhetoric and culture in Lacan / Gilbert D. Chaitin. Cambridge; New York: Cambridge University Press , 1996. 278 p

Comparative Criticism - A yearbook. Edited by E.S. Shaffer
New York: Cambridge University Press, 1981.

Barthes, Roland: The discourse of History
Momigliano, Arnaldo: The rhetoric of History

Foucault, Michel, 1926-1984: The order of things: an archaeology of the human sciences / Michel Foucault / translated from the French.
London; New York: Routledge, 1989, c1970. 387 p.

Ginzburg, Carlo: History, Rhetoric and Proof
Hanover; London: The University press of New England, 1999. 110 p

Mazzarino, Santo: Il pensiero storico classico / Santo Mazzarino.
Bari: Laterza, 1966.

Newman, Sara J.: Aristotle and style / Sara J. Newman.
Lewiston, N.Y.: Edwin Mellen Press, 2005. 290 p.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844-1900: Friedrich Nietzsche on rhetoric and language / edited and translated, with a critical introduction, by Sander L. Gilman, Carole Blair, David J. Parent.
New York: Oxford University Press, 1989. 273 p.

The Rhetoric of interpretation and the interpretation of rhetoric / edited by Paul Hernadi. Durham: Duke University Press , 1989. 228 p.
White, Hayden: The rhetoric of interpretation

Trifonas, Peter Pericles, 1960: Barthes and the empire of signs / Peter Pericles Trifonas. Cambridge: Icon, 2001. 80 p.

Valesio, Paolo, 1939: Ascoltare il silenzio: la retorica come teoria / Paolo Valesio. Bologna: il Mulino, 1986. 508 p.

Weiner, Lawrence.: Lawrence Weiner / Westfäl. Kunstverein Münster ; [Red., Klaus Honnef]. Münster : Westfäl. Kunstverein, 1973. 117 p.

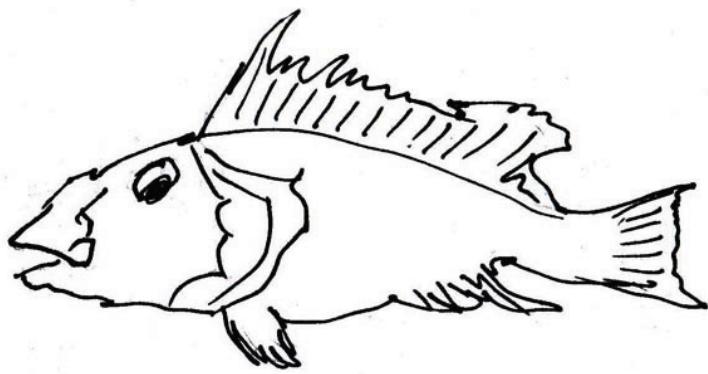
Weiner, Lawrence: Lawrence Weiner: 5 elements 2 times / [texts, Heinz Gappmayr, Martin van der Koelen ; interview, Heinz Gappmayr, Dorothea van der Koelen, Lawrence Weiner]. Mainz: Chorus, c1999. 75 p.

Ettore Favini

25 Euro, 2010

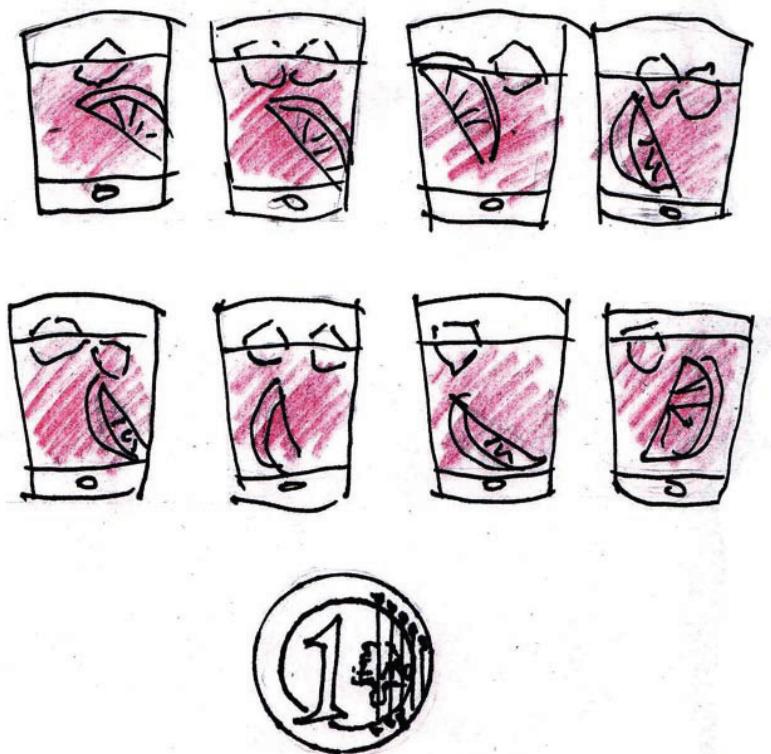
Vista l'entità del budget ho cercato di riporre la questione e

come mi è congeniale ho cercato di portare il progetto in una dimensione pubblica, ho così chiesto a 25 persone di diversa estrazione culturale, sociale ed economica che cosa avrebbero fatto di 25€ tenendo conto della crisi attuale e della sua possibile (?) risoluzione. Le risposte ottenute spaziano dal bisogno più basico allo sfizio fino al racconto sognante.



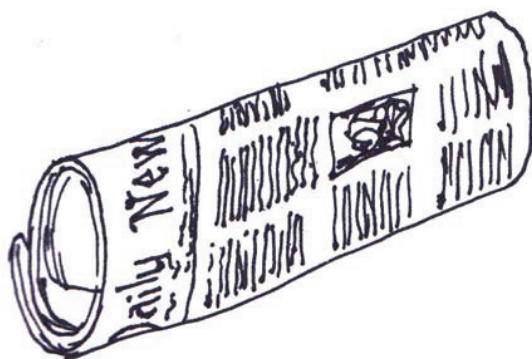
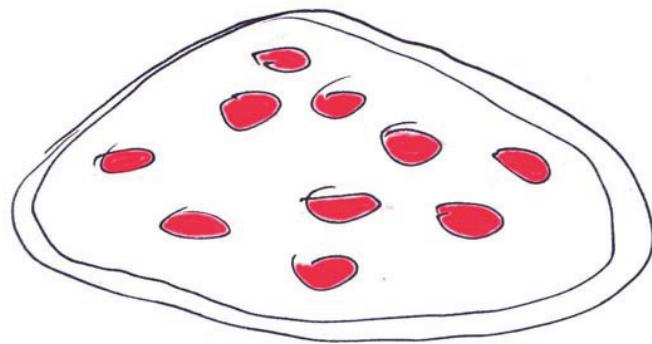
Mi compro uno scorfano di un chilo e poi me lo cucino! Buonissimo!

Andrea



In 25€ ci stanno 8 bitteroni e avanza un euro. Ecco, quell'euro posso anche sprecarlo.

Andrea



Ci mangio una pizza e con il resto ci compro il giornale.

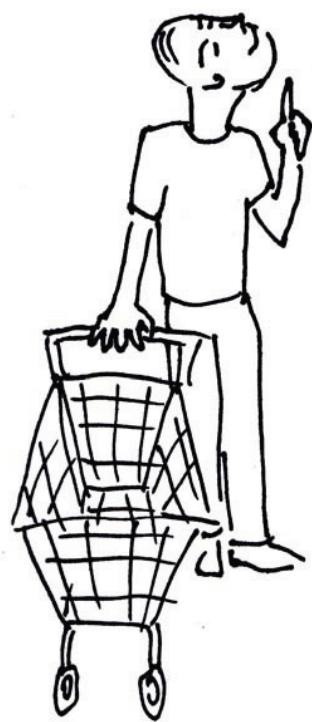
Andrea



Ti compri un golfino a V rosso devi essere disponibile per qualsiasi domanda con un Manifesto sotto braccio e il piede sinistro che appoggia solo sulla punta, le domande devono essere solo di due tipi:

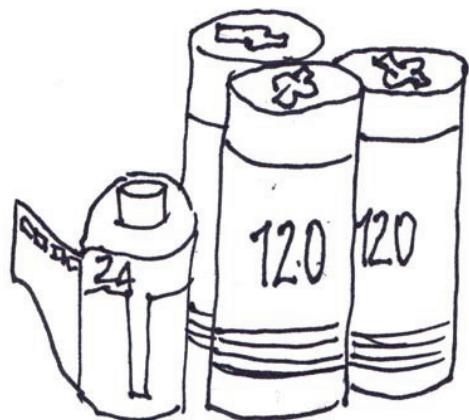
- geopolitica
- della tua vita sessuale

Lorenzo



Vado al supermercato e comprare qualcosa di buono che non compro mai.

Mattia



Svilupperei i rullini che sono lì da due mesi.

Davide



Con 25 €? Un pompino.

Maurizio



Andrei dalla parrucchiera a farmi un nuovo taglio.

Oriana



Ehh! In questo momento prenderei il treno per il mare. Con su la bicicletta. Controllavo. Si, in Liguria ci arrivo con 10 euro. Mi prendo su anche il sacco a pelo. poi mi porto un bel libro (non lo devo comprare ce l'ho). Mangio frutta e bevo acqua pubblica.

Poi sorrido al sole.

Mi avanzano anche un po' di soldi. La farinata costa un cazzo per cui se dormo in spiaggia riesco a farmi pure un week end. Poi però devo tornare in bici. Oppure lavo qualche piatto e torno in treno. Oppure non torno così risparmio!

Laura



Mi hanno detto di uno che vive lassù.

Non gli era rimasto molto.

Aveva frugato nelle tasche dei conoscenti, raschiato con le mani il fondo della borsetta di un'amica di famiglia, raccolto centesimi sparpagliati in giro. Aveva rubato anche. Imprecato. 6,15 più 18,55 più 20,60. Dunque. Sommando quei 25 arrivati all'improvviso ce l'avrebbe fatta. Si era alzato quella mattina e aveva trovato una busta infilata sotto la porta con sopra scritto solo "Con tanti auguri". Doveva averla portata lì suo padre. Nonostante l'indiscutibile ricchezza accumulata negli anni, ricordava bene che non aveva mai avuto intenzione di elargirgli nemmeno delle piccole somme.

Eppure dopo quel discorso aveva sudato freddo.

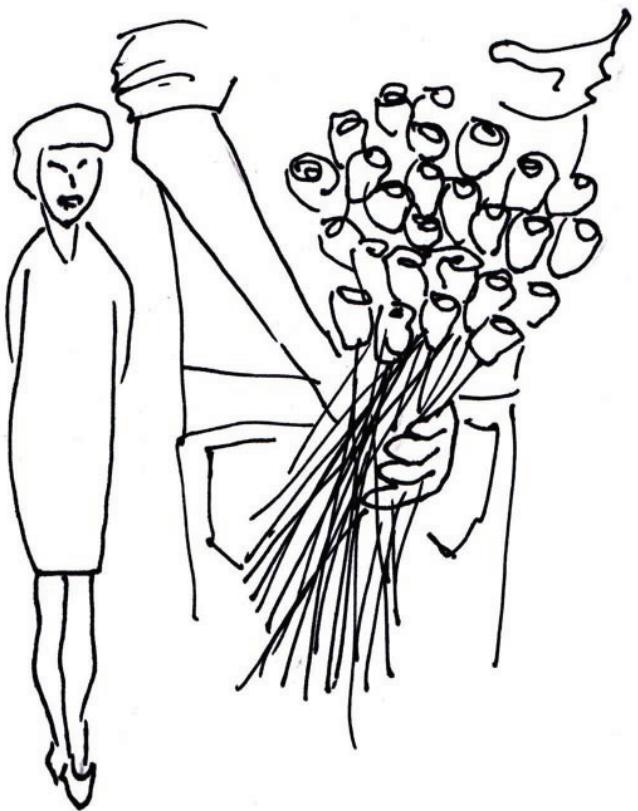
Si era forse messo la mano sulla coscienza? Non doveva averci trovato poi gran cosa.

Poco importava. Sarebbe giunto probabilmente di notte. Avrebbe chiesto ospitalità ai canonici dell'ospizio.

Un lungo tratto in treno.

Poi a piedi.

Al solo pensiero si era mordicchiato le labbra e aveva riso con un ghigno volgare e violento. Due mila quattrocentosettantatre metri.



Penso che comprerei un enorme mazzo di fiori e lo regalerei a mamma' che se lo merita fortemente!
Mariano



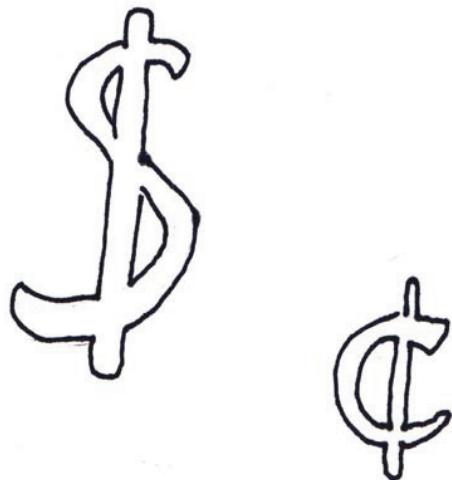
Prendo casa in Grecia! Per arrivarcì un volo Ryanair da 0,80 cent.

Stefano

something.

Puoi fare qualcosa ... vale 25 euro.

Silvana



Padre Ricco Padre Povero

Quello che i ricchi insegnano ai figli sul denaro

Robert T. Kiyosaki

costa 12.50, ne compro due copie e una te la regalo...

L'autore insegna alla gente come diventare milionaria...

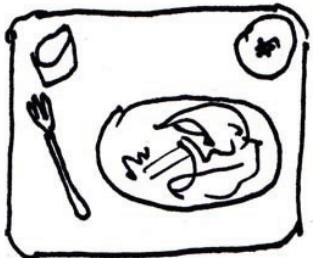
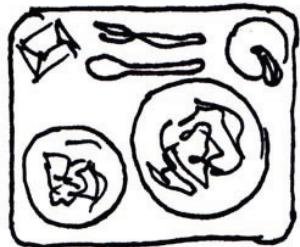
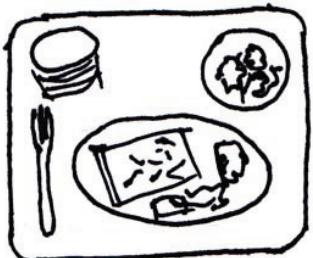
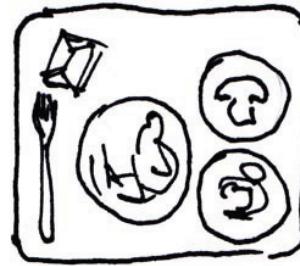
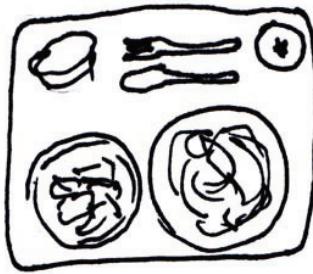
Ecco perché lo definiscono il maestro dei milionari.

- * eliminare la convinzione che, per arricchirsi occorre avere un ottimo stipendio;
- * capire qual è la differenza fra dipendente e titolare d'impresa;
- * andare oltre l'idea del posto fisso e scoprire la strada verso la vostra libertà finanziaria;
- * togliervi la convinzione che la casa sia un attivo;
- * mostrare ai genitori che il sistema scolastico non fornisce una preparazione economico-finanziaria;
- * spiegare una volta per tutte qual è la differenza tra attivi e passivi.



Ti offrirei una bevuta.

Melania



5 pranzi: 5 piatti di verdura al self service vicino all'Università e un pieno alla mia Vespa.

Alessandra



25 € sapendo di non averne più?
Li getterei in mare o li butterei in faccia a qualcuno

Rossana



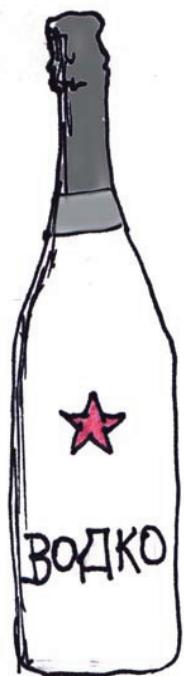
Probabilmente con quella somma non farei nulla.

O forse la spenderei al ristorante.

Questo è l'inventario di quanto acquistato con gli ultimi (*) 25 euro spesi:

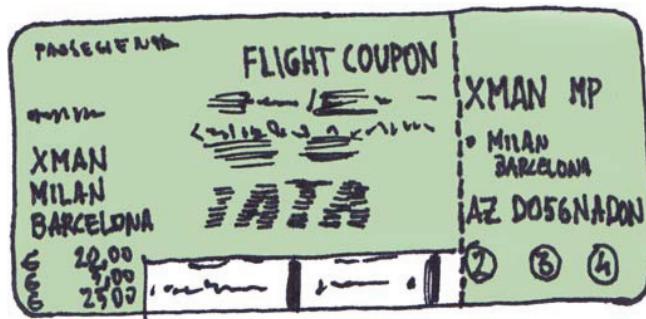
- vaschetta gelato, euro 7
- prosciutto cotto, euro 4
- formaggio, euro 5
- verdura e frutta, euro 5
- giornale, euro 2
- caffè, euro 1
- beneficenza di strada, euro 1

(*) anzi penultimi, gli ultimi essendosene andati tutti in medicinali



Ci comprerei una bottiglia di vodka di quella super

Marcella



Bella domanda...rispetto alla tua premessa sulla crisi penserei dunque a questi 25 € come ad una risorsa, magari determinante. Credo che una delle conseguenze più importanti de 'la crisi', a livello individuale - e di conseguenza sociale - purtroppo sia spesso la messa in discussione del proprio progetto d'identità di fronte alle necessità della 'sopravvivenza'. Penserei allora a 25 € come un margine che consenta la resistenza di quei progetti. Un modo potrebbe essere il rituale di un diario che consente di mantenere vivida l'immagine del proprio orizzonte, un impegno quotidiano in attesa delle circostanze che permetteranno di proseguire.

Magari da condividere, per amplificare l'impegno.

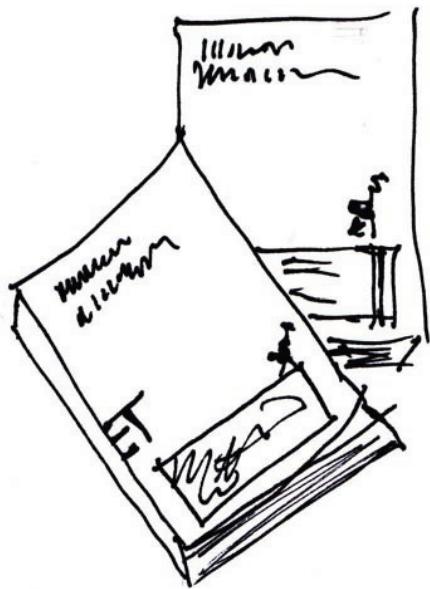
Oppure penserei ad un biglietto di sola andata per un nuovo posto in cui vivere temporaneamente, partendo da zero, guardando al proprio progetto da un altro punto di vista, se necessario aggiornandolo o stravolgendolo in base alla nuova esperienza.

