

LUCA VITONE

PRESENTATION

Born in 1964 in Italy. Lives and works in Italy.

His work explores the way places are identified through cultural production: art, cartography, music, cuisine, political associations or ethnic minorities.

Vitone bridges the gap between the sense of loss of place characteristic of the postmodern and the ways in which feelings of belonging arise in the intersection of personal and collective memory. He reconstructs and invents forgotten paths to reconfigure his own personal geography.

He participated in 2013 at the 55th Venice Biennale. Since 2006 he has been teaching at the Nuova Accademia di Belle Arti in Milan.

Luca Vitone's work has been exhibited at the MAXXI - Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo (Roma), Fondazione Zimei (Montesilvano), Palazzo Ducale (Genova), PAC - Padiglione d'Arte Contemporanea (Milano), Moscow Museum of Modern Art (Moscow), Galleria Nazionale d'Arte Moderna (Roma), Palais de Tokyo (Paris), Bétonsalon (Paris), Neuer Berliner Kunstverein (Berlin), Nomas Foundation (Roma), MoMA P.S.1 (New York), Musée & Jardins Van Buuren (Uccle), OK Centrum (Linz).

His work is part of prestigious collections as MAXXI - Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo (Roma), Dena Foundation (Paris), Deutsche Bank (Milano), EVN Sammlung (Vienna), Nomas Foundation (Rome), n.b.k. (Berlin), Gamec (Bergamo), Lenbachhaus (München), Museo del Novecento (Milano), Museo Ettore Fico (Torino), Museo Riso (Palermo).

Né en 1964 en Italie. Vit et travaille en Italie.

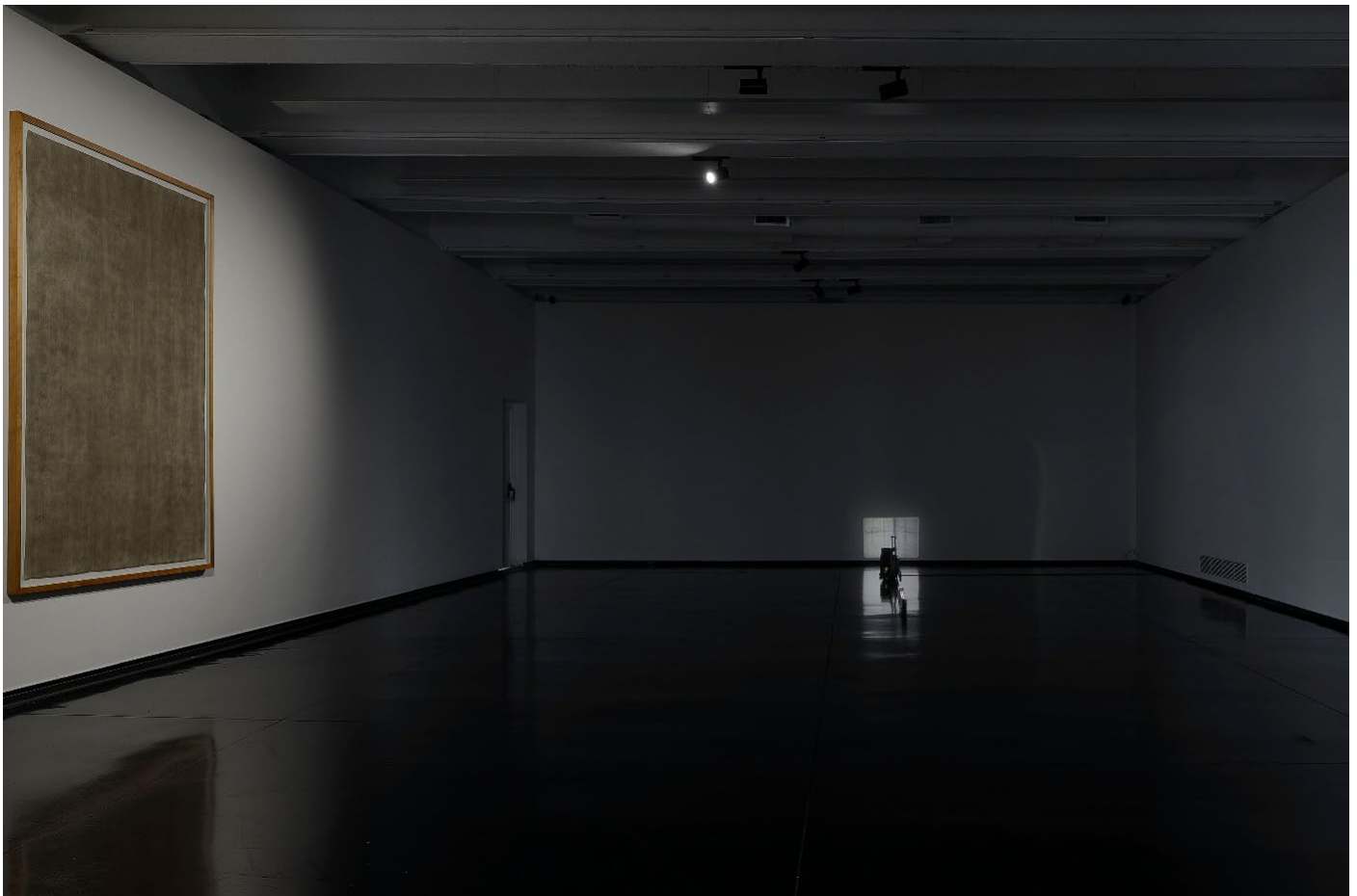
Son travail explore la manière dont les lieux peuvent être identifiés à partir de productions culturelles comme l'art, la cartographie, la musique, la cuisine, les associations politiques ou les minorités ethniques.

Luca Vitone comble l'écart entre le déboussolement caractéristique de l'ère postmoderne et la façon dont le sentiment d'appartenance émerge à l'intersection entre la mémoire personnelle et collective. Il reconstruit et invente des chemins oubliés dans le but de reconfigurer sa propre géographie personnelle.

Il a participé en 2013 à la 55^{ème} Biennale de Venise. Depuis 2006, il enseigne à la Nuova Accademia di Belle Arti de Milan.

Le travail de Luca Vitone a notamment été exposé au MAXXI - Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo (Roma), Fondazione Zimei (Montesilvano), Palazzo Ducale (Genova), PAC - Padiglione d'Arte Contemporanea (Milano), Moscow Museum of Modern Art (Moscow), Galleria Nazionale d'Arte Moderna (Roma), Palais de Tokyo (Paris), Bétonsalon (Paris), Neuer Berliner Kunstverein (Berlin), Nomas Foundation (Roma), MoMA P.S.1 (New York), Musée & Jardins Van Buuren (Uccle), OK Centrum (Linz).

Son travail est présent dans de prestigieuses collections comme MAXXI - Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo (Roma), Dena Foundation (Paris), Deutsche Bank (Milano), EVN Sammlung (Vienna), Nomas Foundation (Rome), n.b.k. (Berlin), Gamec (Bergamo), Lenbachhaus (München), Museo del Novecento (Milano), Museo Ettore Fico (Torino), Museo Riso (Palermo).