Le crisi sono necessarie..augurandoci allora di iniziare a vedere 'la crisi' come l'inizio di nuovi equilibri..



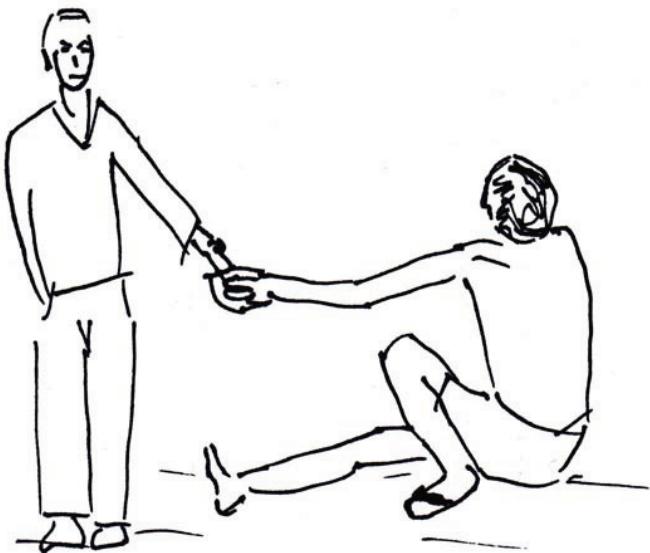
HM vestitino estivo €24,99....

José



Mi comprerei due libri:
l'Informazione di Martin Amis
Caro Michele di Natalia Ginzburg entrambi Einaudi

Elena



Non capisco se devo intendere questi 25 euro come gli unici che mi sono a disposizione o se piuttosto li devo pensare come 25 euro trovati per terra - non fa nel mio caso una grande differenza vista la magrezza del conto corrente, però è un pò diverso. quale è l'ipotesi:

1)non ho nulla (nemmeno la pancia piena) e trovo 25 euro, che faccio?
prendo sigarette, da mangiare e da bere e salvo quello che riesco per il giorno dopo, sperando di essere ancora fortunato.

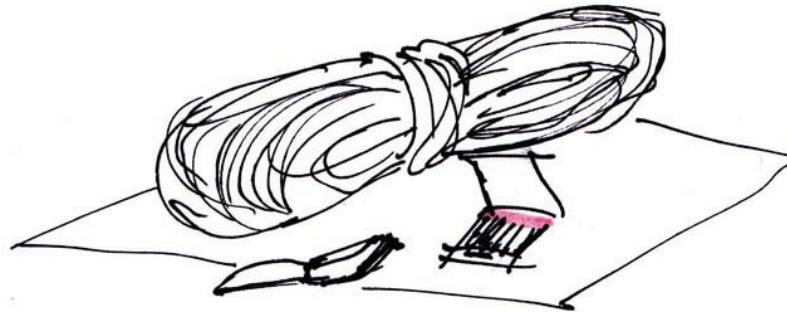
2)esco dall'ufficio e trovo per terra 25 euro, che faccio?
un pranzo più abbondante del solito, regalo 5 euro al primo che me li chiede nella metro,
compro un regalino alla Martina e per me un fumetto da leggere in treno.

3)mi danno 25 euro da investire - devono aumentare.
questo è un problema perchè sono davvero pochi. in genere non spendo nulla in giochi d'azzardo-fregatura come lotto e grattini, ma purtroppo mi sembrerebbe l'unico immediato investimento per una cifra così bassa, con rischio altissimo.



La spesa o un aperitivo abbondante.

Alessandro



Un kit di sopravvivenza: corda, coltellino, telo impermeabile e cerini.

Caterina

Paolo Invernì

*Here and There (Milano,
via Nino Bixio, verso piazza
Maria Adelaide di Savoia), 2010*

TITOLO:

Here and There (milano, via nino
BIXIO, verso Piazza mariá
aDeLaide Di savoia)

AUTORE:

PAOLO inverni

DATA:

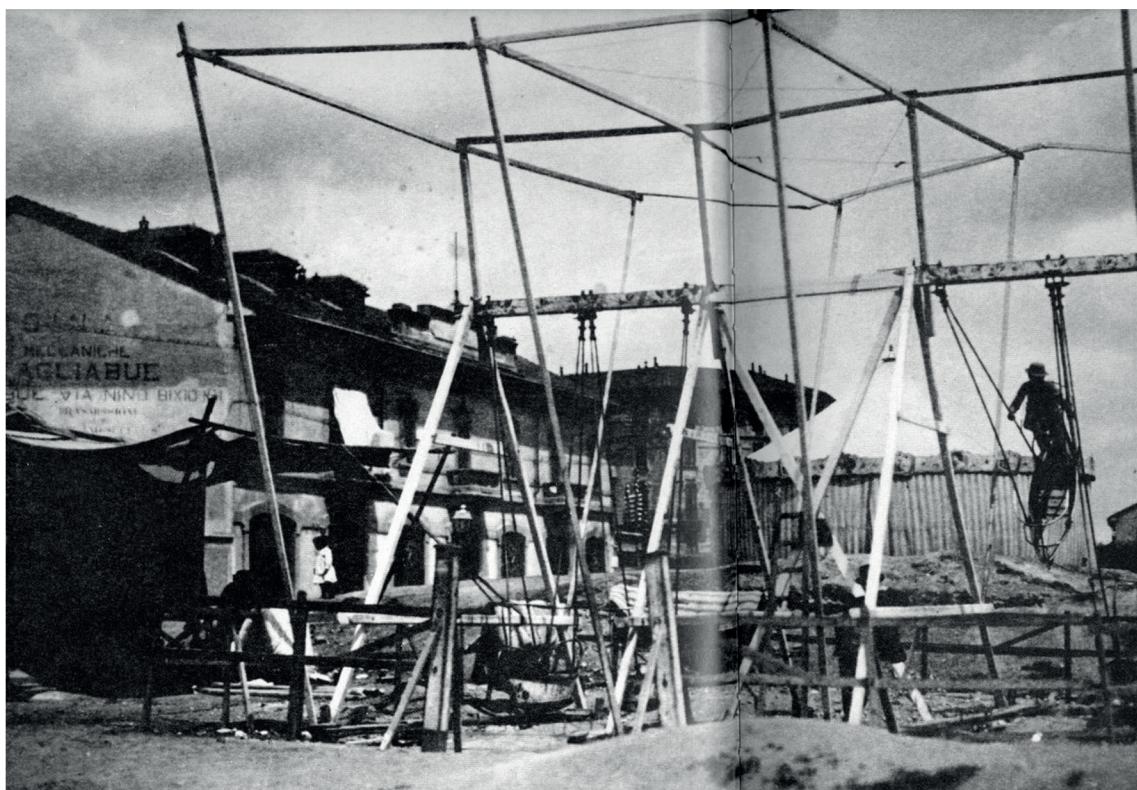
2010

1. STAMPARE LE DUE FOTOGRAFIE
SU CARTA OPACA, NON SBIANCATA,
200 G/M² CIRCA

2. RIFILARE LE STAMPE SEGUENDO
GLI INDICATORI (DIMENSIONE DI
CIASCUNA STAMPA, INCLUSO IL
BORDO BIANCO, 113,6 X 160 MM)

3. FISSARE LE DUE STAMPE ALLA
PARETE, ALLA STESSA ALTEZZA, A 5
MM L'UNA DALL'ALTRA

4. SULLA PARETE, SOPRA LE DUE
STAMPE, SCRIVERE A MATITA
“USCENDO, A SINISTRA”



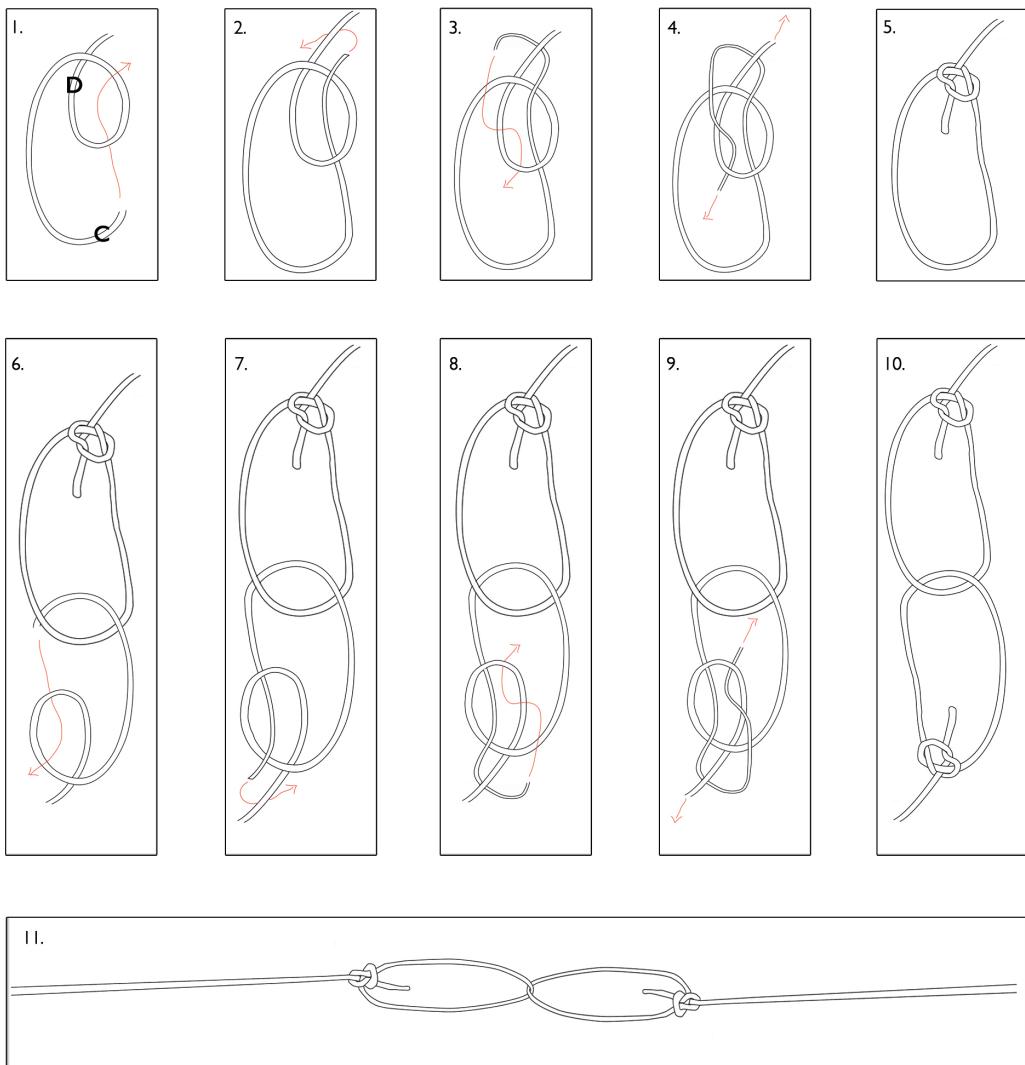


Alessandra Messali

Gasse d'amanti, 2010

GASSE D'AMANTI

Alessandra Messali



MATERIALI

Filo da pesca ($\varnothing 0,40\text{mm}$)
2 chiodi (lunghezza 2cm)

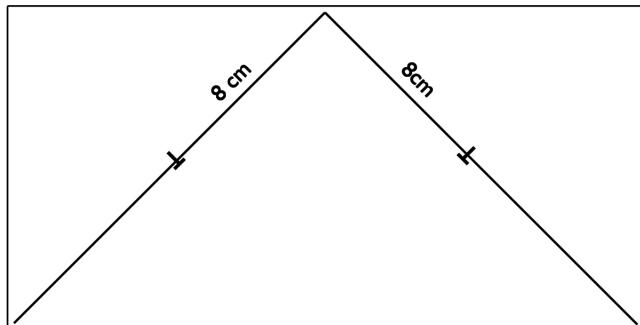
ISTRUZIONI

1. Formare un occhiello con il filo da pesca (lunghezza=30cm) passando sopra il dormiente (D) ricordandosi di lasciare abbastanza filo per completare il nodo.
2. Formare l'occhiello principale della dimensione desiderata con il corrente (C) e far passare il corrente, da sotto, nel primo occhiello formato.
3. Passare con il corrente dietro il dormiente e rientrare nel primo anello da sopra.
- 4/5. Con una mano tenere il corrente e l'occhiello principale, e con l'altra tirare il dormiente, stringendo il nodo L'anello della gassa d'amante non dovrà avere dimidione superiore a 1,5cm.
- 6/7/8/9/10/11. Ripetere la medesima operazione (1/2/3/4/5) utilizzando un nuovo filo (lunghezza 30cm) e facendo passare il corrente nella gassa d'amante precedentemente realizzata.

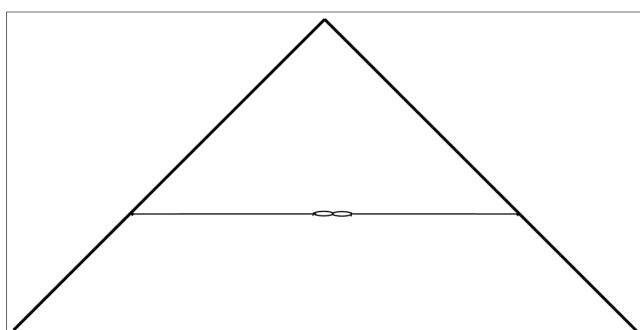
La Gassa d'amante è un nodo ad occhiello. Pregio principale di questo nodo è di non essere scorsoio, ma allo stesso tempo non si stringe mai troppo, e nonostante sia molto sicuro, può essere sciolta facilmente.

Lo svantaggio è che, mentre è un nodo molto forte sotto carico, ha una tendenza ad allentarsi e a slegarsi quando è scarico.

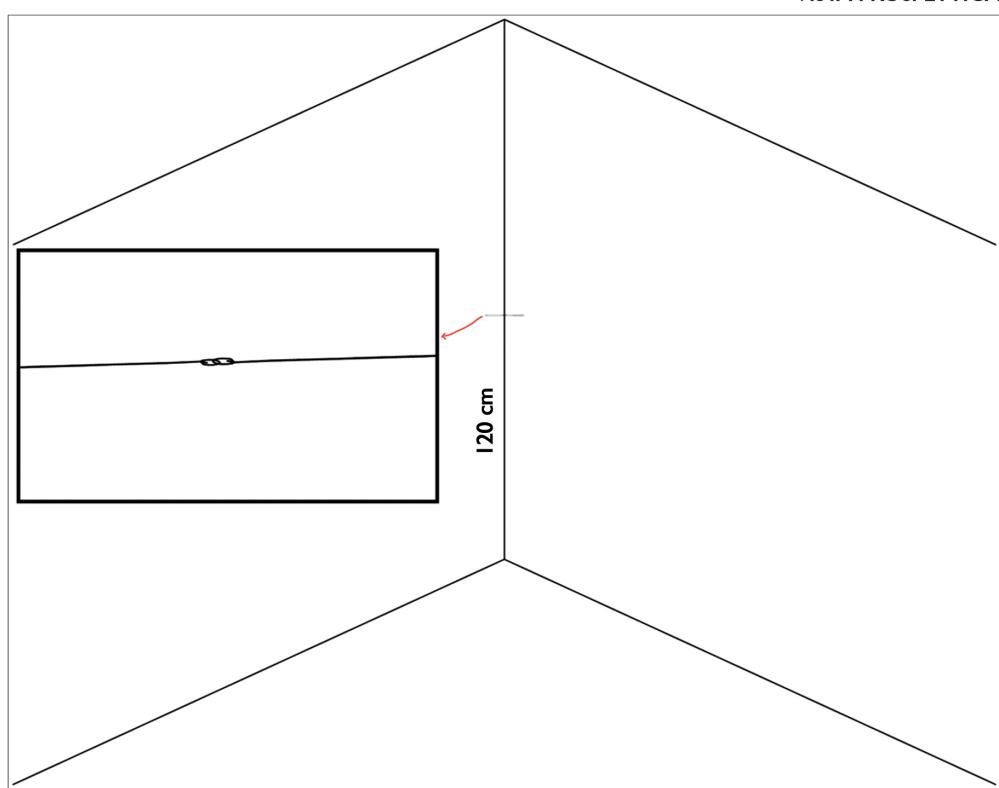
INSTALLAZIONE



A. Piantare due chiodini a una distanza di 8cm dall'angolo delle due pareti, lasciando un leggero spazio tra la testa del chiodo e la parete (spazio in cui poi saranno legati i due fili).
I due chiodini vanno piantati ad una distanza di 120cm dal suolo.



B. Legare i margini dei due fili ai chiodi, in modo tale da rendere caricate le due gasse.



Matteo Rosa

Tablecloth, 2010

Matteo Rosa | *Tablecloth*, 2010

Materiali:

- tovaglia bianca classica in cotone
- semplice tavolo da cucina (preso in prestito per il periodo della mostra)

Istruzioni:

1. Acquistare una tovaglia bianca di stoffa semplice, priva di disegni o decorazioni.
2. Fare uso della tovaglia a casa durante uno o più pasti.
3. Passare la tovaglia ad altre persone o famiglie, facendo a meno di lavarla, affinché a loro volta ne facciano uso, e così via.
4. La tovaglia dovrebbe venir passata ad un numero sufficiente di persone tale da produrre sulla tela una serie di tracce di vissuto, che a mano a mano si vanno a sovrapporre e intensificare, componendo un discreto disegno dettato dal caso.
5. Al momento della mostra, è necessario procurarsi un modesto tavolo da cucina, su cui disporre la tovaglia.

Note:

Sarà compito delle curatrici determinare quando la tovaglia sarà sporca “abbastanza” per essere esposta, eventualmente mandandomi via e-mail una fotografia digitale del lavoro in corso, considerando che il mio intento principale non è quello di provocare una reazione di disgusto e abiezione nello spettatore, quanto di stimolare curiosità e riflessione riguardo al concetto di sporco e ai propri confini personali.

Il lavoro vuole essere qualcosa che non è solo “visto” ma anche “sentito”, estendendo la sfera sensoriale dell’osservatore. Sul telo bianco risuonano tracce di un intreccio di situazioni, gesti e persone, colte nel tempo.

Sono inoltre interessato alla dimensione estetica dei segni che si verranno a formare, come un universo in movimento, un microcosmo, in relazione a ciò che invece permane ed è costante. Proponendo qualcosa che rasenta il niente, intendo portare l’attenzione al gioco tra la forma e il vuoto, così come tra il flusso del pensiero e lo spazio della consapevolezza.

A table cloth
that is passed around
many of my friends
to have dinner on it.



Davide Savorani

Miniatura esemplare, 2010

Procuratevi un mattone pieno (misura standard 5,5 × 12 x

25 circa) e nove candele steariche bianche (h.13 cm). Posizionate otto candele a terra, disponendole in modo regolare così da formare il basamento su cui poggiare il mattone (vedi fig.1) e accendeteli.

Accendetelo poi la nona candela e, posizionandola al centro, unitela al mattone aiutandovi con la cera sciolta dalla fiamma. Dopo esservi assicurati che le cime delle otto candele siano fuse, sollevate il mattone e, con un movimento lento e preciso, appoggiatevelo sul basamento.

Lasciate bruciare la fiamma della candela sopra al mattone fino al suo totale esaurimento. Sostituite la candela consumata con una nuova e, se necessario, ripetete l'azione così che una fiamma bruci durante tutto il periodo di apertura della mostra.

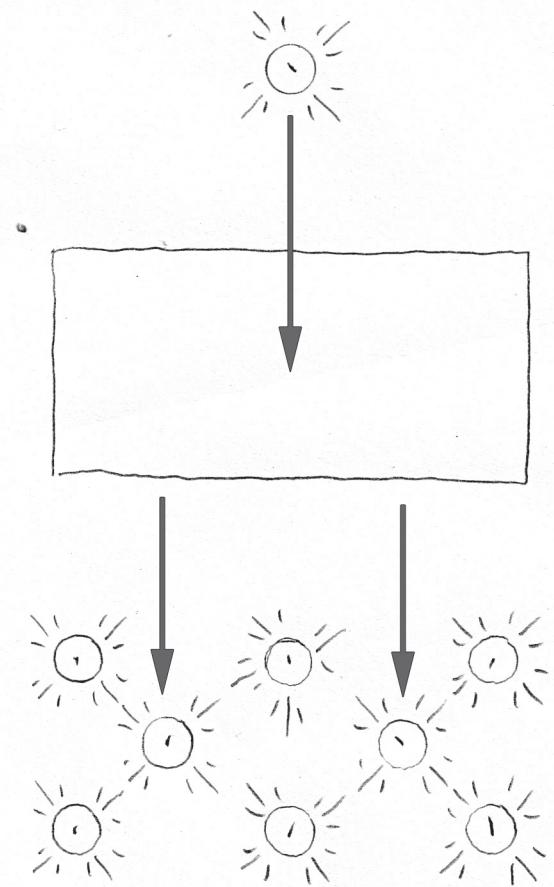
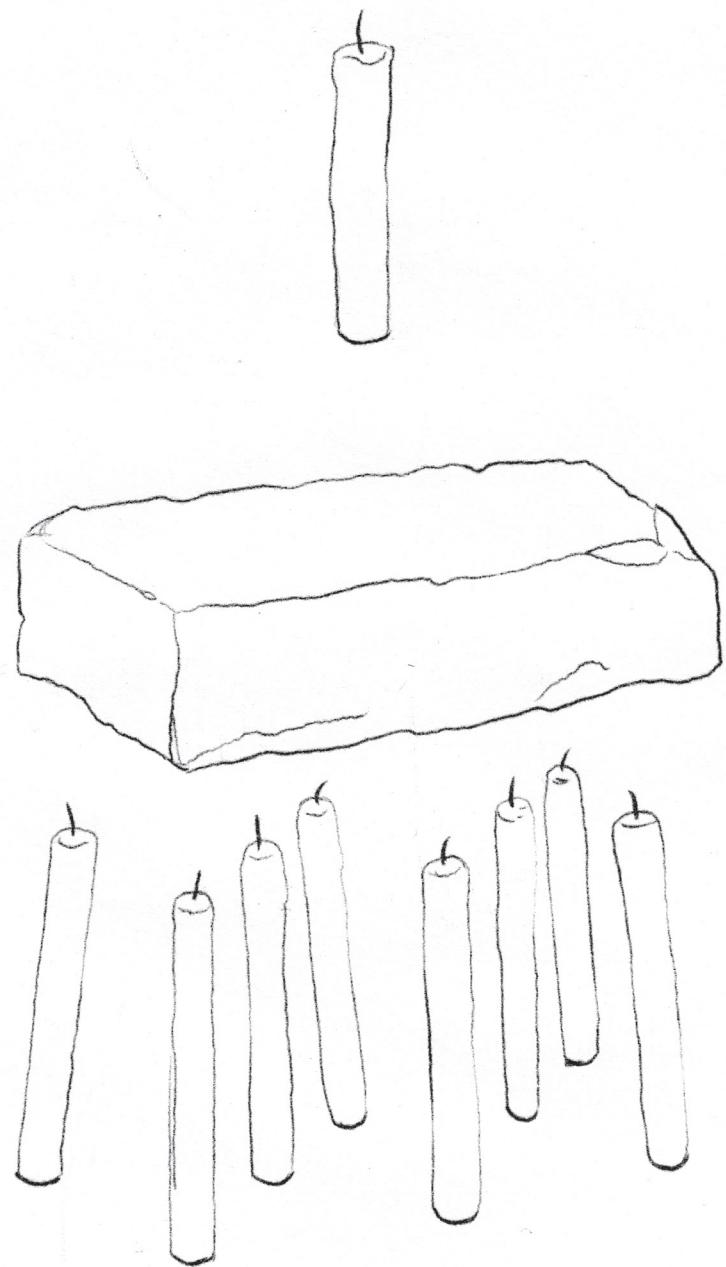


fig. 1



Mirko Smerdel

*Mille antenne ripetono: "Addio... ",
2010*

A funeral, like other public celebrations, represents a collective

consciousness meaning that something has happened, a disappearance. It's not just a case if the day Enrico Berlinguer - the last great leader of the greatest Communist Party of the West funeral, the first page of the newspaper "l'Unità" introduced a photo titled "TUTTI" (everybody), to show and shared the consciousness of the end of an age. So, can one consider a funeral like a monument, as "document of an event"? (In a certain sense these connections represent some indications about greater and complex truths). It's about reading through History interstices and traces, that impalpable area laying between narration and documentation.

Un funerale, così come altre celebrazioni pubbliche come il matrimonio,

rappresenta una presa di coscienza collettiva che qualcosa è successo, più precisamente una scomparsa. Non è un caso che il giorno del funerale di Enrico Berlinguer - l'ultimo grande leader del più grande partito comunista dell'occidente - la prima pagina de L'Unità presentasse una foto del corteo funebre con scritto "TUTTI", come per rendere pubblica e condivisa la presa di coscienza della fine di un'epoca. Su questa base quindi si può considerare un funerale come una forma di monumento, in quanto "documento di un evento"? (In un certo senso queste connessioni rappresentano indizi dai quali si possono dedurre delle realtà più grandi e complesse)poco chiaro. Si tratta quindi di leggere negli interstizi e nelle tracce della storia, in quell'area impalpabile che sta tra narrazione e documentazione.



Caro Enrico,

nel tuo nome costruiremo un mondo senza guerra,
più giusto ed umano,
un grande abbraccio.

I giovani comunisti.

11 Giugno 1984

Timothy Hull

Rostra Vetera, 2009

The work will be multi-part. First, a soap box (rostra vetera, in latin)

will be constructed out of simple plywood or found, ready made soapbox preferably measuring roughly 3ftx3ft square. Second, a toga will be fashioned out of either a bed sheet or a purchased ream of white fabric. The fashioned toga will be able to be easily slipped on by the participant. A laurel headdress will be fashioned out of found laurel or purchased from garden shop/fake flower shop. The laurel is also to be worn. The laurel will rest upon the toga which will rest upon the soap box creating the impression that there was a speaker atop the soapbox who stripped naked and walked away or perhaps disappeared into thin air. The toga can also be neatly folded with the laurel on top. There will be printed Xerox readings from Cicero's Philippic oratory against Marc Antony. Viewers/participants can don the toga and laurel and read the famous texts (in latin) while standing atop the soap box. This is meant to convey a sense of serious as well as that of humor. It is supposed that they will participate although the visual trope of the work is sufficient. This participatory sculptural work references the western tradition of open government, watchdog groups, soapbox oratory and public speaking. The freedom to speak aloud in public against the government or other members of a power organization has been an essential gift of Greek/Roman political culture that has been a cornerstone of freedom and civil rights in the western world for over a thousand years.

Rachel Owens

Pawns, 2009

Background:

Beer, among the most ubiquitous of drinks, is a common and accessible intoxicant consumed around the globe. It is also one of the world's oldest beverages, the earliest example being recorded in Iran around 3000 BC.

The Molotov cocktail, a more recent concoction, has also spread far and wide as a weapon "of the people," due to the ease of production. It is most often associated with rebellion, rioting, and terrorism. Named for the Russian General Mokotov, Norwegians first used them against Russian tanks in their out-weaponed struggle.

From the Elizabethan age until the mid-twentieth century, European nations, and especially the UK, colonized lands worldwide, both importing and exporting culture, goods, and even people to, debatedly, both negative and positive ends. Although not officially defined as being colonialism, the US (in partnership to a lesser degree with the UK) currently continues occupational practice in the middle east.

Instructions:

1. Purchase 19 large bottles of beer, 9 originating in Europe i.e. Smith's, Boddington, Stella, Heineken, etc. The other 9 should be from countries that were former colonies of European nations i.e. Corona (Mexico), Presidente (Dominican Republic), Red Stripe (Jamaica), Kingfisher (India) or Lion (Sri Lanka), Castle (South Africa) etc. The final beer is a 40 oz. Budweiser.
2. Drink the beer.
3. Take provided fabric scraps and sort according to pattern between European-based prints and others. Match bottles with fabric of the opposite category. (For example, a Belgian beer might get a batik printed fabric from southern Africa and a bottle of Jamaican beer would get a swatch of French toile.) Stuff the fabric scraps into their respective bottles leaving a "wick" on the outside of the bottle. You will have to use the eraser end of a pencil sometimes to really "stuff" the swatch inside the bottle neck.
4. The Budweiser is stuffed with the keffiyeh (muslim head scarf that is sometimes used to make a balaclava), it is a whole scarf and much bigger than the other pieces of fabric and will drape out of the bottle onto the floor or surface that it sits upon.
5. Place the "cocktails" around the gallery in groups, mostly on the floor but also on window sills or other spots where people might naturally set an empty bottle down at an opening or party. The Budweiser should be set alone. See attached images for visual guidance.



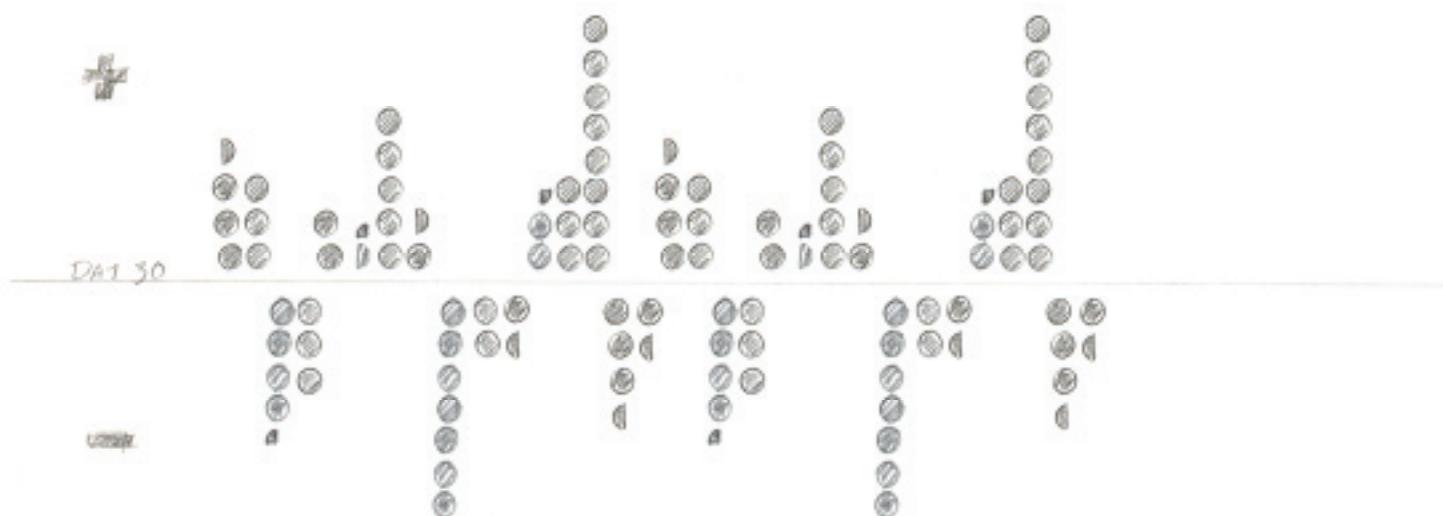
Caleb Waldorf

Forex, 2009

Forex
Caleb Waldorf

For the 30 days of the exhibition, *Evading Customs*, the daily currency exchange rate between the UK Pound (£) and the U.S. Dollar (\$) will be expressed as a difference to the nearest mille (pm).

Example:



Alis/ Filliol

Baciamuro, 2010

due persone masticano ciascuna un pacchetto intero di chewing gum

(Big Babol o Brooklyn, a piacere).

*- entrambe si posizionano con il viso rivolto verso il muro e spalla
contro spalla.*

*- esattamente all'altezza della bocca (in posizione eretta del
corpo) appoggiare le labbra al muro e spingere con la lingua il
chewing gum in modo che aderisca al muro. Bisogna anche
modulare la materia con le labbra mentre si procede nella spinta
della lingua, in modo da dare più superficie adesiva sul muro e,
via via, stringendo fino ad ottenere una punta.*

*- preventivamente bisogna fissare a muro due chiodini che
verranno inglobati nella gomma da masticare come sostegno.*

*- il risultato consisterà in due lingue di chewing gum che escono
dal muro. Essi costituiranno le coordinate su una mappa-muro
della posizione dei corpi ad altezza bocca.*



Salvatore Arancio

Senza Titolo, 2010

1. Source 8 second hand geology books (pre 1980's) similar in style to the books in Fig.65, size approx: H 26 X W 20 cm with a max total value of €20. I will send you a volcanic rock with the remaining cash.
2. Use a dark brown wooden table to display the piece. Position the table in a darker area of the gallery almost against the wall.
3. Arrange the books as instructed in the chapter called: "Order of Strata", resting the books onto the volcanic rock.
4. Use an old black desk lamp and position it on the left hand side of the books. Point its light to the books in order to create a shadow on the wall.

marble of the columns. They were uplifted clear of the water by the year 1538 at the time of the eruption of Monte Nuovo, and since that date they have slightly subsided, so that water now comes on to the floor of the "Temple." Here movements of uplift and depression have alternated in the same place.

In South America, on the coast of Chili, after the earthquake of 1822, a large area, calculated as 100,000 square miles, was lifted on an average 3 feet above the sea; and after the earthquake of 1855 in New Zealand, along one side of a crack 90 miles long, the ground was elevated about 9 feet above the rock on the other side. These instances prove that it is the land and not the sea which is moving, for as the sea is level one part cannot rise while another is falling, nor is the level likely to rise at one time and fall at another at the same place.

Folding of Strata

Dip and Strike.—Rock beds seen in a quarry or railway cutting are often found to incline in one direction or another, and at varying angles. Support a blackboard on an easel so that it slants downward, and then pour a little water on it; this will flow down the shortest way, or along the steepest slope, down the board (Fig. 64). Now draw a line at right angles to this on the board, and it will be found to be horizontal. Replacing the board in imagination by a stratum of rock, the steepest line down it is called the *dip*, and the rock is said to incline or dip towards the east, north, south, west, or whatever the compass bearing of this line may be. The angle of dip is the amount of inclination with the horizontal plane measured along this line. The horizontal line along the stratum is called the *strike* of the rock, and is always at right angles to the dip.

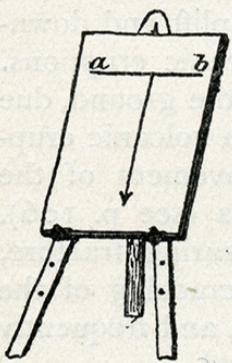


FIG. 64.—Diagram to illustrate dip and strike.

inclination with the horizontal plane measured along this line. The horizontal line along the stratum is called the *strike* of the rock, and is always at right angles to the dip.

Order of Strata.—Next place one book flat on the table, and place a second so that its lower end rests on the table and its upper end against the other book, and so that it inclines or dips towards the left; lay several other books one after another

against this so that the lower end of each rests on the table and the whole series dips to the left (Fig. 65). You now have a rough model of a series of strata dipping down into the earth's crust. They dip from right to left, and the upper edge of each book is horizontal and runs along the strike.

Outcrop.—Similarly a pile of stratified rocks tilted up in the same way would come up to the surface of the earth from below, and if the surface of the earth were horizontal they would come to it, or *crop out* as it is called, in a series of parallel bars, each of which would correspond with the strike of a bed of rock. The first book laid down is to the right, the last to the left, the newer ones having been laid one by one on the older ones, overlying them as it is called. In any series of dipping strata, if tilted and not overturned, each older one dips in a direction towards the next newer one, and dives under it. In other words, if you walk in the direction towards which the rocks are dipping you advance from older to newer rocks, and *vice versa*. On the other hand, if you walk in the direction of the strike you keep in the same bed.

It will be obvious that horizontal strata will outcrop on an inclined surface, while if both bedding and surface be horizontal the outcrop of one bed will occupy all the ground.

Whether the beds are horizontal or inclined, the outcrop will be irregular if the ground be irregular, and this irregularity will be greater the lower the dip of the beds.

Map.—It would be quite easy to indicate on a map the outcrop of the books or rocks on the horizontal surface. Such a map would consist of a series of lines parallel to the strike of the rocks, and some conventional symbol like an arrow might

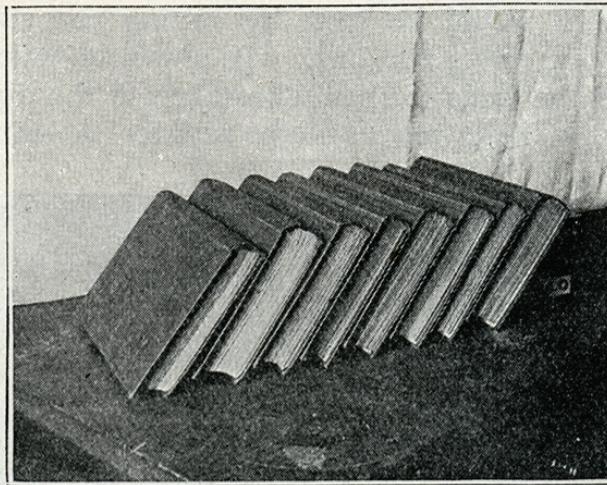


FIG. 65.—To illustrate a succession of dipping strata.