Fondazione Zimei, *The Impossible Community* (cur. Massimiliano Scuderi), Montesilvano, Italy, 2018



Fondazione Zimei, *The Impossible Community* (cur. Massimiliano Scuderi), Montesilvano, Italy, 2018



Fondazione Zimei, *The Impossible Community* (cur. Massimiliano Scuderi), Montesilvano, Italy, 2018



Komnaty (Bokhmetevsky Bus Garage than Garage Center for Contemporary Culture than Jewish Museum and Tolerance Center, Moscow) 2018 #4, 2018

watercolor dust on paper

aquarelle de poussière sur papier

41,5 x 29,7 cm (16.3 x 11.7 in.)

VIT018036



Chambres (in situ), 2018

watercolor dust on wall

aquarelle de poussière sur mur

variable dimensions

unique artwork

VIT018034



Michel Rein, *Chambres/Karners*, Brussels, Belgium, 2018



Chambres/Kamers (Galerie Michel Rein Bruxelles) #3, 2017

watercolor dust on paper, cherry frame, glass

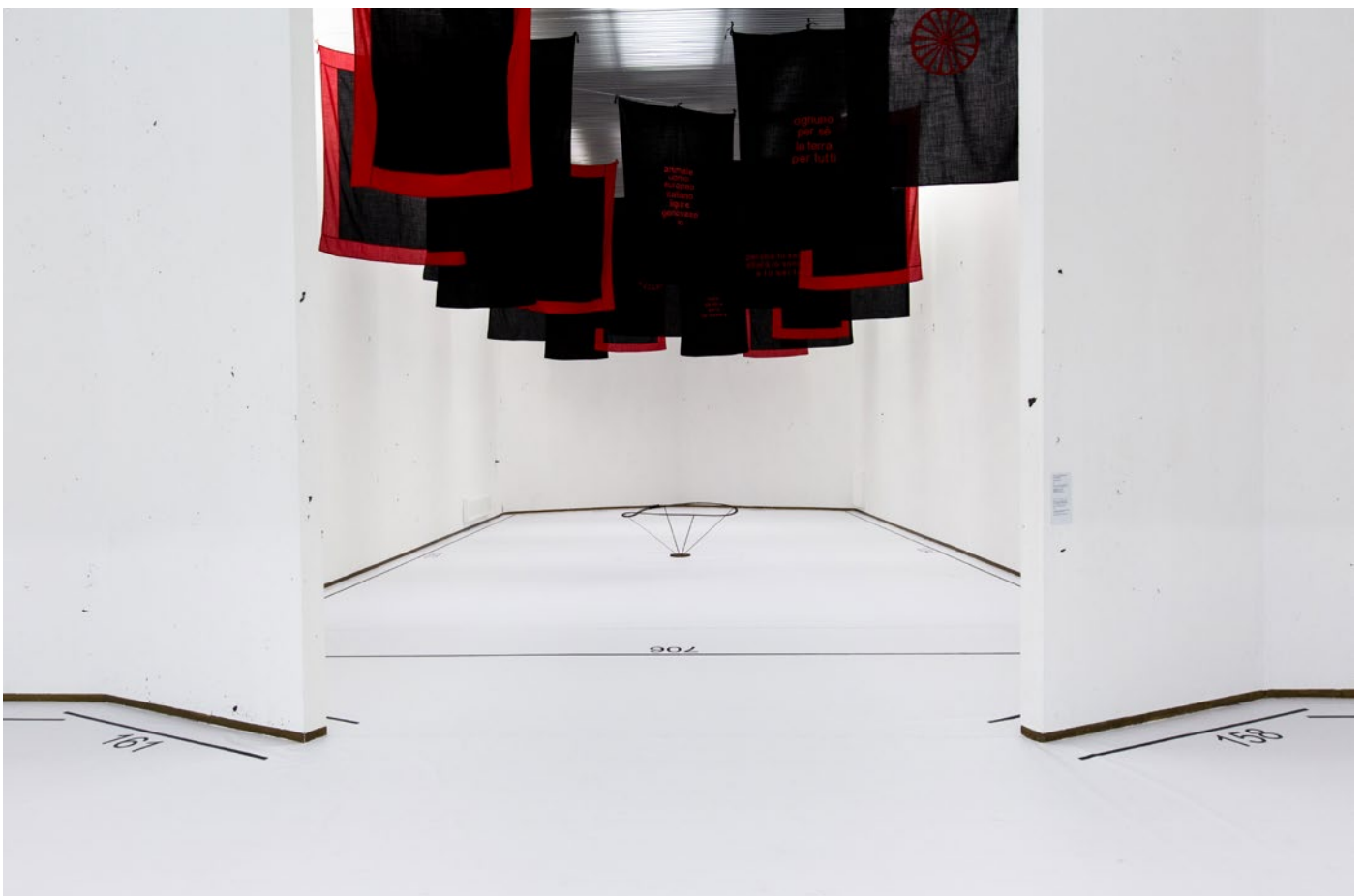
aquarelle de poussière sur papier, cadre en merisier, verre

75 x 55 cm (29.5 x 21.6 in.)

VIT018031



Moi, le jardin Van Burren, Bruxelles #1, 2018
atmospheric agents of garden on canvas
agents atmosphériques de jardin sur toile
146 x 100 cm (57.5 x 39.4 in.)
VIT018038