Michele Bazzana

Speedline, 2010

*Installare il lavoro del progetto presentato è facile e non è dispendioso.
I materiali che occorrono per procedere sono:*

- . un tracciatore a polvere¹. [tavola 3/6].
- . una cornice orizzontale in legno di misura “standard” 21 cm x 15 cm, con vetro e gancio sul retro.
- . un foglio di carta ruvida che si possa inserire nella vostra stampante.
- . un taglierino.
- . del nastro adesivo di carta.

Sequenza di lavoro:

1 Leggere tutti i punti della sequenza di lavoro!

2 Stampare l’immagine (tavola 2/6) sul foglio di carta ruvida e rifilare al vivo del riquadro.

3 Scegliere la parete sulla quale verrà installato il lavoro. È il punto più difficile di tutto il progetto. Il criterio di scelta non è dettato dalla grandezza dell’immagine, ma dalla conformazione delle pareti, cioè, come in seguito capirete, è importante che il segno che viene a crearsi nello spazio sia contenuto dall’architettura, per esempio da spigolo a spigolo, oppure da finestra a porta o da spigolo a finestra e così via! l’importante è che ci sia un inizio e una fine della traccia. [Tavola 4/6, figura (a)]

4 Posizionare l’immagine sul muro scelto con del nastro adesivo di carta ad una altezza media di circa 160 cm (lato superiore del supporto).

[Tavola 4/6, figura (b)].

5 Estrarre il cordoncino del marcatore, tenderlo lungo la parete e tenerlo teso prendendo come riferimento per l’inclinazione la linea nera dell’immagine. Importante che la retta creata dal cordoncino sia, come detto nel punto 2, vincolata dall’architettura. [Tavola 4/6, figura (c)].

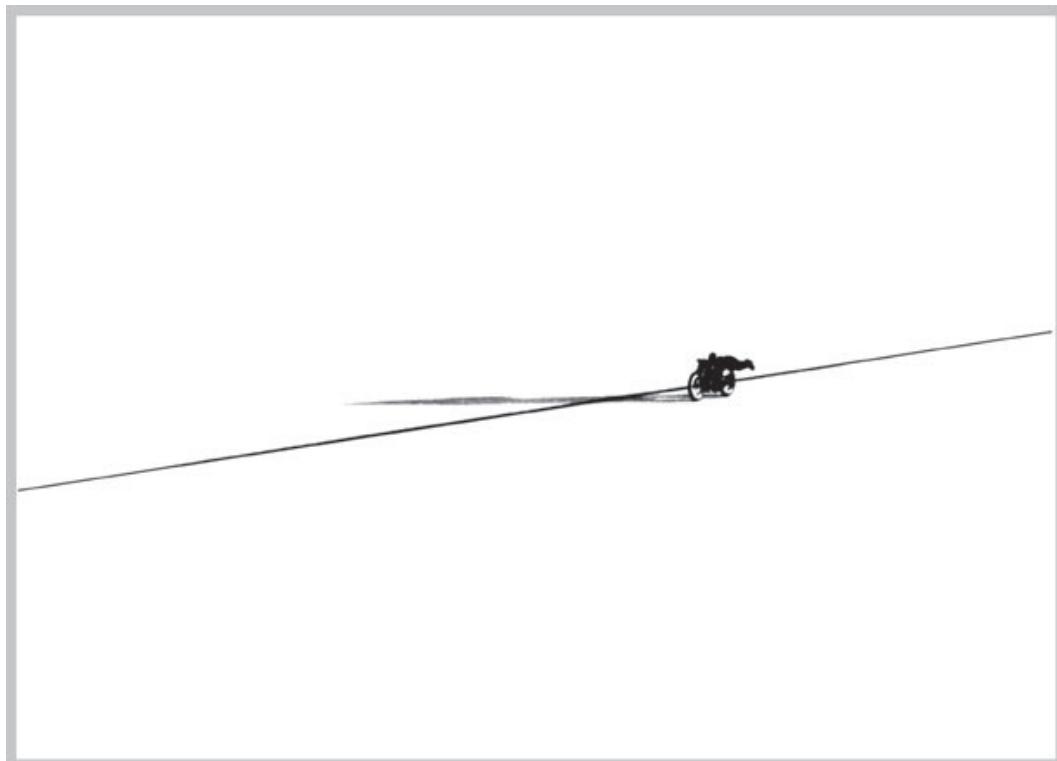
6 Tenere ben teso il cordoncino e scoccare (o pizzicare in termine tecnico). Si consiglia di afferrare con due dita il filo in prossimità dell’immagine appesa al muro. [Tavola 5/6, figura (d)].

7 Dopo averlo scoccato (o pizzicato in termine tecnico) resterà impressa sulla superficie la linea tracciata dalla polvere colorata. [Tavola 5/6, figura (e)].

8 Staccare l’immagine dal muro, facendo attenzione a non toccare la traccia della polvere. Inserire il foglio all’interno della cornice. [Tavola 5/6, figura (f)].

9 Appendere la cornice, con l’immagine al suo interno, nello stesso posto dove si trovava prima di essere incorniciata. . [Tavola 5/6, figura (g)].

*Tavola 2/6 - immagine da stampare - **speedline** - Michele Bazzana*



nota

1 - I tracciatori per l’edilizia, chiamati anche tracialinee, vengono utilizzati per tracciare linee di livellamento o di piombo. Sono disponibili traccia linee economici in plastica o più performanti in metallo. La polvere per tracialinee è disponibile in diversi formati e colori a seconda dell’esigenza dell’utilizzatore.

Tavola 3/6 - tracciatore a polvere - **speedline** - Michele Bazzana



Tavola 4/6 - figure (a) (b) (c) - **speedline** - Michele Bazzana

[I disegni delle figure qui di seguito: (a), (b), (c), (d), (e), (f) e (g) sono volutamente rappresentati con scale di rapporto non reali per focalizzare l'attenzione sul metodo più opportuno per eseguire l'installazione del progetto.
Lo spazio e la posizione sono puramente casuali.]

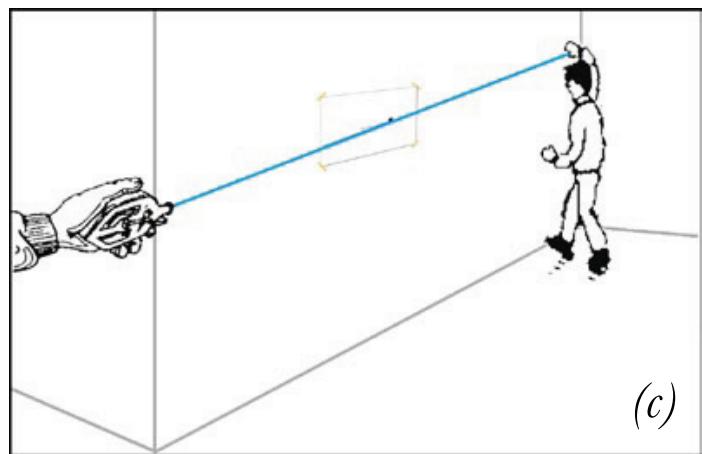
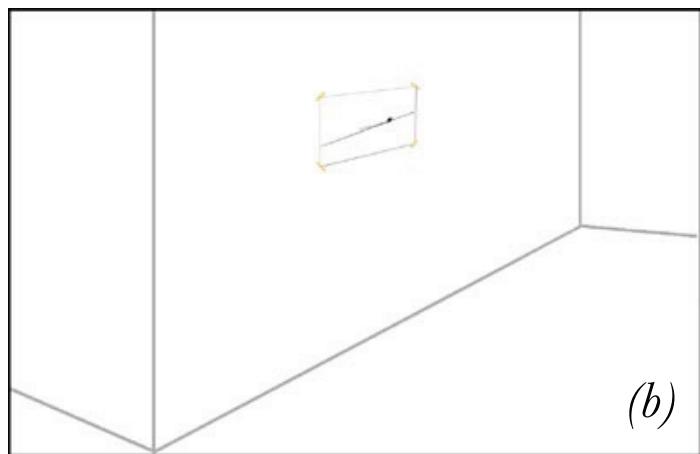
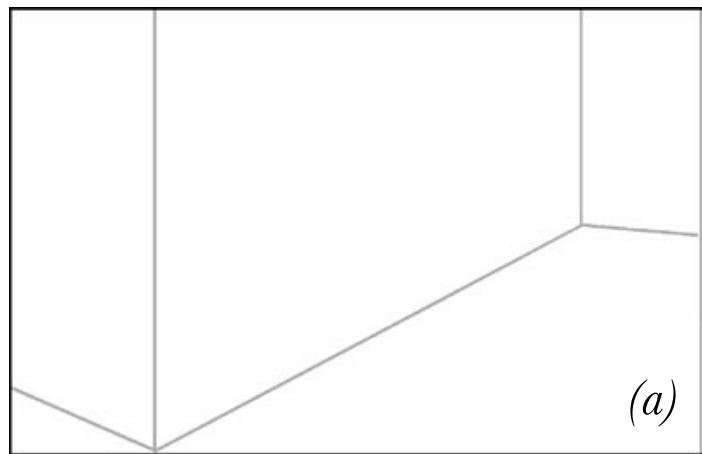
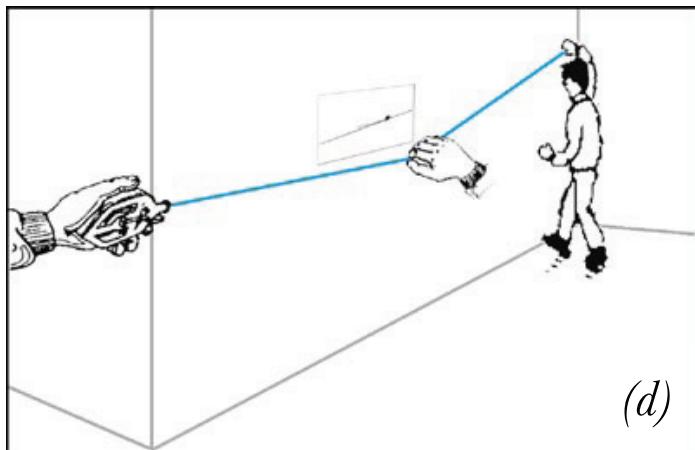
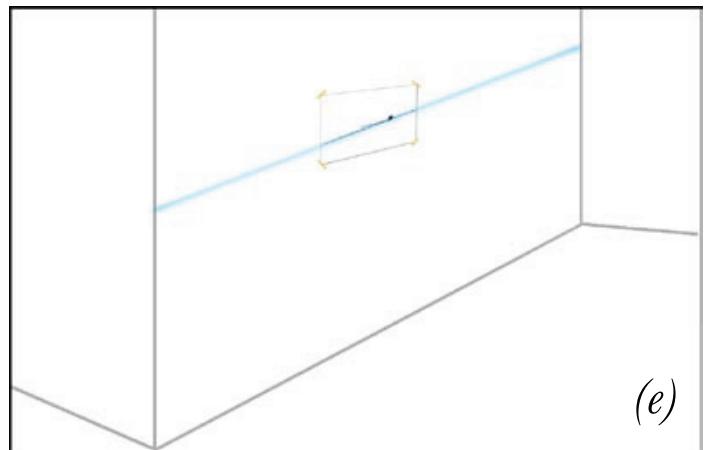


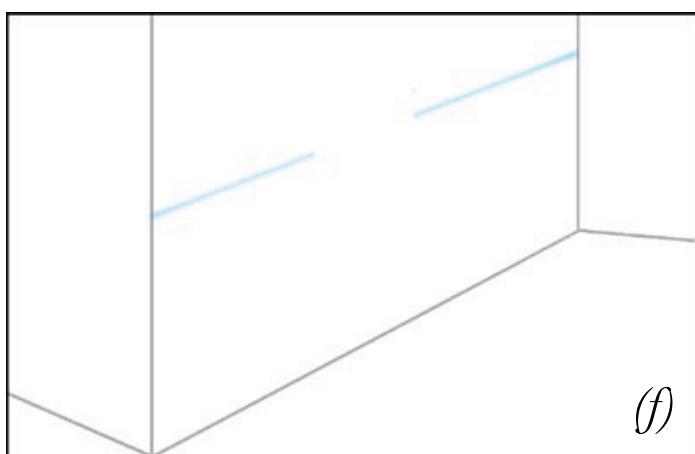
Tavola 5/6 - figure (d) (e) (f) (g) - **speedline** - Michele Bazzana



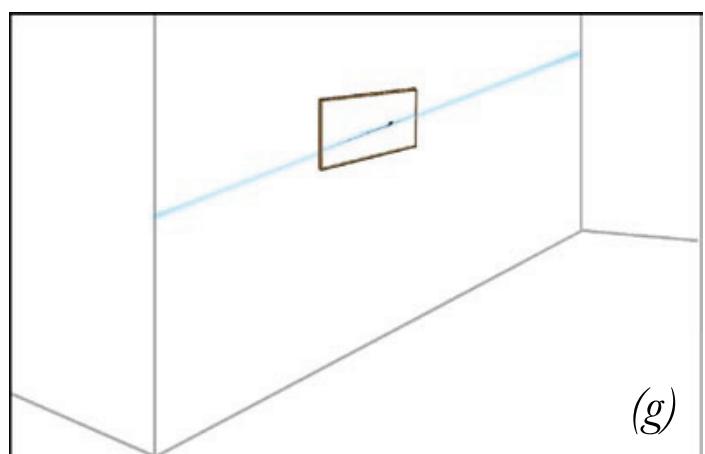
(d)



(e)

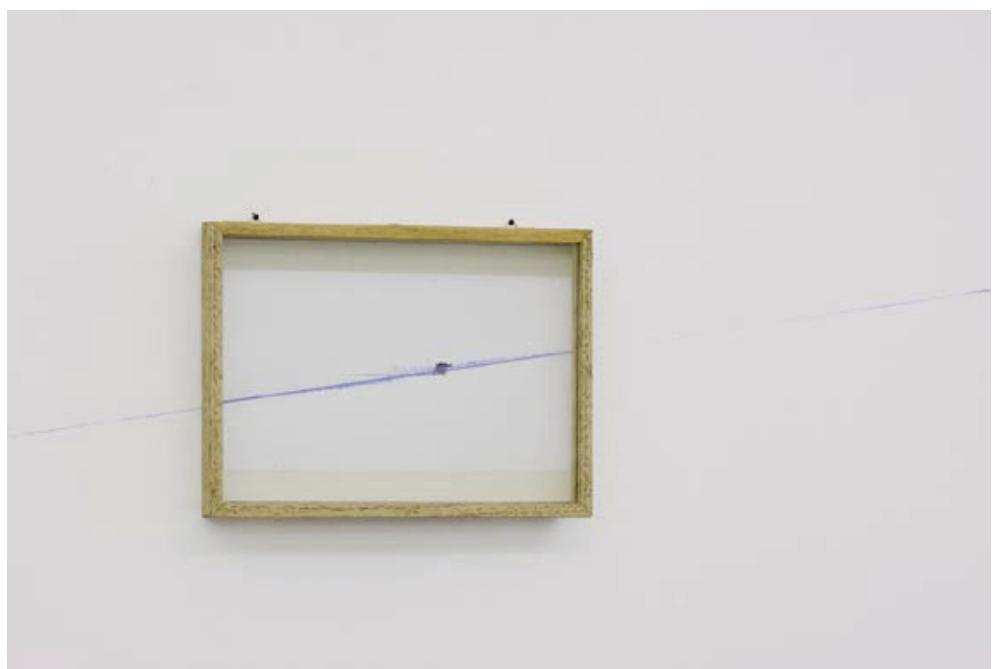


(f)



(g)

Tavola 6/6 - **facsimile** - **speedline** - Michele Bazzana



Riccardo Benassi

*Ayrton Senna pretending to be
Karlheinz Stockhausen pretending
to be Ayrton Senna, 2010*

Viaggiando in automobile sul sedile del passeggero, d'estate,

con il finestrino abbassato e gli occhi chiusi, ascoltavo il suono prodotto da muretti, porta biciclette case e lampioni nel loro ripetersi costantemente al bordo della strada. Una ritmica che, unita alle bande sonore installate orizzontalmente sull'asfalto, mi sarebbe piaciuto riprodurre a fini musicali. Da quel giorno ha preso forma un progetto faraonico che ancora oggi si aggira nella mia mente: una scultura attraversabile dal pubblico esclusivamente in automobile, una sorta di velodromo, la cui funzione è l'esperienza acustica prodotta dagli elementi installati a bordo pista. La velocità di crociera del veicolo, mi sono detto, potrebbe decretare i bpm (battiti per minuto) nell'ascolto oltre il finestrino. Il mio interesse, in realtà, è lontano dall'idea di creazione di nuovi templi (quale il velodromo sarebbe potuto essere) e si avvicina piuttosto alla riformulazione del rito in quelli già esistenti. Per questo motivo ho concentrato la mia ricerca verso l'interno del veicolo, questa sorta di nuovo salotto in movimento. Ho così cavalcato l'idea secondo la quale, banalmente, nella funzione di uomo al volante, potevo anche essere compositore di musica sperimentale. Seguono le istruzioni per la composizione di una traccia sonora di musica sperimentale

- fare 25 euro di benzina

(tenendo conto che un'automobile che funziona a gpl ci garantisce una lunghezza maggiore della traccia audio che andremo a comporre)

- mettersi al volante accendendo l'autoradio e possibilmente lasciare che la sintonizzazione non avvenga su una stazione radio ben precisa.

- guidare l'automobile casualmente, facendo attenzione al suono prodotto dall'autoradio nei tentativi multipli di sintonizzazione sulle diverse stazioni radio.

- Rallentare nei momenti in cui si perviene a sovrapposizioni interessanti (per esempio una voce cavernicola da Radio Maria confusa dalla cassa in quattro quarti della hit dell'estate dei Black Eyed Peas) per sperimentarne le evoluzioni sinfoniche.

- Si consiglia in generale di godere del disturbo di frequenza e di praticarlo in strade poco affollate, evitando quelle con una eccessiva quantità di semafori.

Ps:

la registrazione del tragitto, e quindi dell'opera audio, può avvenire in diversi modi: alcune autoradio hanno la possibilità di registrare direttamente su cassetta, altre possiedono l'uscita cuffie/auricolare alla quale è possibile collegare un registratore.

Autoradio di ultima generazione offrono la sincronizzazione Bluetooth, che può essere utile per registrare l'opera audio direttamente su laptop o telefonino. Detto questo, il supporto sul quale l'opera viene masterizzata (cd, mp3 o audio cassetta) funziona esclusivamente come documentazione. Il lavoro vive dell'aurea performativa.