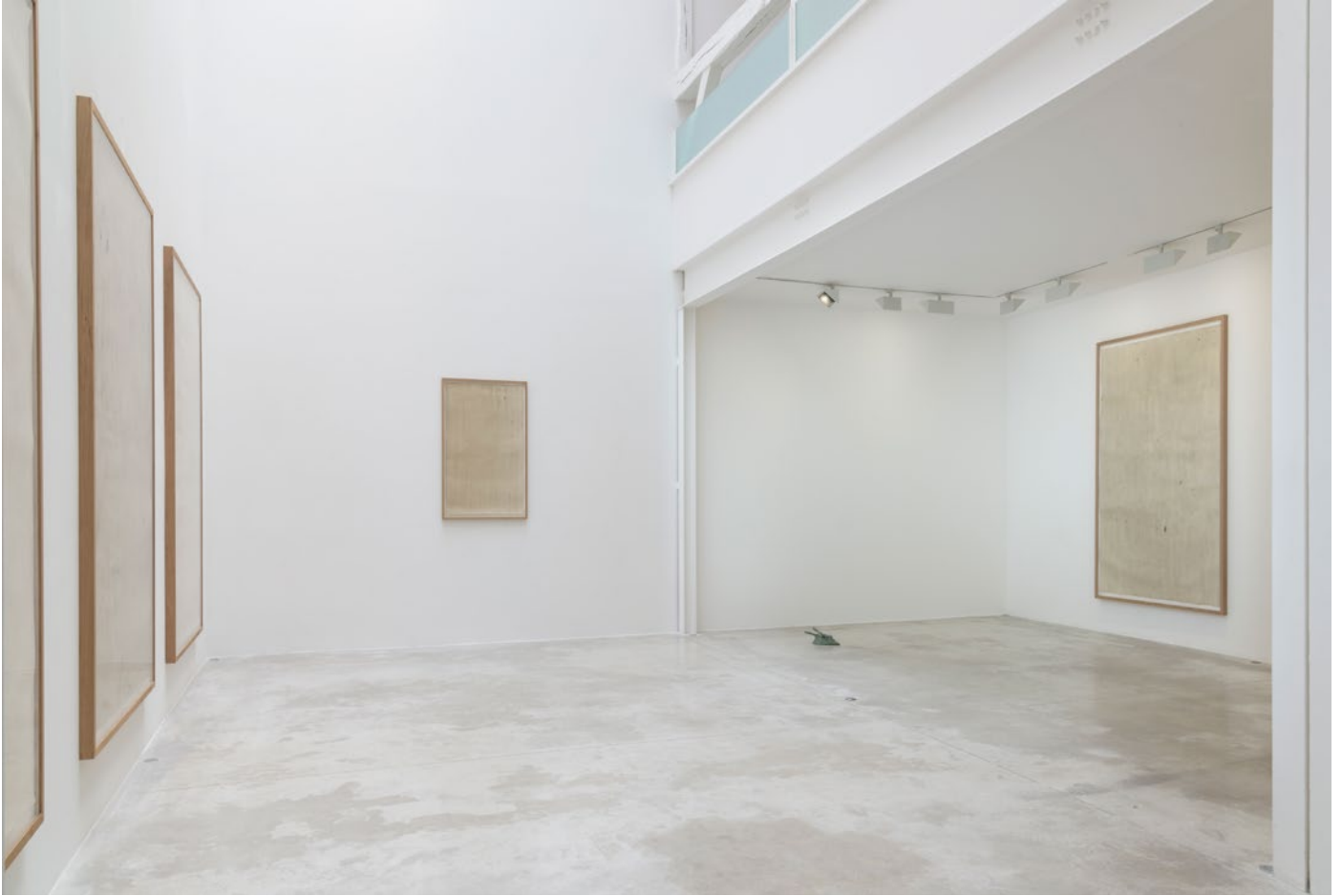


PAC - Padiglione d'Arte Contemporanea, *Io*, Luca Vitone, Milano, Italy, 2017

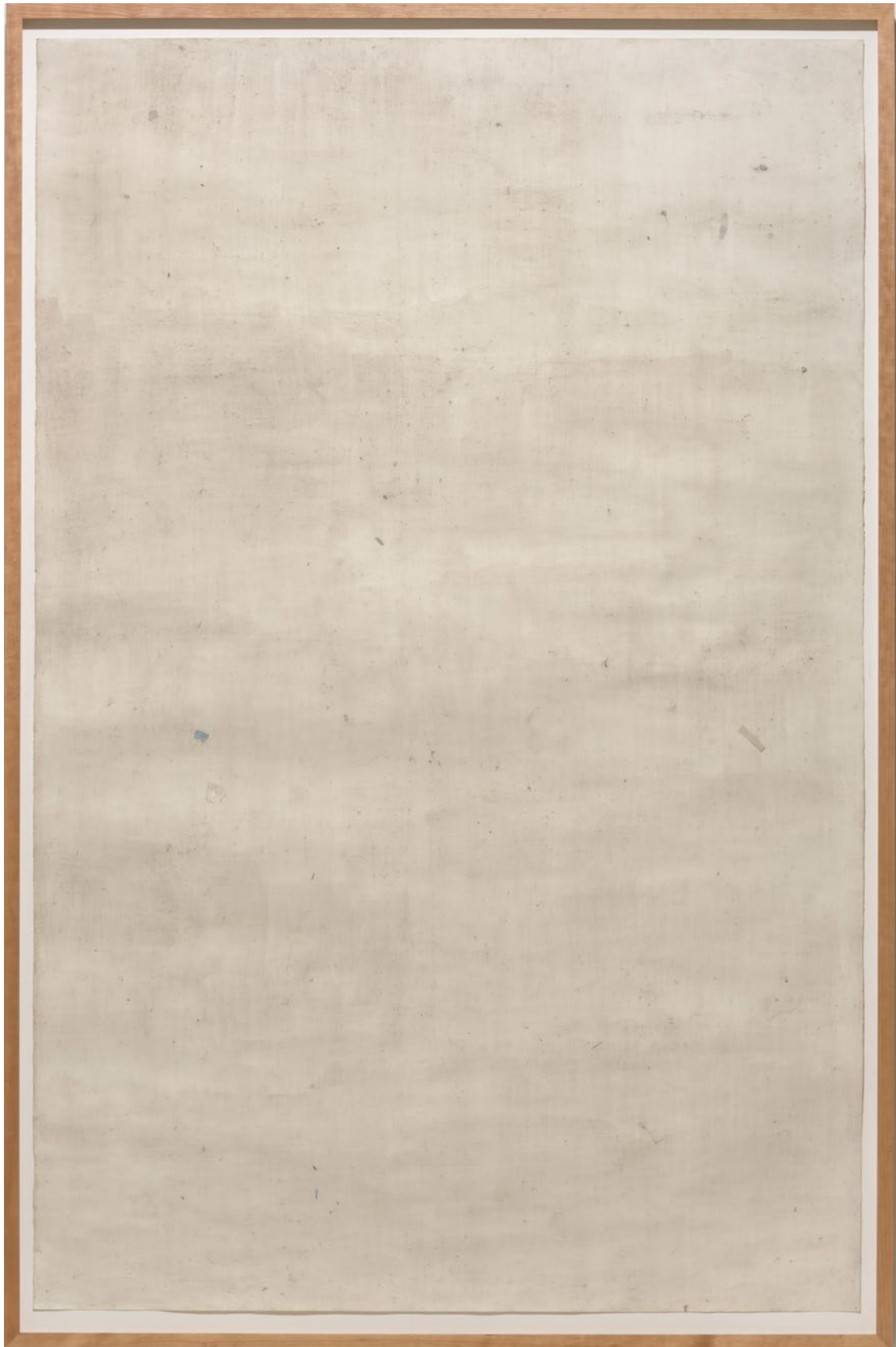


PAC - Padiglione d'Arte Contemporanea, *Io*, Luca Vitone, Milano, Italy, 2017





Michel Rein, *Homo Faber*, Paris, France, 2016



Chambres (Galerie Michel Rein, Paris), 2016
watercolor dust on paper, cherry frame, plexiglas
aquarelle de poussière sur papier, cadre en merisier, plexiglas
220 x 150 cm (86.6 x 59 in.)
VIT016014



Homo Faber (bronze), 2016

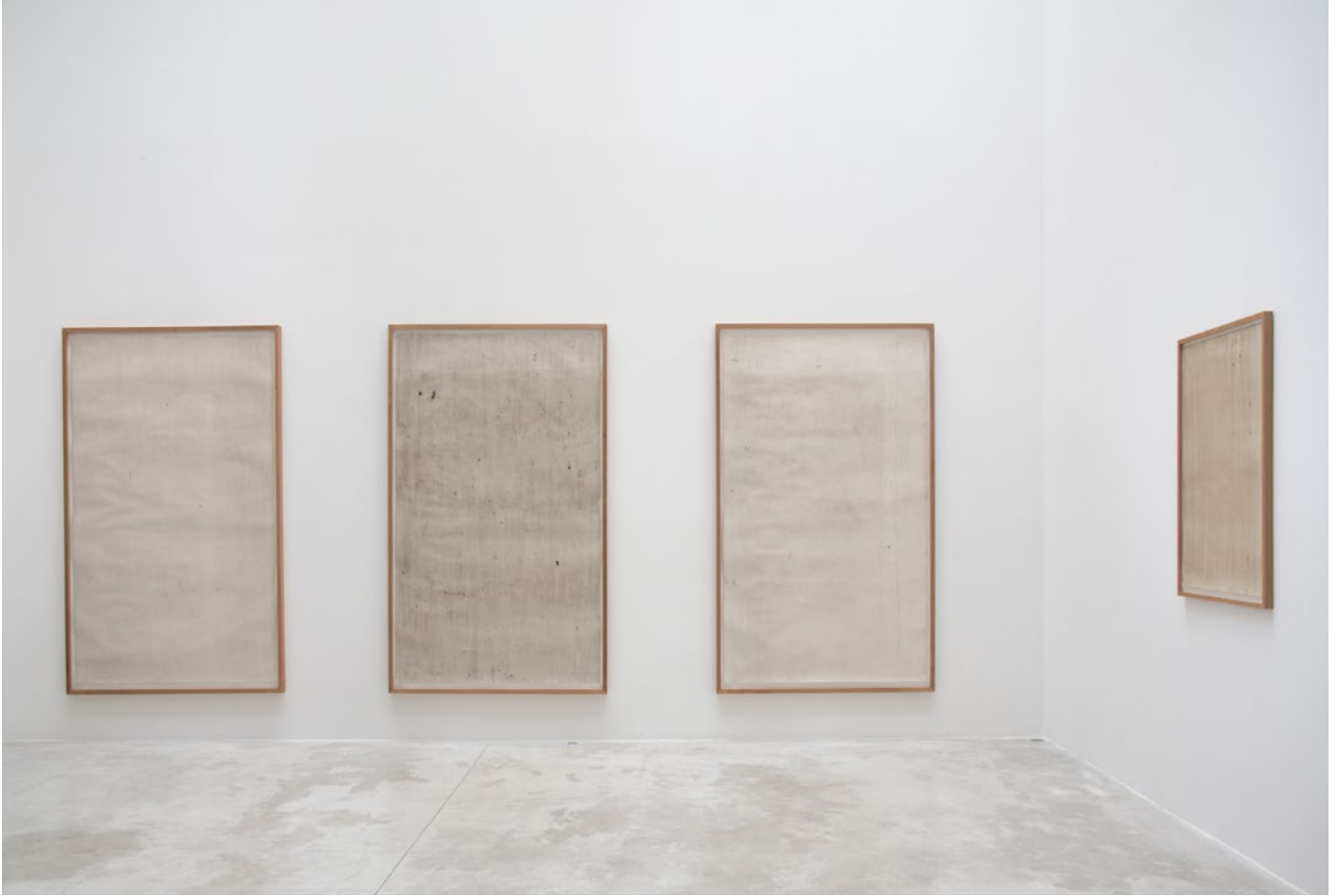
watercolor dust on paper, cherry frame, plexiglas

aquarelle de poussière sur papier, cadre en merisier, plexiglas

30 x 25 x 9 cm (11.8 x 9.8 x 3.5 in.)

unique artwork

VIT016016



Michel Rein, *Homo Faber*, Paris, France, 2016



Homo Faber (vert), 2016

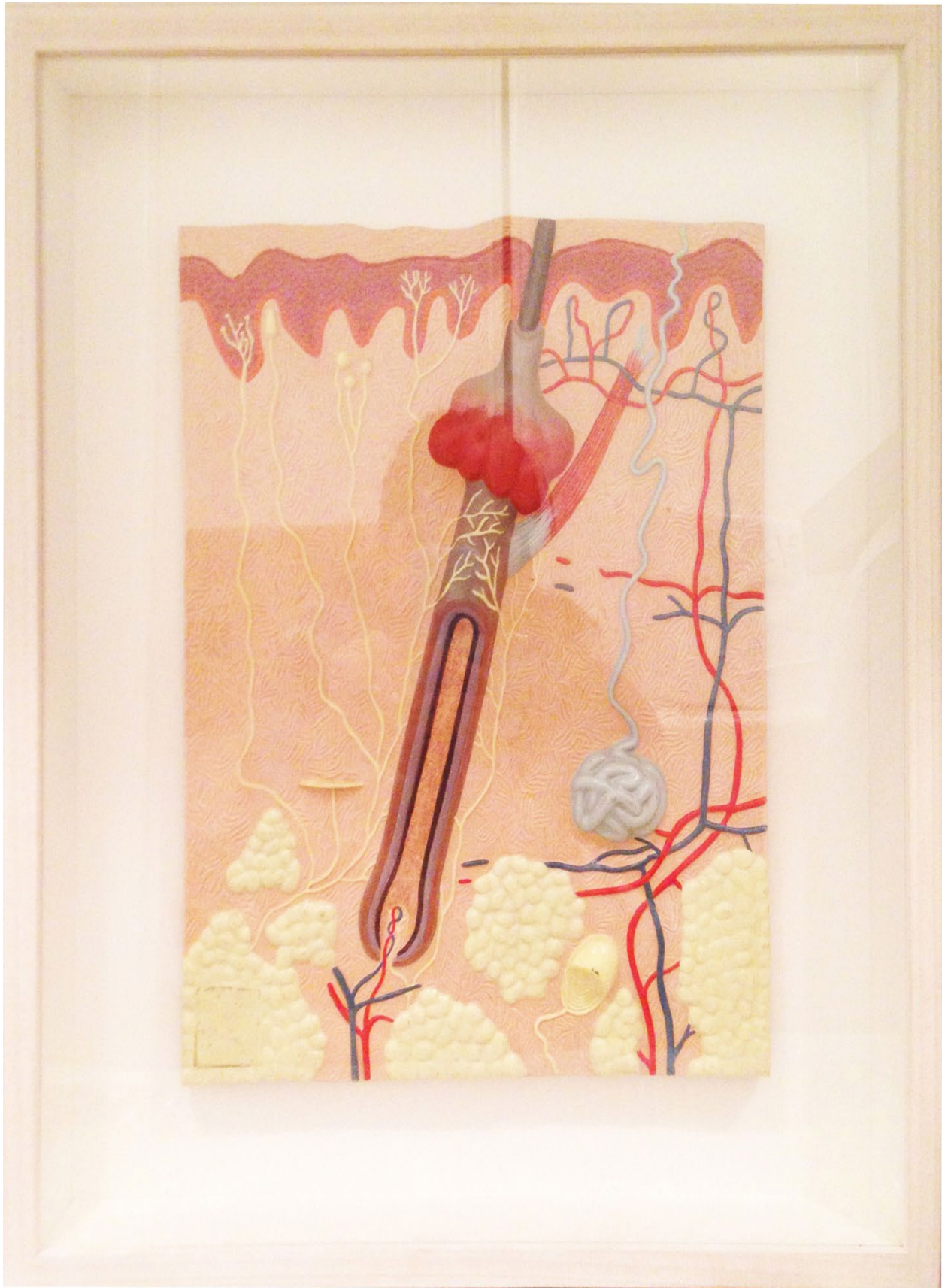
watercolor dust on paper, cherry frame, plexiglas