*Emily
Verla
Bovino*

Instructions for Untimely
Collaboration (Chapter First,
Vincenzo Agnetti), 2010

Instructions for Untimely Collaboration (Charter First, Vincenzo Agnetti)
Invito di collaborazione da Emily Verla Bovino a Maia Sambonet

Il progetto *Instructions for Untimely Collaboration (Chapter First, Vincenzo Agnetti)* elabora come suo stesso tema la modalità curatoriale data all'iniziativa *Evading Customs*, quella di chiedere a un gruppo di artisti di fornire "istruzioni" per la realizzazione di un'opera. In risposta alla richiesta dei curatori, il progetto offre una reinterpretazione del termine "untimely collaboration," concetto ideato dall'artista Jalal Toufic che utilizza l'aggettivo inglese "untimely" per indicare sia un aspetto atemporale, dove il futuro e il passato si riallacciano, che un senso di inappropriatezza e qualità di non essere del proprio tempo. Il gesto artistico frutto di una "untimely collaboration" è un'espressione del tempo presente il quale si manifesta come piega che unisce la morte con la nascita. Nella visione di questo "spazio" come potenzialità ancora inesplorata, la proposta applica il concetto di "untimely collaboration" a un caso specifico che diventa esempio di una nuova metodologia di lettura critica verso la contemplazione attiva.

Il progetto dà istruzioni per la rilettura dell'opera *Tesi* (1969) di Vincenzo Agnetti, pubblicato dall'artista milanese nel momento in cui emerge da un dichiarato ritiro dall'arte, e immagina il libro a sua volta come manuale di istruzioni per affrontare le crisi culturali attuali. Articolato nelle due parti di *Tesi*, il passaggio da un mondo privo di oggetti a un mondo in cui gli oggetti riappaiono apre orizzonti a un continuo intervento meditativo, esplorato nella prima edizione dal saggio "Pausa alla Lettura" di Tommaso Trini, per essere sperimentato ancora, quarant'anni dopo, nel contesto di *Evading Customs* in una collaborazione tra Maia Sambonet ed Emily Verla Bovino. Il dialogo instaurato dai due artisti – la prima residente a Milano, la seconda a San Diego – cerca il coinvolgimento del pubblico nella scoperta di un nuovo approccio alle letture delle opere d'arte che ritorna alle precedenti storie della figura dell'artista-critico e artista-curatore. Nella vetrina della rivista *Le Dicteur*, album di immagini ricercate, *Tesi* si fa esperienza scenografica: a partire da una riflessione sulla geografia della scrittura rilevata in diverse conversazioni fra Sambonet e Bovino, viene portata in primo piano l'azione di Agnetti di scrivere *Tesi* fra Umm Sa'id (Qatar) e Stavanger (Norvegia) per il tentativo di raggiungere una dimensione parallela della realtà, un unico momento letterario in due luoghi diversi e due tempi distinti.

La considerazione di tutti questi fattori comporta che l'installazione *Instructions for Untimely Collaboration (Charter First, Vincenzo Agnetti)* comprenda una serie di "facsimili artistici" realizzati in dialogo fra Sambonet e Bovino sulla base di un repertorio di immagini fornite dallo stesso Agnetti in *Tesi*:

- 1) le raffigurazioni di tre lettere di Agnetti, scritte da Stavanger e Umm Sa'id all'editore Vanni Scheiwiller e una delle quali è in una busta sigillata, collocate su un plinto basso di legno a forma di cubo (60 x 60 x 60 cm) sovrastante un rettangolo di feltro;
- 2) due stampe in grandi dimensioni (100 x 70 cm) delle grafiche, custodi del tempo, incluse da Agnetti nella prima parte di *Tesi*;
- 3) la proiezione di un'animazione delle cinque "costellazioni" collocate a metà fra le due parti del libro, disegnate da Agnetti con i punti della macchina da scrivere. Il proiettore sarà posizionato su un piano all'interno del plinto menzionato sopra;
- 4) due pile di fotocopie che danno indicazioni per una possibile sovrapposizione di Umm Sa'id e Stavanger in una proiezione azimutale del mondo accompagnata da un'ipotetica lettera che Agnetti avrebbe potuto scrivere al futuro lettore di *Tesi* dal Mare d'Azov, luogo al centro della piega che risulta nella mappa dalla sovrapposizione di Umm Sa'id e Stavanger (questa lettera sarà stampata sul rovescio della mappa);
- 5) una grande tela di cotone preparata con gesso e montato su telaio di legno di dimensioni da definire (copre il termosifone nel angolo sinistra dello spazio dell'esposizione, vedi disegni) su cui proiettare l'animazione;
- 6) una didascalia museale stampata su una lastra di plastica (A5; 7,4 x 5,25 cm) che elenca gli elementi dell'installazione e che verrà posizionata su una faccia del plinto;
- 7) un calendario di letture dove si presenteranno, sia all'inaugurazione che in diverse tappe nel corso dell'esposizione, estratti dalle due parti di *Tesi*, selezionati appositamente dagli artisti per essere relazionati fra loro in brevi composizioni recitate ad alta voce. La voce sarà piuttosto monotona, femminile, di una donna preferibilmente androgena, non attrice ma con esperienza nel campo del teatro. La lettura si attiva con i gesti e i movimenti sottili della donna la quale si sposta tra i poli che definiscono la scenografia, orientandosi di volta in volta verso la finestra, verso la strada e verso diversi elementi dell'installazione stessa.

Doha 28/2/69

Cara Vanni: in questi giorni ho finito
di collezionare le secondarie al Dohra
arrivo. ho mai visto di mettere in fondo
a "la terza" i nomi delle 2 città dove ho
iniziato e terminato il lavoro (Stettiner -
Umm arrid) non mi sembra male. comunque
me aggiungeremo insieme ad altre cose (arrivederla)
le ho da raccontarti. Adesso torno su "l'ambiente".
Sarò a Milano il 15 marzo per innanzitutto
finalmente la presentazione dell'elaborazione.
Augetto subito 2 miglia luce.

I migliori saluti da Le Silvano e
signorina.

Agnelli

P.O. Box 1449
Doha - Qatar



Dohra 1969

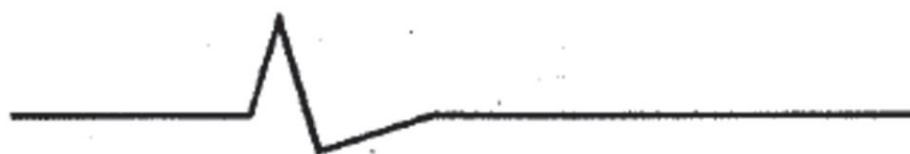


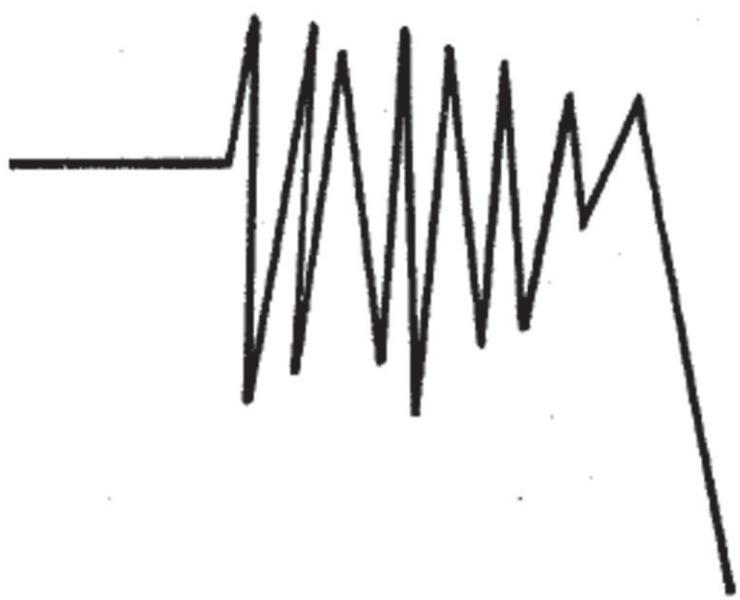
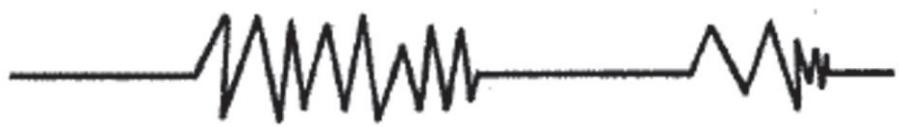
sul fondo invece di mettere un'altra
nuova lente. la società ha fatto di
tutti unico solo loro senti e nelle
giornate. Un piccolo angolo scambiato
abilità a processare, uno doloribile e
uno squallido. Sono al

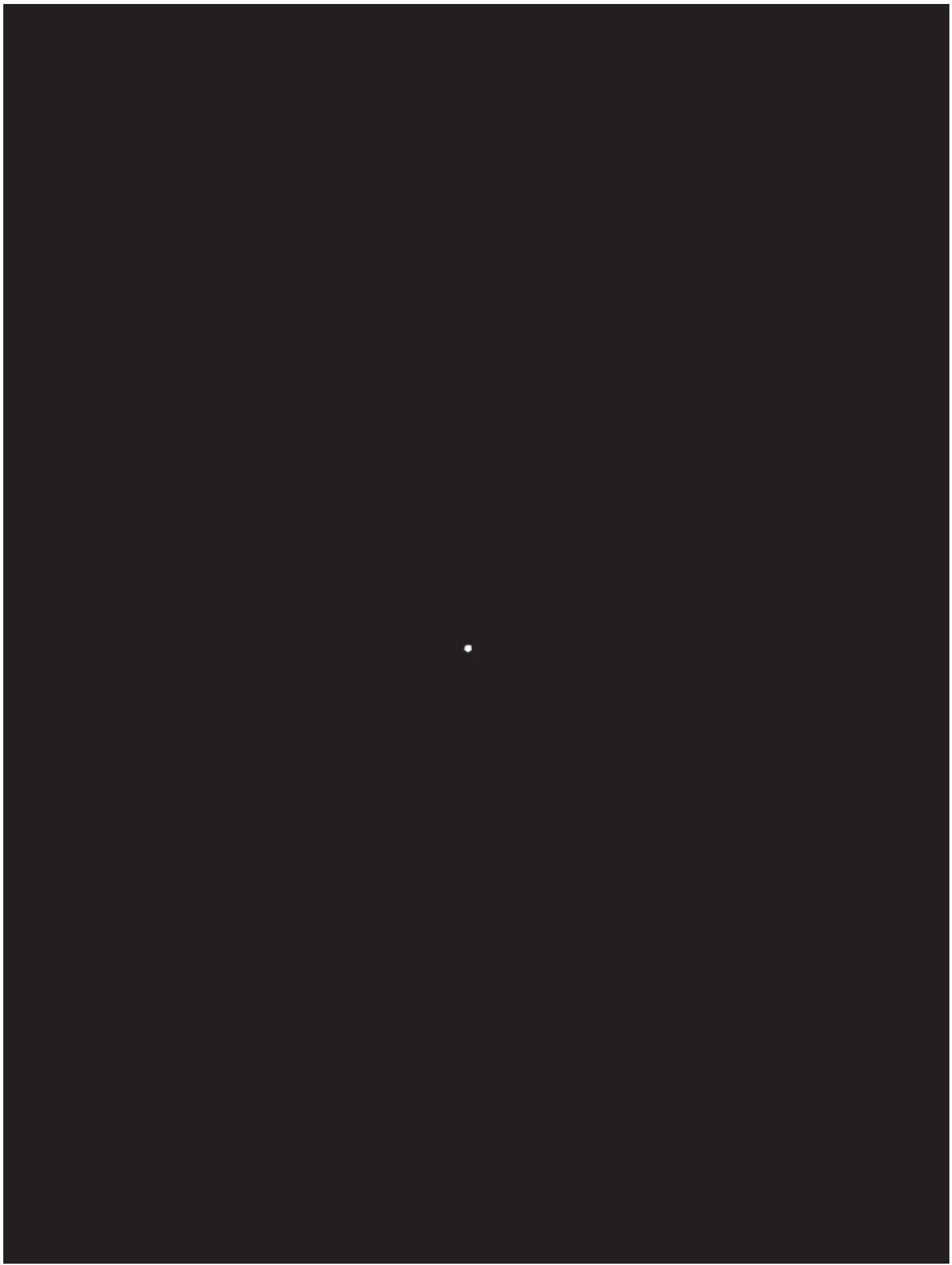
buon anno a a (nella terza)

a tutti e Agnelli
a presto

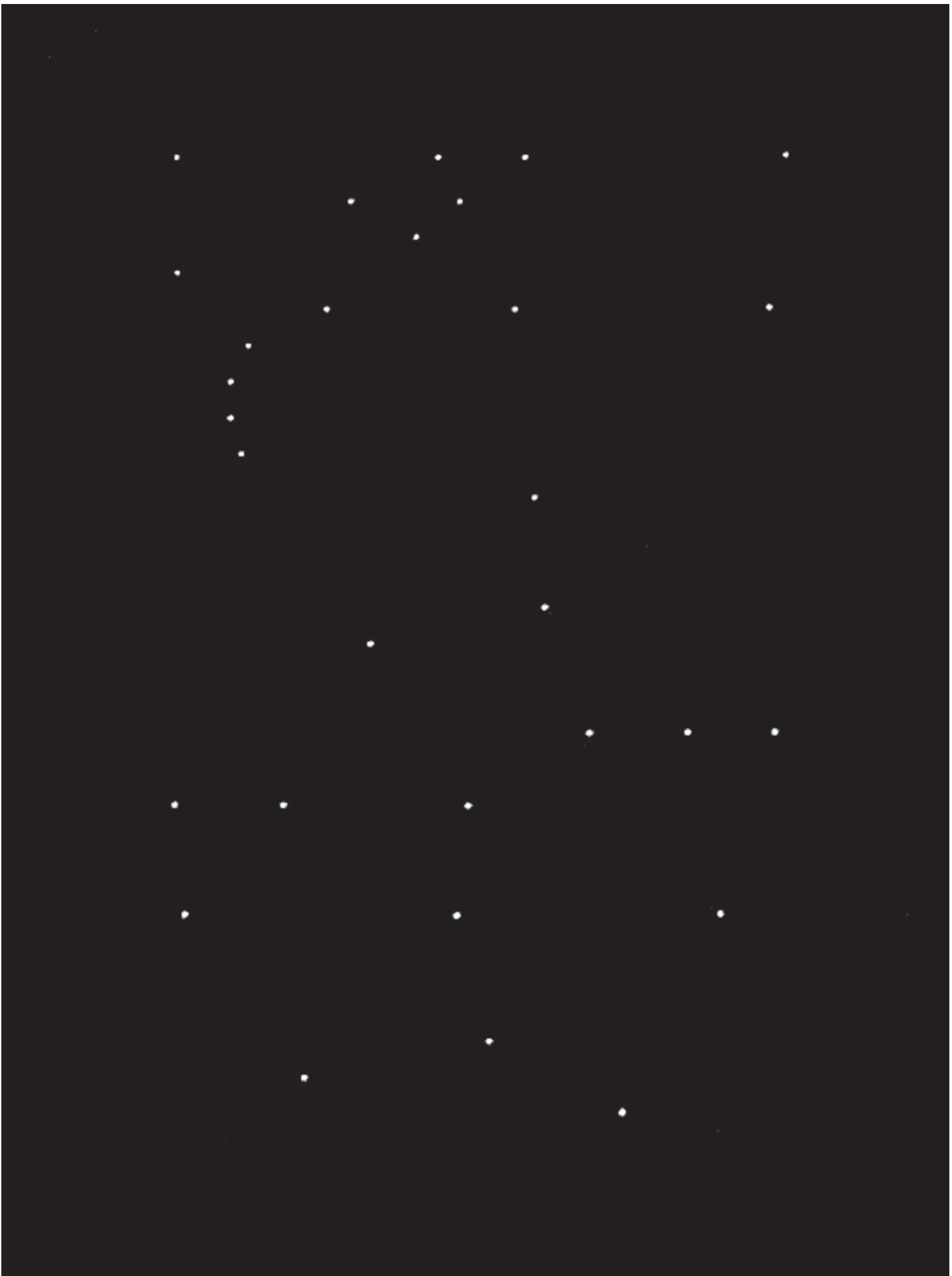


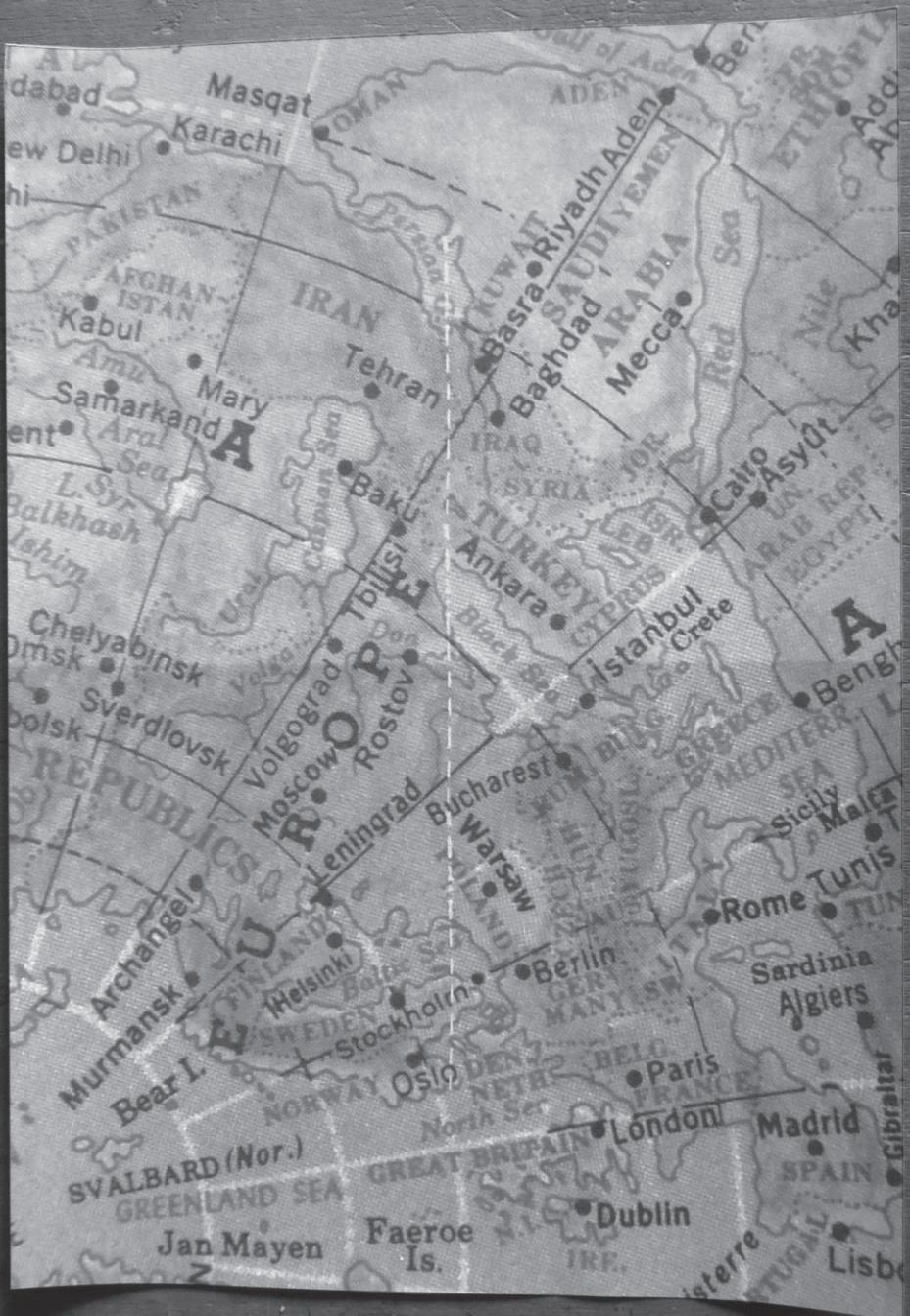


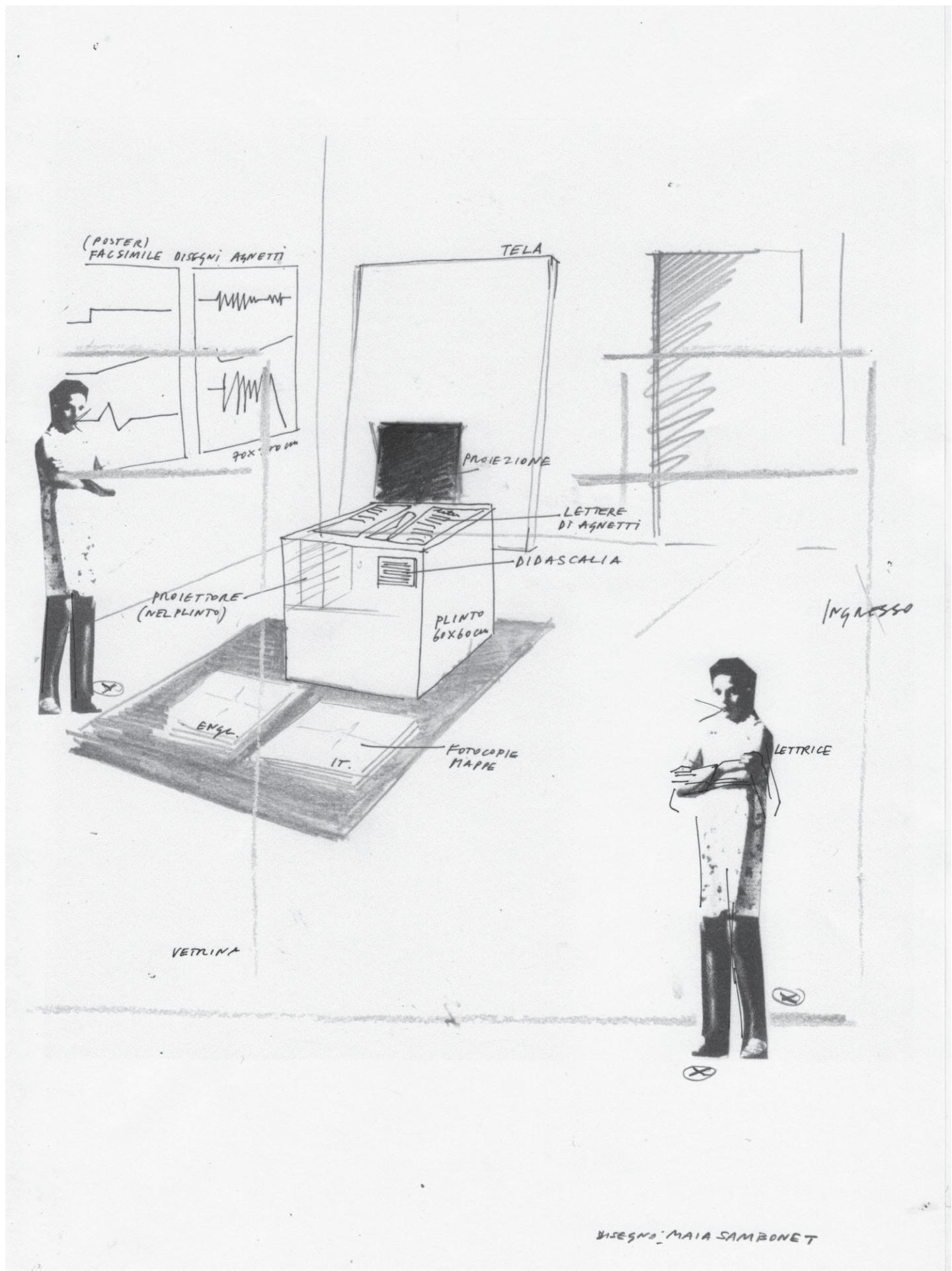




• • • • • • •





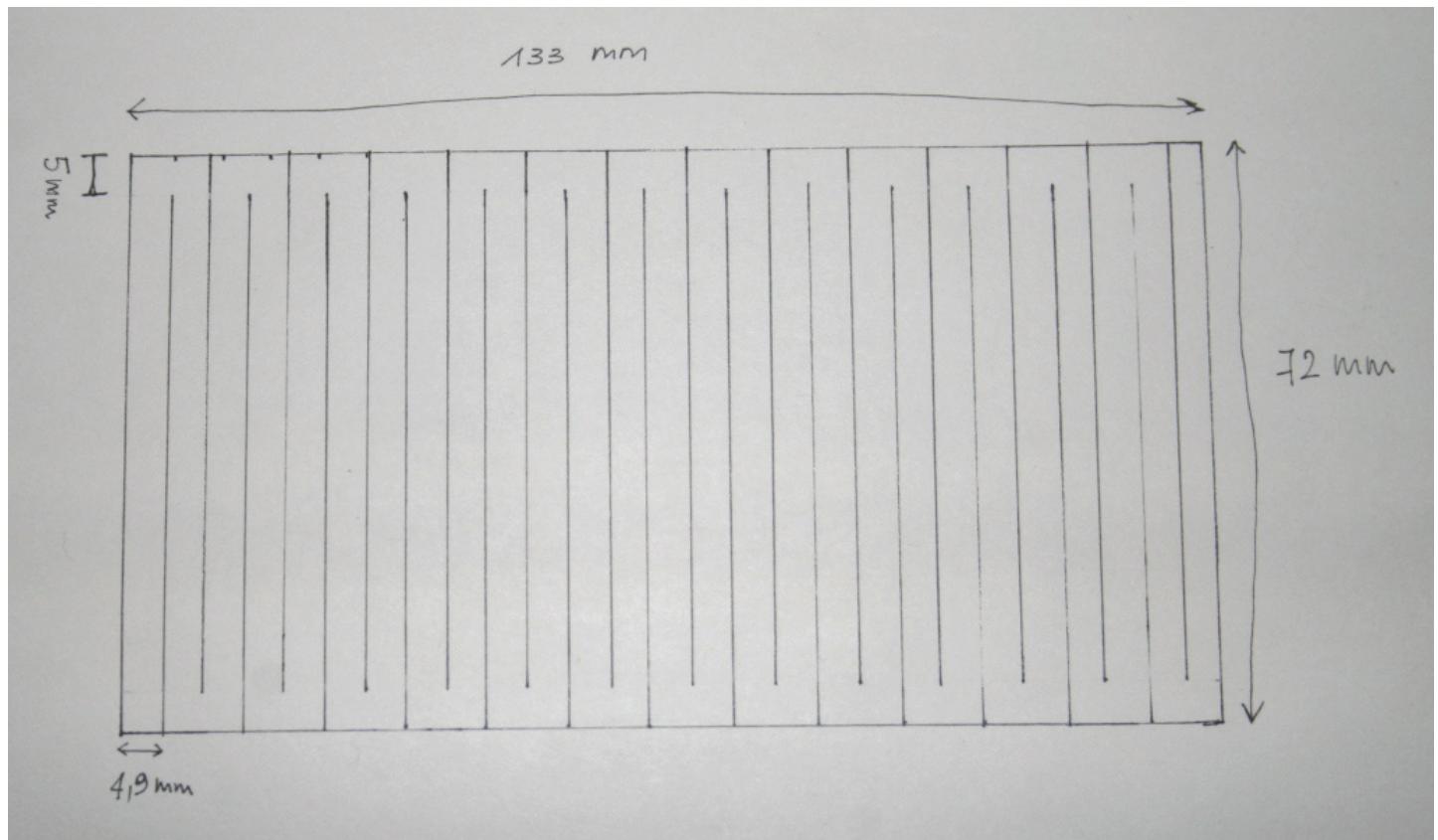


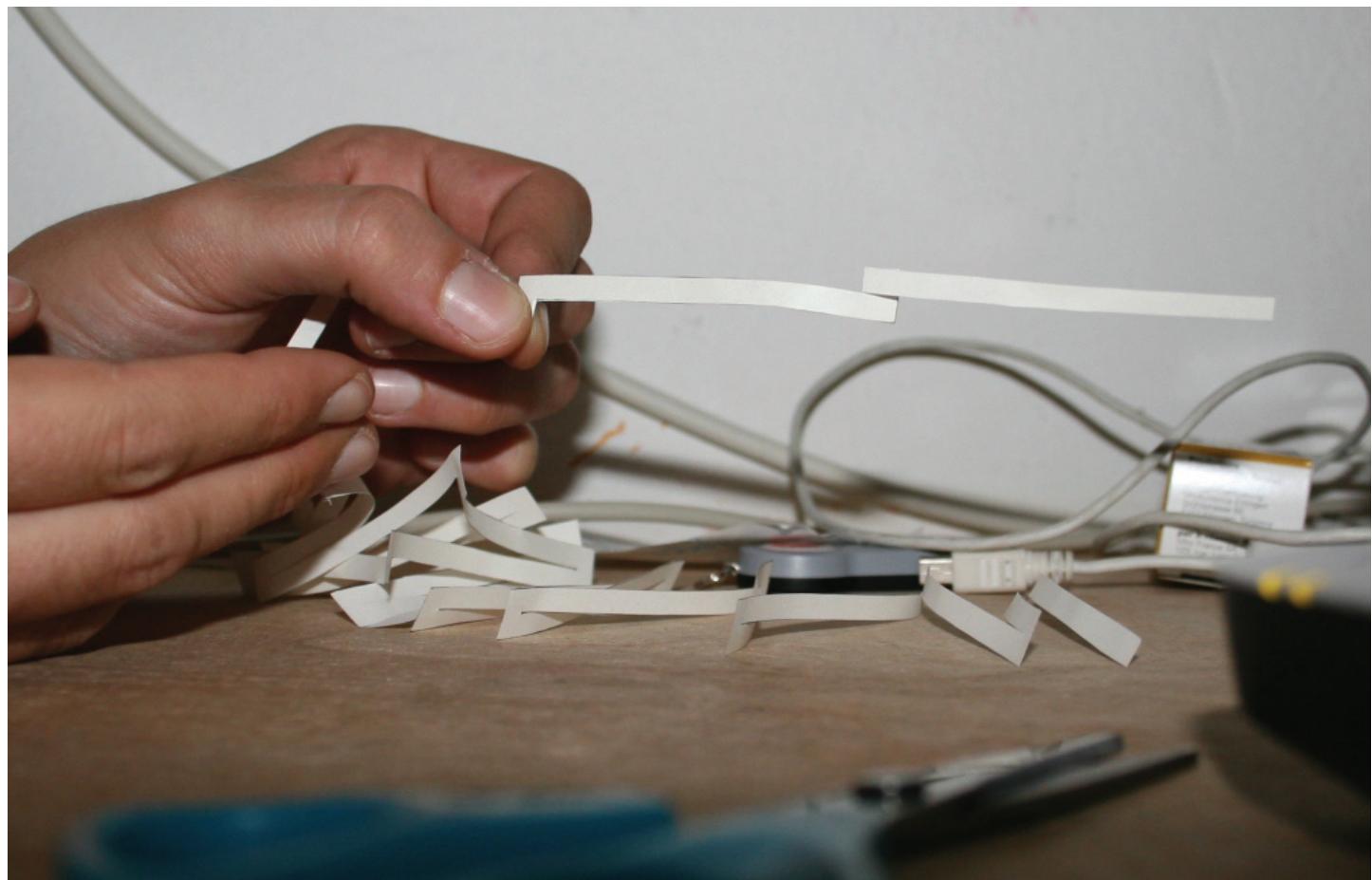
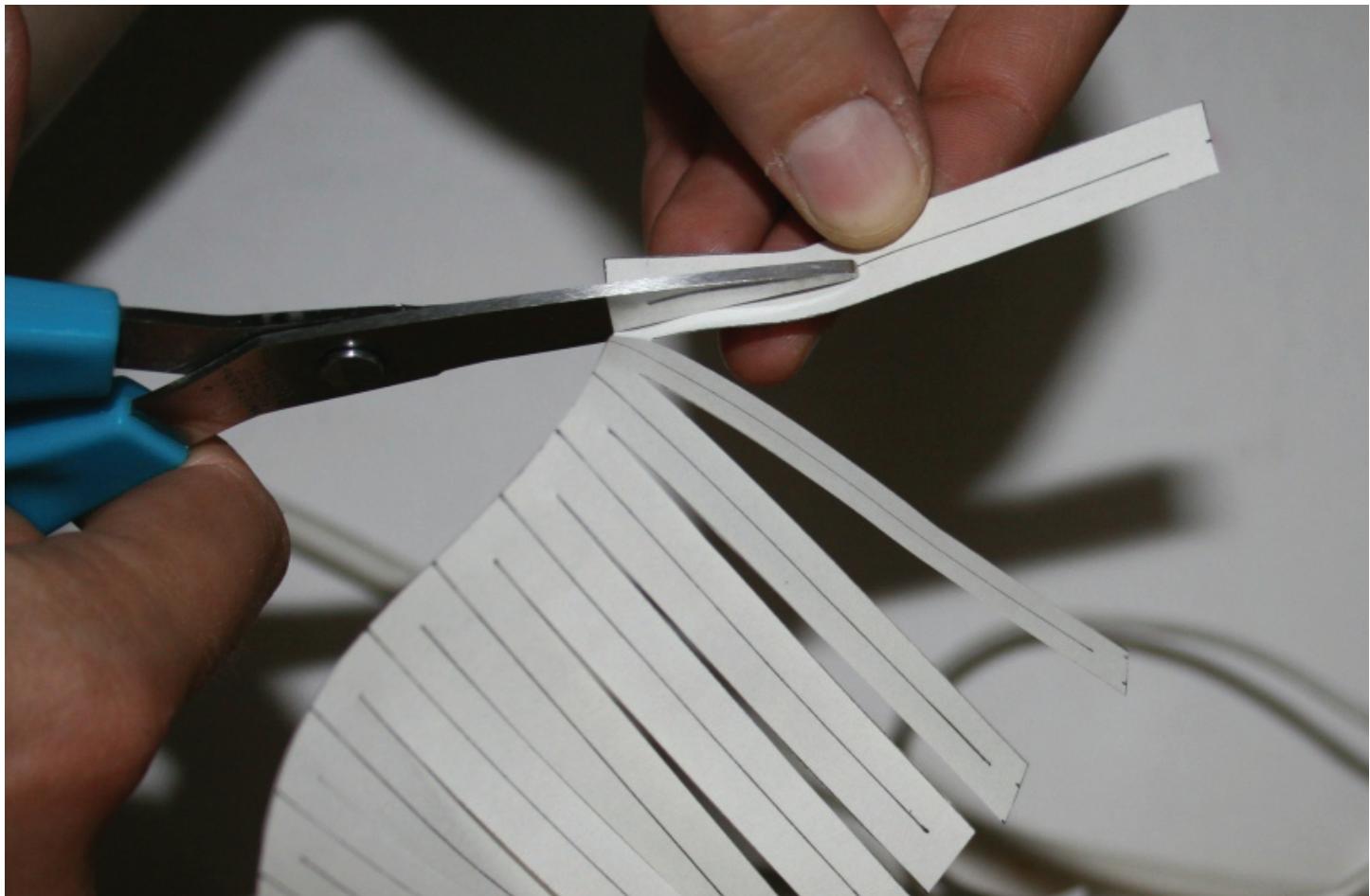
Ludovica Carbotta

Una certa altezza, 2010

Hopen sat di utilizzare una banconota da 20 euro come materiale

costruttivo per una scultura che riproduca la mia altezza. Nelle foto troverete le istruzioni per realizzarla, si tratta di tagliare la banconota lungo il lato più lungo facendo in modo di realizzare una linea che attraverso delle pieghe arrivi fino a 170 cm. Verrà poi fissata a parete con due pezzi di scotch trasparente ai due estremi partendo dall'altezza del pavimento







Arianna Carossa

Oggetti orfani, 2010

Oggetti orfani



Il progetto si articola in due fasi.

Partendo dall'incipit delle stesse curatrici e prendendo in esame l'idea di impersonalità dell'esecuzione , sviluppo il concetto di oggetti orfani .

Forse è passato in altre case, ma inevitabilmente torna da noi [...] non dovrà, per caso, un giorno rotolare ancora dalla scala, dinanzi ai piedi dei miei figli e dei figli dei miei figli, trascinando un pezzo di filo? E' evidente che non nuoce a nessuno : eppure quasi mi fa male, l'idea che mi debba sopravvivere.

Kafka.

L'oggetto mi sopravvive, io morirò e le mie scarpe rimarranno visibili tangibili e vive, non corrotte. Insomma, morirò prima degli oggetti che produco.

Decido di produrre nuovi oggetti, decido quindi di produrre tempo ma di farlo realizzare a terzi.

Mi interessa mettere in evidenza attraverso un gioco paradossale il ruolo dell'idea. Gli oggetti che verranno realizzati dalle due curatrici, passeranno dopo il loro intervento dalla categoria oggetto alla categoria cosa.

Richiedo quindi alle curatrici non di lavorare alla mera esecuzione tecnico-pratica secondo istruzioni, ma di realizzare i rochetti di filo attraverso linguaggi che prevedono un uso del materiale più coinvolgente e personale.

L'idea è quella di far realizzare dei rochetti di filo dalle curatrici attraverso linguaggi differenti:

La modellazione della creta o plastilina.

Il disegno dell'oggetto

L'unione di essi.

Quell'oggetto-cosa che verrà immessa nel mondo eseguita da mani diverse dalle mie e non attraverso una mera esecuzione artigianale tecnico-pratica, possono considerarsi ancora miei prolungamenti?