aquarelle de poussière sur papier, cadre en merisier, plexiglas

35 x 27 x 12 cm (13.8 x 10.6 x 4.7 in.)

unique artwork

VIT016019



The Invisible Informs the Visible (1/2), 2016

collage, wooden frame, glass

collage, cadre bois, verre

31 x 25 cm (12.2 x 9.8 in.)

VIT016022



Installation view (Via Matteotti), *Souvenir d'Italie (Lumières)*, Bologna, Italy, 2014



Latin America Pavillion, *Il sol dell'avvenire*, The 55th International Art Exhibition, Biennale di Venezia, Italy, 2013





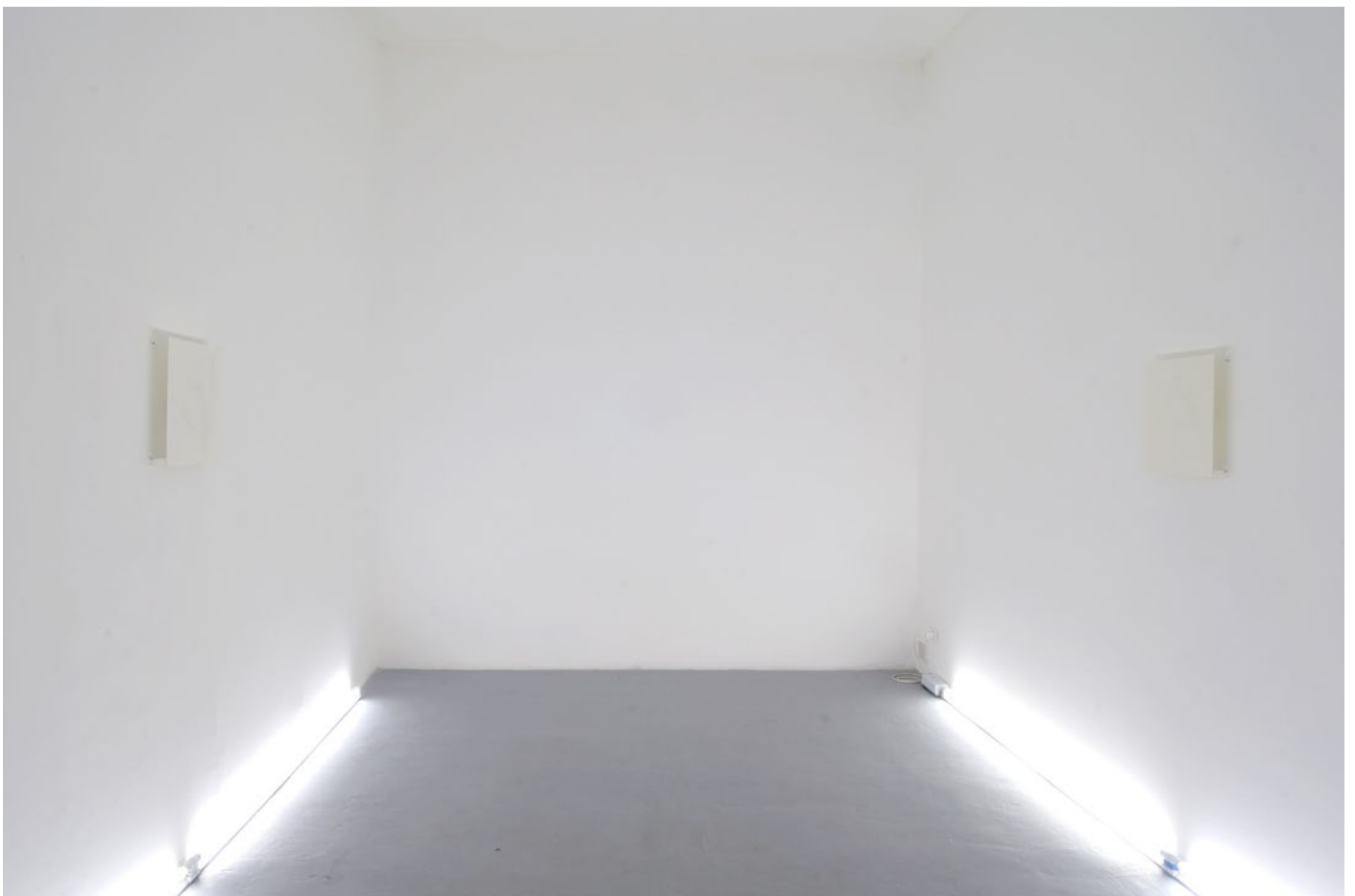
Fondazione Brodbeck, *Natura morta con paesaggi e strumenti musicali*, Catania, Italy, 2012



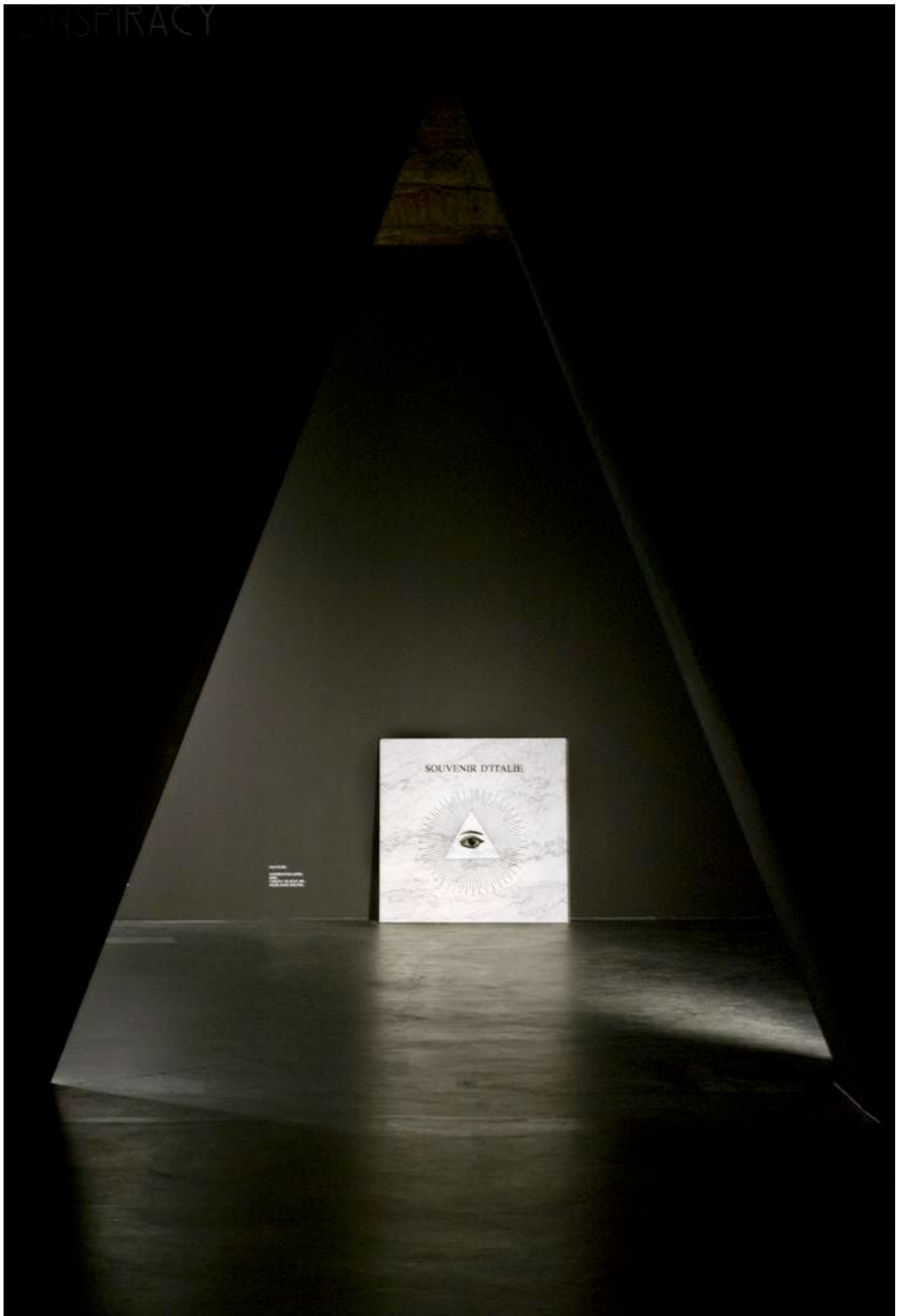
Museion, *Monocromo - Variationen*, Bolzano, Italy, 2012



Schirn Kunsthalle, *Secret Societies* (cur. C. Ricupero, A. Vaillant, M. Ulrich), Frankfurt, Germany, 2011



Galleria Cesare Manzo, *Isole recluse, Ottologia della villeggiatura*, Rome, Italy, 2011



CAPC - Musée d'art contemporain de Bordeaux, *Secret Societies* (cur. C.Ricupero, A. Vaillant), Bordeaux, France, 2011



FASC 97	AVV	ROMANO PICCOLOMINI	FIRENZE	FASC 201	COL	ALBINO SECCHI	FIRENZE	FASC 40
FASC 98	AVV	MARIO PAOLA	ROMA	FASC 202	DOTT	MARIO TOGNAZZI	FIRENZE	FASC 41
FASC 99	SIG	GIAMPAOLO PALLOTTA	FIRENZE	FASC 203	PROF	ASDRUBALE UGOLINI	FIRENZE	FASC 42
FASC 100	MAGG	ALVARO OSVALDO PAZZAGLI	FIRENZE	FASC 204	PROF	MICHELE MESSINA	FIRENZE	FASC 43
FASC 101	DOTT	FRANCESCO PIROLO	FIRENZE	FASC 205	DOTT	GIANCARLO MALTONI	FIRENZE	FASC 44
FASC 102	SIG	ALDO PERITORE	FIRENZE	FASC 206	AVV	VINCENZO CORSARO	FIRENZE	FASC 45
FASC 103	DOTT	CLAUDIO PICA	ROMA	FASC 207	MAGG	LORIS ANDREINI	FIRENZE	FASC 46
FASC 104	TEN COL	MAURIZIO PEPE	ROMA	FASC 208	RAG	MAURIZIO DURIGON	ROMA	FASC 47
FASC 105	RAG	ANTONIO PICCIRILLO	ROMA	FASC 209	GEN	CARLO CIUFFI	MONTECATINI	FASC 48
FASC 106	DOTT	CLAUDIO CHIAIS	ROMA	FASC 210	DOTT	TOMMASO BARILE	AREZZO	FASC 49
FASC 107	PROF	MASSIMO PUGLIESE	TORINO	FASC 211	DOTT	DOMENICO PONE	ROMA	FASC 50
FASC 108	CAP	CARLO POGLAJEN	ROMA	FASC 212	P I	GIORGIO BIANCHI	ROMA	FASC 51
FASC 109	COL	ALDO RENAI	ROMA	FASC 213	AVV	GIORGIO BIDA	TORINO	FASC 52
FASC 110	DOTT	FAUSTO RODINÒ	MACERATA	FASC 214	CAP	FABIO BORZAGA	NOVARA	FASC 53
FASC 111	TEN VASC	SERGIO ARGILLA	FIRENZE	FASC 215	SIG	AMEDEO ALDEGONDI	TRENTO	FASC 54
FASC 112	DOTT	GIUSEPPE SILANOS	OSTIA	FASC 216	COL	BRUNO ALPI	TORINO	FASC 55
FASC 113	MAGG	ANGELO RAFFAELE SOLDANO	LA SPEZIA	FASC 217	SIG	MARIO AUBERT	ANCONA	FASC 56
FASC 114	COL	MARCELLO STELLINI	ROMA	FASC 218	SIG	REMO CASINI	MILANO	FASC 57
FASC 115	CAP	DOMENICO SCOPPIO	ROMA	FASC 219	COL	MARIO CIOLLI	FIRENZE	FASC 58
FASC 116	DOTT	MENOTTI TORTORA	ROMA	FASC 220	SIG	VASCO CIONI	FIRENZE	FASC 59
FASC 117	DOTT	EZIO TALONE	ROMA	FASC 221	DOTT	PIETRO DE FEO	FIRENZE	FASC 60
FASC 118	DOTT	GABRIELE DE ANGELIS	ROMA	FASC 222	DOTT	RENZO DE GRANDIS	FIRENZE	FASC 61
FASC 119	DOTT	LUIGI LONI COPPEDÉ	ROMA	FASC 223	DOTT	DULIO DOTTARELLI	BOLOGNA	FASC 62
FASC 120	PROF	ANTONIO URBANO	FIRENZE	FASC 224	DOTT	TITO FAVI	ROMA	FASC 63
FASC 121	COM	PAOLO UBERTI	CATANIA	FASC 225	DOTT	ENNIO FINOCCHIARO	LAQUILA	FASC 64
FASC 122	DOTT	FERDINANDO VISCIANI	ROMA	FASC 226	DOTT	LUIGI FRANCONI	ROMA	FASC 65
FASC 123	AVV	ENRICO VINCI	FIRENZE	FASC 227	DOTT	FRANCESCO FRANZONI	TORINO	FASC 66
FASC 124	DOTT	GIANCARLO ELIA VALORI	CATANIA	FASC 228	DOTT	MATTEO GRILLO	LIVORNO	FASC 67
FASC 125	MAGG	ENRICO VIOLANTE	ROMA	FASC 229	COMM	LICIO GELLI	AREZZO	FASC 68
FASC 126	CAP	MAURIZIO ZAFFINO	ROMA	FASC 230	PROF	GIACOMO GIACOMELLI	MASSA	FASC 69
FASC 127	DOTT	RAFFAELE ALBANO	FIRENZE	FASC 231	DOTT	GIOVANNI GIRAUDI	FASC 70	FASC 70
FASC 128	AVV	ALFREDO AUBERT	ROMA	FASC 232	PROF	EGONE GOLIMARI	TRIESTE	FASC 71
FASC 129	DOTT	GIOVANNI BARILLÀ	ROMA	FASC 233	DOTT	GIORDANO GOGGIOLI	FIRENZE	FASC 72
FASC 130	AVV	SALVATORE BELLASSAI	ROMA	FASC 234	SIG	MARIO GRAZZINI	NOVARA	FASC 73
FASC 131	DOTT	SERGIO PANZACCHI	LIVORNO	FASC 235	DOTT	ANGELO GRIECO	FIRENZE	FASC 74
FASC 132	AVV	AGNELETTO BRANKO	LA SPEZIA	FASC 236	TEN COL	MICHELE LA MEDICA	FIRENZE	FASC 75
FASC 133	GEN	PAOLO BUDUA	LA SPEZIA	FASC 237	DOTT	EMILIO LEONELLI	ROMA	FASC 76
FASC 134	DOTT	SILVIO CALDONAZZO	TORINO	FASC 238	GEN	VITTORIO LIPARI	BOLOGNA	FASC 77
FASC 135	DOTT	CARLO CAPOLOZZA	PALERMO	FASC 239	AMM	ACHILLE ALFANO	LIVORNO	FASC 78
FASC 136	ON	VINCENZO CAROLLO	PALERMO	FASC 240	ING	THOR LUCIANO LUCIANI	TRIESTE	FASC 79
FASC 137		ROBERTO CASARUBEA	ROMA	FASC 241	DOTT	GIUSEPPE MANNINO	PALERMO	FASC 80
FASC 138			TRIESTE	FASC 242	DOTT	OSVALDO MARRAS	FIRENZE	FASC 81
FASC 139			ROMA	FASC 243	DOTT	GIUSEPPE MAZZOTTI	ROMA	FASC 82
FASC 140			ROMA	FASC 244	TEN COL	RENATO NICOLI	BARI	FASC 83
FASC 141			ROMA	FASC 245	AVV	PIETRO ANGELO MINNINI	BOLZANO	FASC 84
FASC 142			ROMA	FASC 246	GEN	FAUSTO MUSTO	TORINO	FASC 85
FASC 143			PALERMO	FASC 247	GEN	DOMENICO NIRO	AREZZO	FASC 86
FASC 144			PALERMO	FASC 248	COL	FRANCO NOVO	MESSINA	FASC 87
FASC 145			AREZZO	FASC 249	COL	CESARO ANGELO NUNZIANTE	TORINO	FASC 88
FASC 146			PALERMO	FASC 250	PROF	COSTANTINO PANARESE	BOLOGNA	FASC 89
FASC 147				FASC 251	COMM	MARCO PAOLA	SIENA	FASC 90
FASC 148				FASC 252			CARACAS	FASC 91