Paolo Cirio

This art, 2010

Title Artwork:

This Art

Artwork:

**Instructions for curators, gallerists, critics, collectors, dealers and artists too:
Get two sheets of paper, on one sheet write "this is art", on the other one write "this is not art".
Then sign with your own signature both sheets, frame and attach them to a wall.**

Text:

- Form my idea in to art, create my art and add value to my art. Do that yourself. Take your own responsibility with my instructions. Make it art -

How to define a "work of art".

This is an attempt to destroy what is not art by its affirmation and abnegation, a process whichnegates the entities that bring into existence the artist and the work of art itself.

- Authorship.

Who is the author of the artwork?

It is not the original sense of a paternity on the part of the artist, but a specific usage or denotation by respectful or sacred individuals or structures which enable the artwork to be considered as art. Therefore the real author of the artwork is not the producer, but the one who originally defines and enables its production.

- Materiality.

Who creates the artwork?

Artworks are frequently produced and assembled by somebody other than the artist, using objects already made and easily reproducible in large numbers. The artist often neither touches or sees the artwork and may never meet the person who manages and owns it. The materiality of a work of art is symbolically used to represent it, but is utterly useless for its essence.

- Value.

What makes the artwork worthy?

The state of being of the artwork is dictated by the market that creates value, which is based not on parameters of cultural growth, innovation or quality of content. The value of the artwork, in terms of price and success, is created by a set of factors, which are not determined by the artist and the artwork itself, but by the influence of who represents, curates or owns the work of art.

Inspiring publications:

"Discorso sull'orrore dell'arte" by Baj Enrico

"Il trucco dell'avanguardia" by Flaminio Gualdoni

"L'arte e la sua ombra" by Mario Perniola

"Arte e Consumo" by Fabrizio Sebastian Caleffi

"Contro l'arte e gli artisti" by Gimpel Jean

"La funzione sociale dell'arte e la follia" by Simonetti Gianni-Emilio.

"Fatticità dell'arte" by Luigi Bonotto, Roberto Melchiori, Tiziano Santi.

"Dimenticare l'arte" by Mario Costa.

"Sulla finalità dell'arte" by Paolo Mazzana.

"Il teatro della morte" by Tadeusz Kantor.

"Art price and value" catalogue exhibition by Piroshka Dossi and Franziska Nori.

"The Great Contemporary Art Bubble" film by Ben Lewis

"A Crime Against Art" film by Hila Peleg

"The Value of Nothing" By Caleb Larsen

"High Price: Art Between the Market and Celebrity Culture" by Isabelle Graw

"On (Surplus) Value in Art" by Dietrich Dietrichson

"The Auction is the Action" by Barbara Rose

"A Certain Lack of Coherence" by Jimmie Durham.

"The Accident of Art" by Paul Virilio

"The Conspiracy of Art" by Jean Baudrillard

"What is Critique?" by Michel Foucault

Danilo Correale

*AVADE TAXES ON 25€
BUDGET & ANSWER, 2010*

Fin dalla fine del Settecento le isole Cayman, un piccolo

arcipelago nel Mare delle Antille poco a sud di Cuba, sono state dichiarate paradiso fiscale. Prima di tale dichiarazione ad opera di Giorgio III le Cayman hanno vissuto tempi non proprio tranquilli tra Pirati e Coloni. Questa piccola colonia britannica è tutt'ora il più mitologico dei paradisi fiscali. Il nome è diventato infatti sinonimo di esenzione dalle imposte. Le Cayman possono inoltre godere di uno scenario paesaggistico degno dei titoli di coda di una pellicola Hollywoodiana. Happy-end in spiaggia, tanti dollaroni esentasse, yacht e maggiordomi. Attraverso la definizione di accordi internazionali quali il "mutual fund law", le Cayman hanno sviluppato la loro crescita economica sulla base di una legislazione capace di accogliere i fondi internazionali di aziende e o società particolarmente "intraprendenti". Il mio tentativo è stato quello di aprire un conto di 25 euro (budget a disposizione per il progetto Evading Custom), presso una delle banche delle isole Cayman, la risposta non è stata delle più cordiali, nella mia attuale condizione economica non vi è neppure il miraggio di raggiungere la cifra minima di cinquecentomila euro per poter aprire tale conto. La risposta della banca è stata molto chiara: la cifra di venticinque euro non è di molto distante dalla paga mensile di un raccoglitore di banane residente in una delle isole dell'arcipelago. Il progetto per la mostra Evading Customs non è altro che l'esposizione di una cartolina raffigurante il più comune dei mestieri tradizionali esercitati sulle Cayman.



Cutting Bananas

Customer Service Centres

Elgin Avenue
200 Elgin Avenue, George Town T 345 949 4655 F 345 949 7506

Edward Street
54 Edward Street, George Town T 345 949 6344 F 345 949 4215

Buckingham Square
720 West Bay Road, Seven Mile Beach T 345 949 7137 F 345 945 5755

Centennial Towers
2452 West Bay Road, West Bay T 345 946 3334 F 345 946 3453

Cayman Brac
14 West End Cross Road, Cayman Brac T 345 948 1451 F 345 948 1261

Little Cayman
898 Guy Banks Road, Blossom Village T 345 948 0051 F 345 948 0049

Riccardo Giacconi

Le Olimpiadi di scherma, 2010

La squadra olimpica di scherma.

- Telefonare al numero 02 29400351 e chiedere di Gillo Dorfles.
- Convincere Gillo Dorfles a concedere un appuntamento per una breve intervista, presso casa sua a Milano (Piazzale Lavater 3) o altrove.
- Prima di iniziare l'intervista, attivare un registratore audio.
- Chiedere a Gillo Dorfles di raccontare la sua partecipazione alla squadra olimpica di scherma, cercando di definire il maggior numero possibile di dettagli (ad esempio date, luoghi e descrizioni degli stessi).
- In occasione della mostra, riprodurre in loop la registrazione audio delle domande e delle risposte (soltanto su questo argomento, e indipendentemente dall'esito delle stesse) attraverso delle cuffie, predisponendo una sedia per l'ascoltatore.

Riccardo Giacconi, 3 giugno 2010.

Giovanni Giarettta

The Carina Nebula, 2010

The Carina Nebula

Convert your wall into a picture window into

the cosmos! Turn a wall in your home into a picture window on a panoramic view of the universe, complete with glittering stars and sweeping clouds of gas and dust. Wall murals are gallery-quality, detailed Hubble images. They can be printed as one image, or as a series of individual images clustered together to create a single picture.

http://hubblesite.org/gallery/wall_murals/



Giorgio Guidi

Untitled, 2010

La mia volontà è di rappresentare sempre e comunque il vero.

Io cerco, nei limiti del possibile, quale possa essere un punto di vista veramente oggettivo, ovvero con il minor numero di sovrastrutture. Spesso questo tipo di analisi non rispecchia il senso comune di un fatto, sia esso cronaca, storia, cultura o società.

A volte il mio percorso può essere considerato cinico, al contrario il lavoro diretto sulla mia sensibilità mira ad essere puro e privo di legami. La ricerca per me parte da un'analisi molto attenta di sistemi di relazioni, nei quali tento di introdurmi dopo esservi entrato in contatto.

Ultimamente ho allargato la mia ricerca alle contaminazioni in un sistema culturale (che non è altro che un insieme di sistemi di relazioni), dovute a scambi con altre entità. Queste possono provocare la nascita di imprevisti nella percezione dell'identità di un gruppo.

Il primo risvolto pratico di questa ricerca è rivolto alla mia generazione, cresciuta con la proiezione dell'Europa, e sotto un'idea di uniformità "buona" risultato di un processo di scambi e contaminazioni; di conseguenza il legame culturale con il proprio territorio spesso sembra essere inesistente o tenuto nascosto per assumere un'identità più generalizzata e apparentemente più compatibile. E' quasi una questione di legge naturale, se pur paradossale: alcune specie animali sono in grado di modificare addirittura il proprio genere per risultare maggiormente compatibili con il gruppo di appartenenza.

Durante la fase di ricerca, mi piace fare una riduzione ai minimi termini delle possibilità di un gruppo di esseri umani e paragonarla ai risvolti sociali e culturali dello stesso gruppo.

E tutto questo parte dalla realtà, cerco di muovermi e passare dei periodi all'interno di situazioni diverse, nuove e studiare il modo in cui introdurmi in esse.

il mio ultimo viaggio è stato ad Atene, in un momento politico ed economico di forte tensione, dove il risultato mediatico di qualsiasi operazione è in grado di sconvolgerne la percezione, dove le opinioni si scontrano con la realtà creando uno stato di limbo in cui non si ritrova apparentemente alcuna via d'uscita.

Le contaminazioni in una città di questo tipo sono molteplici, come il peso della storia, che si scontra in continuazione con il peso della realtà.

La mia curiosità crescente mi ha portato a relazionarmi con situazioni anche molto diverse, come il desiderio di dare rilievo all'importanza storica della nazione tramite la continua ricerca archeologica, e la presenza di gruppo di ricercatori di biogenetica, attivi sul campo mondiale ed in contatto con le maggiori università.

Attraverso la mia introduzione in questi sistemi, ho scoperto che l'utilizzo dei vermi per la sperimentazione sul dna umano, è possibile grazie ad una compatibilità dei due di circa il 58%. inoltre questi animali sono monocromatici, anzi trasparenti, per cui non è necessario ucciderli né utilizzare raggi per guardare al loro interno. Nella loro semplicità subiscono trattamenti incredibili per permettere alla ricerca di capire il funzionamento di questi filamenti su cui si basano tutte le cellule degli esseri viventi.

Allo stesso modo i resti delle civiltà antiche vengono in continuazione studiati e analizzati ed il fine è sempre lo stesso, capire.

Il paragone diretto tra due situazioni come queste rappresenta a pieno il senso di contaminazione che voglio sottolineare. Il Dna viene contaminato per trovare una soluzione alle problematiche dell'esistenza come esseri umani, ma vista l'impossibilità di lavorare direttamente sui corpi per questioni etiche e legali, si assume qualcosa di simile, che abbia un'alta percentuale di compatibilità. I resti archeologici a loro volta sono in grado di darci un quadro abbastanza completo di quella che poteva essere la vita di una popolazione antica, ma il tempo ha reso gran parte di questi resti sufficientemente rovinati da non poter essere più visti nella loro interezza.

A questo punto ho evidenziato tutti gli elementi utili per costruire il mio lavoro.

Il risultato che ottengo è un processo scientifico da applicare ad una situazione storica.

Il lavoro che propongo è una rielaborazione di alcuni bassorilievi provenienti da metope appartenute al Partenone, ad Atene. Le contaminazioni vengono inserite attraverso l'utilizzo della computer grafica 3d, seguendo un'idea di contaminazione dei fregi dovuta ai loro spostamenti dal luogo d'origine ai vari musei del mondo dove sono esposti.





Giuseppe Lana

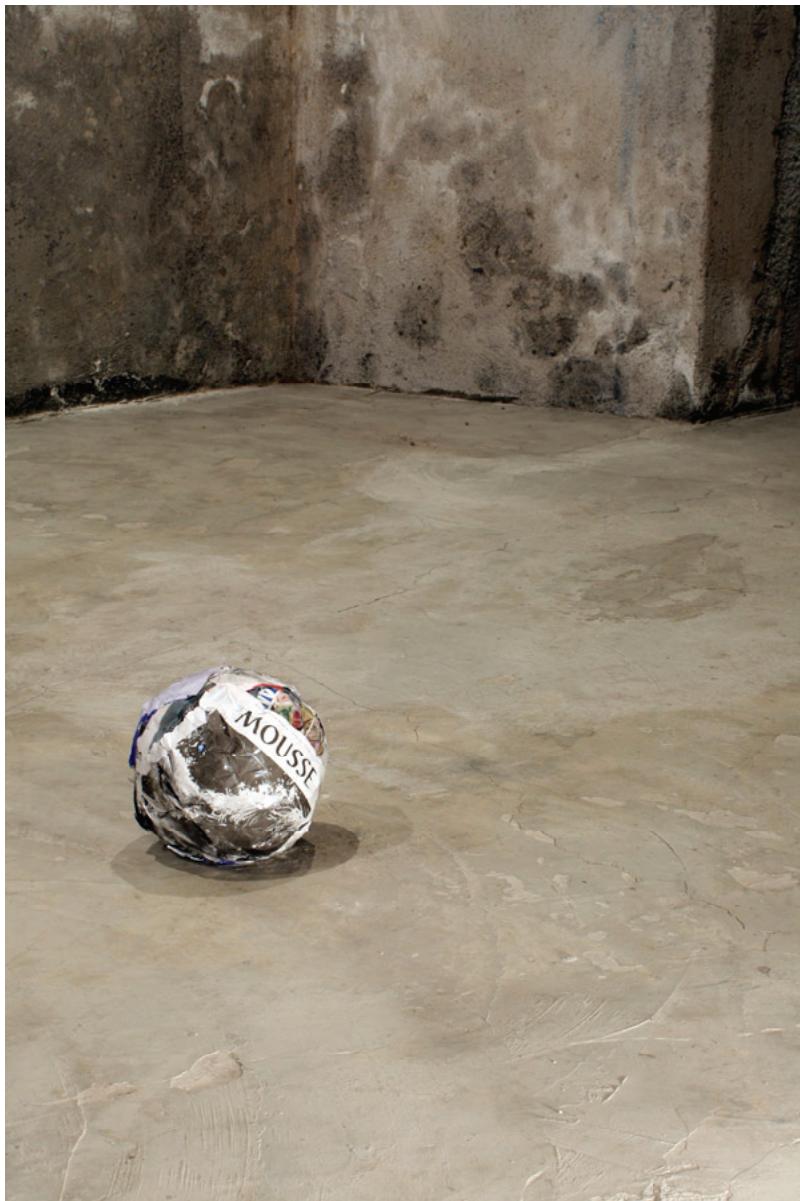
Palle, 2010

- Sfogliare l'ultimo catalogo da voi prodotto.

- Arrivati al fondo, ripercorrere la lettura strappando le singole pagine dall'ultima fino alla copertina.

- Appallottolare i fogli l'uno sopra l'altro con del nastro trasparente così da formare una palla.

- Liberare la sfera ottenuta nello spazio della galleria e renderla potenzialmente fruibile all'improvvisazione calcistica.



Renato Leotta

Aci Trezza, 2010

Modellando una quantità precisa di argilla potrei riprodurre

una parte del mio corpo; modellando con giudizio ricercando la forma attraverso il ricordo volumetrico potrei permettermi la copia, raggiungendo il risultato attraverso la memoria e le cognizioni dettate dall'esperienza che si ha di se stessi e del proprio ingombro.

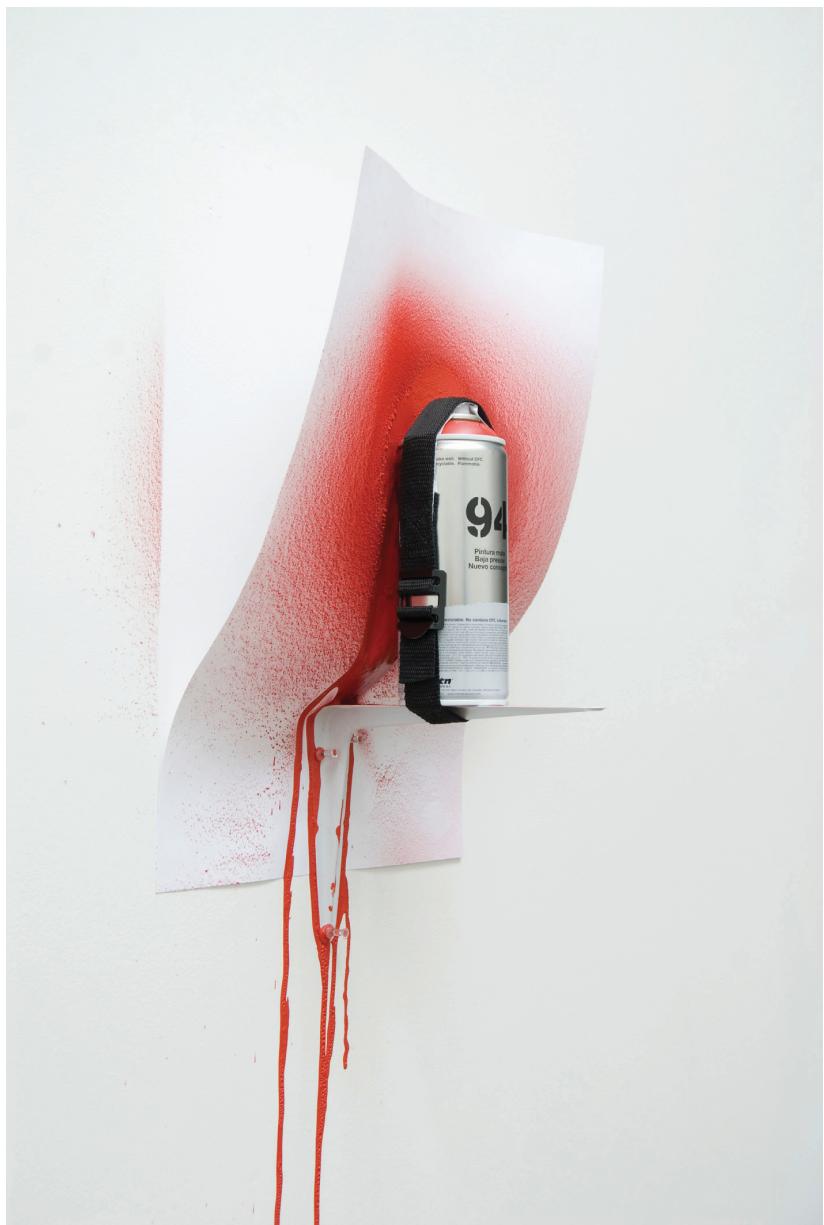
Distraendomi a sufficienza potrei ricreare una copia che non rispetti i rapporti di forma e peso e forse potrei raggiungere una forma astratta, ambigua e informe, una esatta copia che perde, nello stesso momento in cui l'interpreta parametri e istruzioni; in un allontanarsi dimensionale potrei non trovarmi più qui, potrei non essere più..potrei essere liquido forse, quale forma avrei, quale forma avrebbe il mio pene?

Modellare con le mani una quantità di argilla.

Renato Leotta

Federico Maddalozzo

1102. - 245 sq. ft, 2010



Titolo:

11oz. - 245 sq. ft.

Dimensioni:

28 x 43 x 20 cm

Materiali:

01 foglio A3

01 gancio per mensole in acciaio laccato bianco, 15 x 20 cm circa.