Michel Rein, *Souvenir d'Italie*, Paris, France, 2010



Souvenir d'Italie (Fondamenti della Seconda Repubblica), 2010

printing on paper

impression sur papier

500 x 600 cm (196.8 x 236.2 in.)

each : 500 x 100 cm (196.8 x 39.4 in.)

ed. 3 + 1 AP

VIT010006



Souvenir d'Italie (Monumenti), 2010

15 color photos, pvc mounted on aluminium, wooden frame, glass

15 photographies couleurs, pvc contrecollé sur aluminium, cadre bois, verre

unframed : 75 x 90 cm (29.5 x 35.4 in.)

unique artwork

VIT010004



Michel Rein, *Souvenir d'Italie*, Paris, France, 2010



Souvenir d'Italie (Lapide), 2010

carrara marble engraving

gravure sur marbre de Carrare

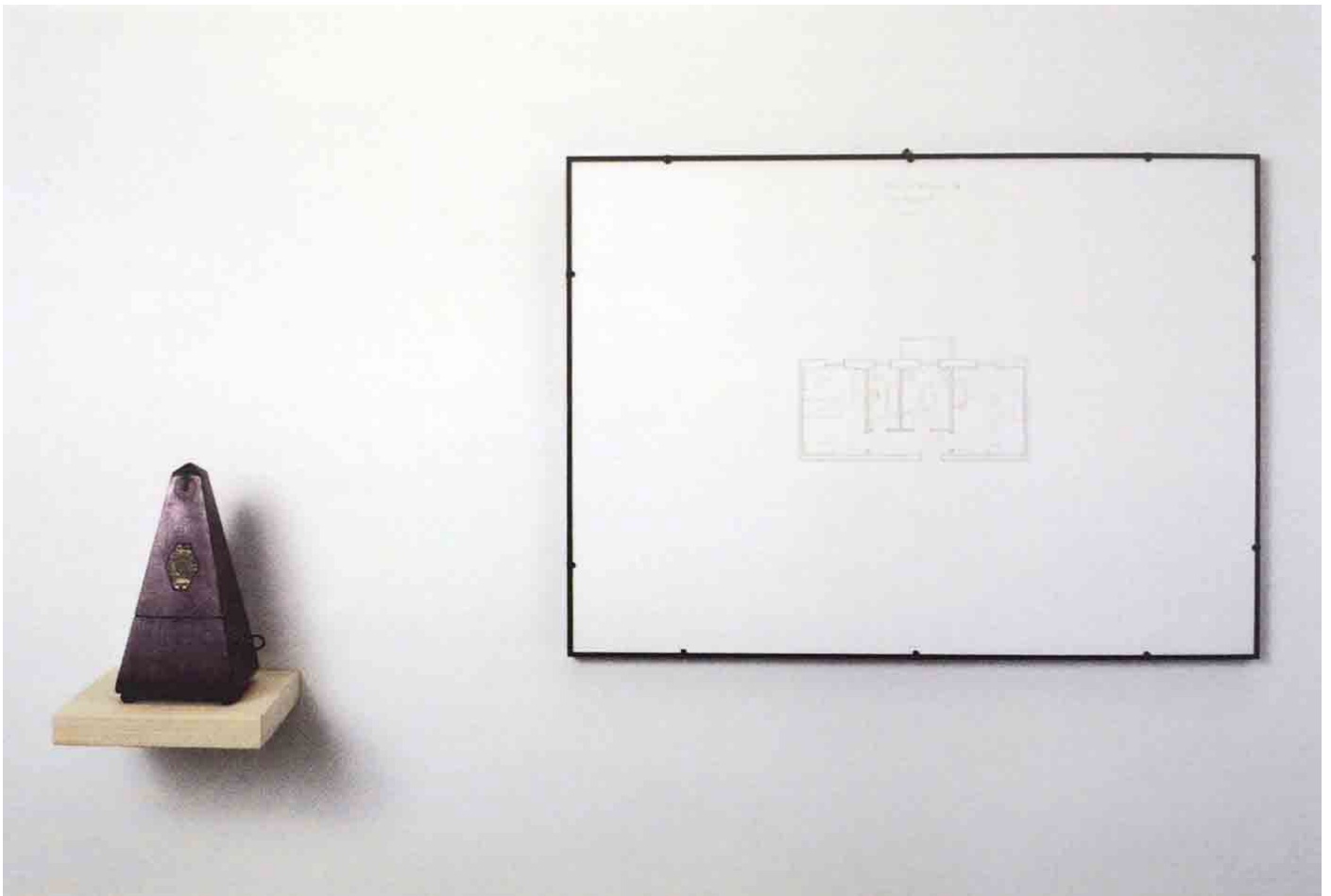
106 x 106 x 3 cm (41.7 x 41.7 x 1.2 in.)