01 bomboletta di vernice spray "MNT (Montana) 94"

01 cinghia nera

Margherita Moscardini

Panoramica#2, 2010

panoramica#2

Istruzioni per la realizzazione di una immagine dello spazio.



fig.1

- 1) Dato uno spazio espositivo, individuare il punto in cui, colui che vigila l'ambiente durante l'apertura pubblica, si siede. (la sedia accanto la scrivania?)
- 2) Occupando questo punto (sedendosi al suo posto), individuare tutti i volumi architettonici/strutturali e le relative superfici, visibili frontalmente (es. pareti, colonne, muri divisorii).
- 3) Immaginare che una lastra di vetro sia collocata tra il nostro occhio e tutte le superfici che questo individua di fronte a sè. Immaginare infine che su questa lastra sia tracciato il profilo di una figura geometrica semplice.
- 4) Chiudendo l'occhio sinistro, tracciare il profilo della figura considerando che questa si estende su tutte le superfici dei volumi esistenti. Su ogni porzione di muro coinvolta, segnare con scotch carta la porzione di profilo della figura, in modo che, una volta che ci si collochi nel punto di osservazione stabilito, l'insieme dei tracciati restituisca un'immagine otticamente bidimensionale della figura intera.
Questa operazione richiede continue verifiche e dunque spostamenti, dai tracciati al punto di osservazione. Lo scotch carta è semplice da rimuovere e ricollocare nell'esatta posizione. Aiutarsi con una riga e con una livella.
- 5) Una volta tracciato il disegno con scotch carta, prendere il bisturi e la riga per incidere il contorno di ogni diversa superficie. E' fondamentale che il contorno della figura intera sia molto preciso. Che l'incisione sia perfettamente regolare.
- 6) Rimuovere, con il bisturi, gli strati di vernice parietale di ogni porzione, andando progressivamente in profondità: della superficie più vicina all'osservatore andrà rimosso il primo strato, della seconda, almeno due strati, e così via, progressivamente, finché, nell'ultima superficie interessata (quella più distante dall'occhio) non si arrivi all'intonaco (in questo caso può essere necessario l'utilizzo di martello e scalpello). Ci sono delle variabili come la scoperta di vernici colorate o di scritte che a discrezione, posso essere lasciate/mostrate, a condizione che nell'insieme non frammentino la visione unitaria della figura.
- 8) Rimuovere lo scotch carta delicatamente facendo attenzione a non strappare via piccoli frammenti di vernice o intonaco dal contorno.
- 9) Modificare l'orientamento dell'illuminazione esistente in modo che la luce aiuti la figura ad apparire unitaria alla vista.
- 10) Sostituire la sedia utilizzata come punto di osservazione con uno sgabello tecnico regolabile (utilizzati solitamente per lavorare al tecnigrafo, o nelle aule da disegno degli istituti tecnici geometri etc)

Dettagli tecnici considerata una figura di estensione complessiva di circa 3mq:

strumenti

n°1 scotch carta,
n°1 bisturi chirurgico+n°6 lame curve
(acquistare in farmacia dicendo di essere restauratori) **fig.2**,
martello di gomma,
scalpello,
sgabello regolabile di legno e acciaio
(chiedere in prestito ad istituto tecnico o acquistare usato)**fig.3a, fig.3b.**

tempi

3 giornate piene di lavoro

costi

circa 15 euro + ripristino (intonaco e vernice bianca: circa 10 euro)



fig.2

fig.3a fig.3b

fig.1; fig.4; fig.5: documentazione di *panoramica#1*, realizzata nel 2008 nello spazio di neon>campobase, bologna.





fig.5

Marta Pierobon

One of Many, 2010

“One of Many”





Titolo: “One of Many”

Tecnica: collage, foglia oro, terra cruda e spray

Dimensioni: 12x13x13,5cm

Scheda tecnica per la realizzazione dell’opera.

Materiali per la realizzazione.

- 1 foglio blu A4 grammatura 250/300g.
- 1 foglio nero A4 liscio
- 1 cartoncino spessore 2 mm circa, da applicare sul retro del cartoncino blu.
- 1 risma di foglie oro, la piu’ piccola e’di 25 fogli.
- 1 barattolino colla vinavil. (quello piccolo in commercio sara’ sufficiente)
- 1 pennellino sintetico dimensione 4
- 1 bomboletta spray acrilico colore oro moderno.
- 1 kg di argilla.

Parte prima

-Ritagliare cartoncino blu e cartoncino 2mm di dimensioni 10,2x7,7cm ciascuno, incollare i due rettangoli uno sull altro, così da dare piu’ consistenza e spessore al cartoncino blu che e’la base del collage.

-Stampare scheda (in allegato) elementi per montaggio collage; tutti gli elementi sono in scala **1:1**



Ritagliare ogni elemento da segmento **1** a segmento **5**. I segmenti sono in ordine crescente da sinistra verso destra: da **1** a **5**.

Segmento **2** e' l unico elemento che verra' direttamente applicato sul cartoncino blu dopo aver ritagliato la sagoma stampata , gli altri elementi dovranno essere ricreati con l'uso dei cartoncini blue e nero e della foglia oro.

-Segmenti **1-4-5** devono essere ricreati in originale nel seguente modo:

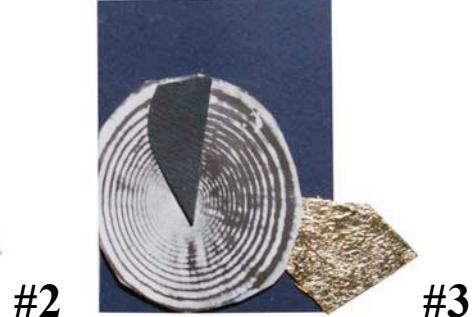
Ritagliare le varie sagome stampate e ricreare le stesse utilizzando il cartoncino blu,applicare la foglia d'oro su ciascuna sagoma in modo da ricoprirla tutta nel seguente modo: stendere con il pennellino la colla vinavil lungo tutta l'area di ogni segmento e applicare la foglia d'oro ricoprendo tutta la superficie del segmento, aspettare che si asciughi.

-Segmento **3** ritagliare il segmento dal cartoncino nero.

Parte seconda

-Incollare i vari segmenti con colla vinavill sul cartoncino blu ritagliato

Nel seguente ordine:



-Una volta incollati tutti i segmenti, colorare il retro del collage utilizzando la bomboletta spray oro, come da immagine, rendendo tutta la superficie monocroma.



Parte terza

Utilizzando l'argilla costruire:

-1 cilindro (non deve essere perfettamente regolare, meglio se irregolare) con le dimensioni di 4cm (circa) di altezza e 2 cm (circa) di larghezza.

-4 palline di diverse dimensioni, comprese tra i **4** mm ed 1 cm di diametro.

-Lasciare seccare l'argilla per **1 o 2** giorni, poi usare la bomboletta spray oro per verniciare sia il cilindro che le palline.

Lasciare assciugare e dare una seconda passata di spray.

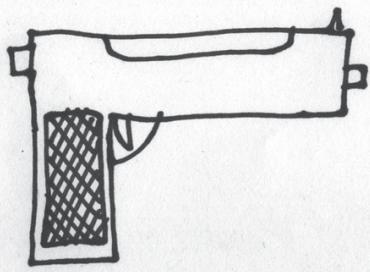
Parte quarta

Installare il lavoro come da immagine:

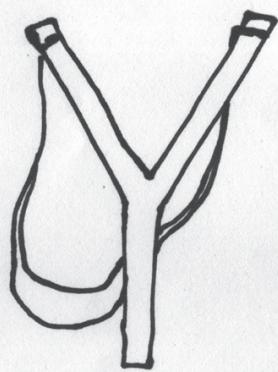


Marco Raparelli

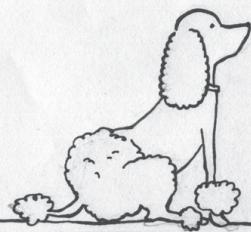
Commercial NO Commercial,
2010



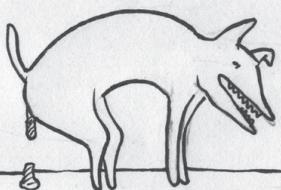
COMMERCIAL



NO COMMERCIAL



COMMERCIAL



NO COMMERCIAL

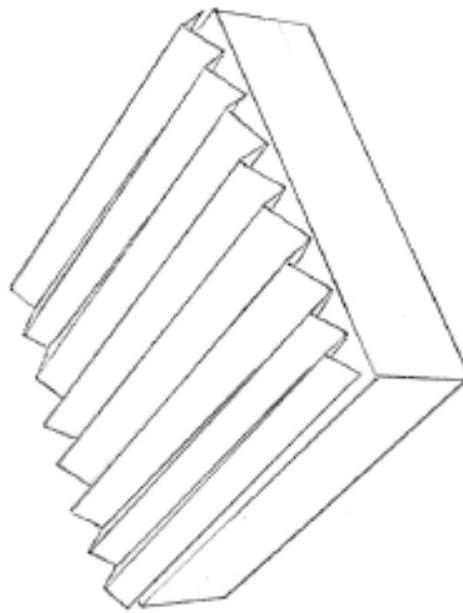
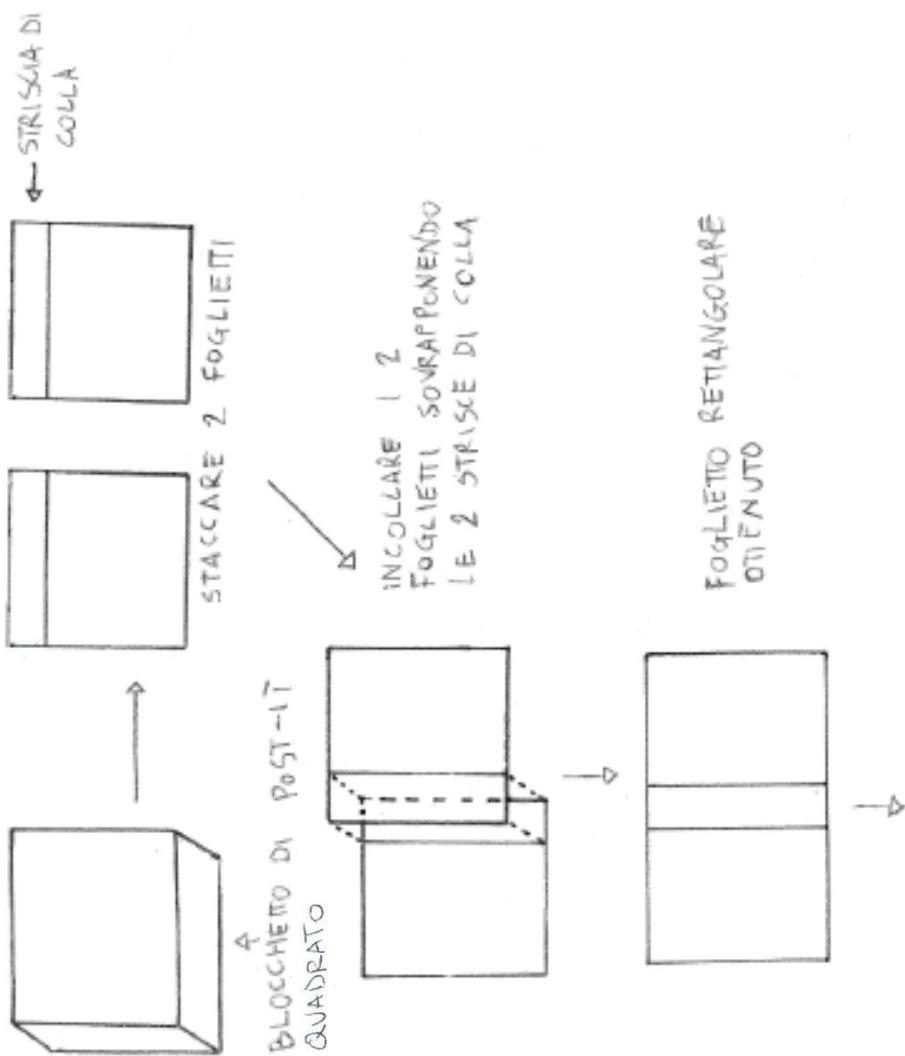
Luca Resta

Etern-IT, 2010

ETERN-IT

MATERIALI: POST-IT GRANULATO
DIMENSIONI: 5,1 x 5,1 x 1,5 cm

DIMENSIONE
REALE DEL
POST-IT



Si tratta di una piccola scultura cartacea che ricorda nelle sue forme i grossi prefabbricati industriali dai tipici tetti in amianto. L'intento è quello di associare una forma che rimanda a un grave problema sociale (quello dell'inquinamento da amianto) ad un elemento quale il post-it usato invece per appuntarsi piccoli impegni quotidiani, delineando così quel tipico atteggiamento tutto italiano.

luca resta

SORRAPPORTARE IL FOGLIETTO OTTENUTO AL BLOCCETTO INIZIALE

Alberto Scodro

Spiga d'orata, 2010

Vi presento un amico, si chiama Spiga d'Orata

È costituito da due elementi, una spiga di grano e un pesce, l'orata.

Il lavoro tratta di un essere che esce dalla materia e di uno che ci [*Vedere le foto.*](#)

vive dentro, uniti da simile struttura, rispettivamente esterna ed interna al loro organismo vivente.

Un pesce che diviene radice della spiga di grano.

La costruzione e i materiali:

- Pesce Orata.

Per estrarre la lisca vi consiglio di indossare dei guanti in lattice per evitare l'impregnante odore del pesce sulle mani. Io uso il microonde, scaldo il pesce un po' alla volta e ci tolgo le parti che si sono cotte, bisogna cucinarlo e pulirlo, riscaldarlo e pulirlo, fino a che non ne rimane solo la lisca bella pulita. Lentamente perché se si scalda troppo tutto in una volta si potrebbe rompere la lisca.

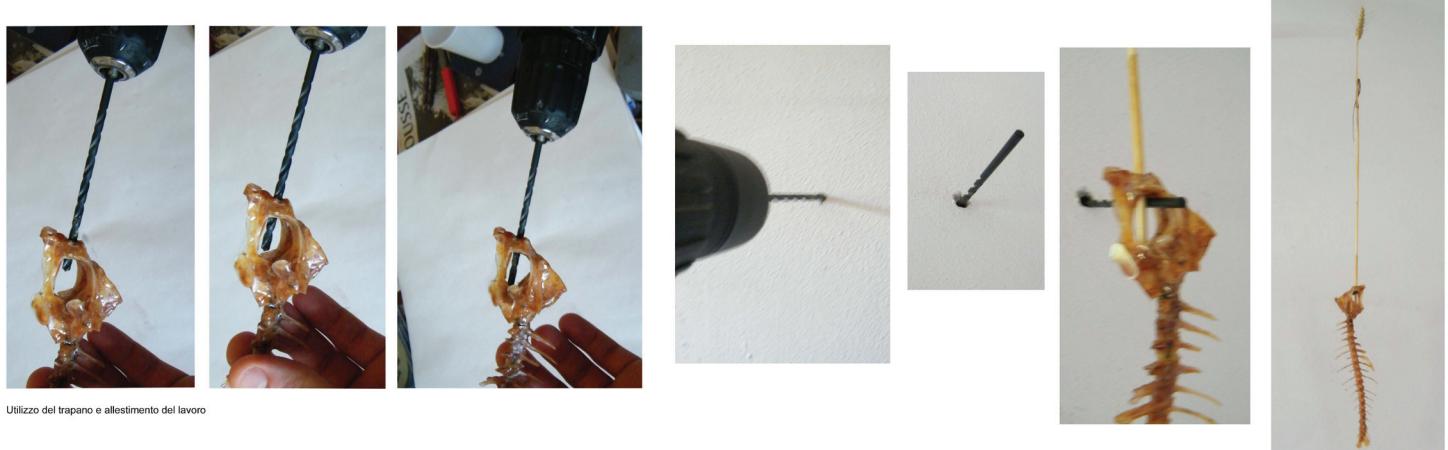
Una volta terminata questa operazione, lasciare asciugare bene la spina, al sole e poi cominciare a verniciare con lacca spray per capelli, e meglio se avete una vernice a spray trasparente di un vostro amico pittore o non so qualcosa che ne blocchi l'odore e ne rinforzi la consistenza.

- Spiga di grano, tagliare con una forbice il tronco così da perderne le radici e accorciarla un po'.

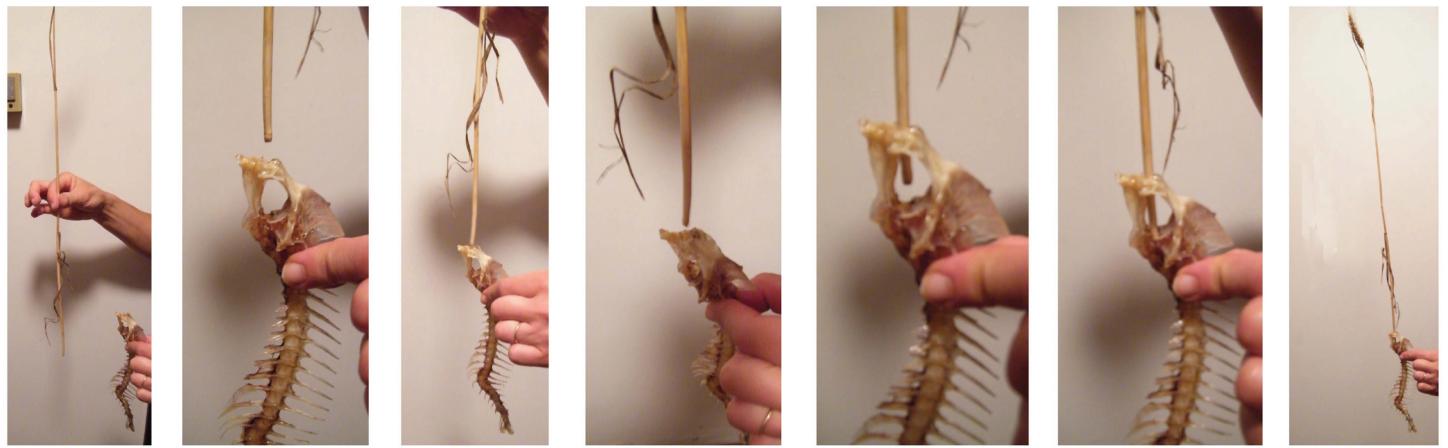
- Punta di trapano, fare un buco in verticale sulla testa della lisca, in modo da poter inserirci la spiga (come si vede nella foto). Con la stessa punta fare un foro sul muro, ad un'altezza di 165 cm, lasciandola poi piantata nel muro, in modo da diventare il supporto o piedistallo che sostiene la spina.

Inserire la spiga d'orata conclusa, nella punta piantata al muro.

Probabilmente ci sarà da accorciare un po' alla volta la spiga in modo da trovare l'equilibrio dei due corpi.



Utilizzo del trapano e allestimento del lavoro



Sistema di inserimento pezzi, spiga di grano, con Spina di pesce.