ed. 3 + 1 AP

VIT010005



MART, *Linguaggi e sperimentazioni*, AGI Verona Collection (cur. G. Verzotti), Rovereto, Italy, 2010



Non siamo mai soli (Metronomo) / We Are Never Alone (Metronome), 1994

framed drawing, wooden shelf, wooden metronome

dessin encadré, étagère en bois, métronome en bois

drawing : 51 x 71 x 2 cm (20.1 x 28 x 0.8 in.)

metronome : 27 x 20 x 20 cm (10.6 x 7.9 x 7.9 in.)

unique artwork

VIT018041

LUCA VITONE

BIOGRAPHY EXHIBITIONS / ARTWORKS **PUBLICATIONS** PRESS

MICHEL REIN PARIS/BRUSSELS

PUBLICATIONS

Io, Luca Vitone



PAC Padiglione d'Arte Contemporanea

SilvanaEditoriale

Io, Luca Vitone, 2017

Texts by Luca Lo Pinto and Diego Sileo.

Edited by PAC - Padiglione d'Arte Contemporanea

Publisher : SilvanaEditoriale, Milan

256 pages

English / Italian

ISBN 978-8836638031

LUCA VITONE

BIOGRAPHY EXHIBITIONS / ARTWORKS PUBLICATIONS PRESS

MICHEL REIN PARIS/BRUSSELS

Luca Vitone

Überall zu Hause
Ovunque a casa propria
At Home Everywhere



CASINO  LUXEMBOURG
Forum d'art contemporain

Luca Vitone : At Home Everywhere, 2006

Texts by Luca Lo Pinto, Emanuela De Cecco, Astrid Wege

Edited by O.K Centrum für Gegenwartskunst & Casino Luxembourg

Publisher : Folio Verlag, Bozen

256 pages

English / Italian / Deutsch

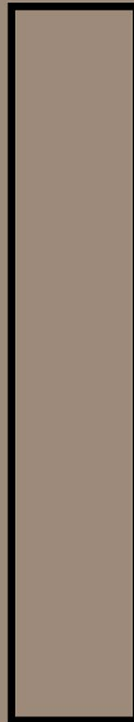
ISBN 978-3852563480

LUCA VITONE

BIOGRAPHY EXHIBITIONS / ARTWORKS PUBLICATIONS PRESS

MICHEL REIN PARIS/BRUSSELS

Luca Vitone



MOUSSE PUBLISHING
MILANO

FONDAZIONE BRODBECK
CATANIA

MUSEION
BOZEN/BOLZANO

***Luca Vitone*, 2012**

Texts by Stefano Chiodi, Emanuela De Cecco, Gianni Garrera

Edited by Fondazione Brodbeck & Museion

Publisher : Mousse Publishing, Milan

181 pages

English / Italian / Deutsch

ISBN 978-8867490196

LUCA VITONE

BIOGRAPHY EXHIBITIONS / ARTWORKS PUBLICATIONS [PRESS](#)

MICHEL REIN PARIS/BRUSSELS

PRESS

ArtReview

Luca Vitone

ArtReview

March 2020

By Barbara Casavecchia

Luca Vitone at Centro Pecci, Prato

Barbara Casavecchia gets swept up in the artist's visual odyssey to 'Romanistan'

By **Barbara Casavecchia**



Der unbestimmte Ort (The Unspecified Place), 1994, mural painting, wheel cart. Courtesy the artist and Galerie Nagel Draxler, Berlin

Eppur si muove ('And yet it moves') is a sardonic Italian saying, originally attributed to Galileo Galilei in 1633, at the end of his trial for heresy by the Inquisition, which forced him to proclaim the Earth as the stationary centre of the universe and sentenced him to perpetual immobility (ie, house imprisonment for life). Since the early 2000s, Luca Vitone has used *Eppur si muove* as the collective title for an ongoing series of installations, sculptures and works on paper in which freedom of thought and movement are represented by his encounters with the nomadism of Roma culture. Romanistan groups them, but also inscribes them in a broader 'nostos narrative' (nostos being the Greek word for 'homecoming'), an odyssey across space and time that is both collective and private, and infused with nostalgia (nostos + algos, 'the pain associated with longing').

The exhibition reflects a number of journeys. The foremost is the migration of the Roma and Sinti people from India to Europe; Vitone recently reversed it by travelling by camper van from Bologna (where Roma are cited in an official document from 1422) to Chandigarh (where the first international centre of documentation on Roma opened in 1970). He was joined by a group of friends guided by the Roma musician, musicologist and lecturer Santino Spinelli and his son Gennaro. During the trip the artist shot a road movie (*Romanistan*, 2019), screened once a day in the museum's cinema, while a monumental video projection in the exhibition space condenses this to a short loop (*Romanistan (Video)*, 2019). The film is often silent, with long tracking shots of the landscapes flowing outside the window, from the Mediterranean and the Balkans to the Caucasus and beyond. As in Vitone's signature 'atopic maps', where the conventions of cartography are replaced by personal notations on what makes a site 'specific' (*Carta atopica (Atopic Map)*, 1988–92, is on display), landmarks remain unmarked, such as the prehistoric stone circle of Carahunge ('speaking stones'), in southern Armenia, where the wind blows through circular holes pierced atop the megaliths, possibly to observe the same solar trajectories studied by Galileo. The stops along the road are punctuated by interviews with Roma politicians, activists, musicians and academics who voice their opinions on Roma culture, identity and discrimination. The term 'Romanistan' was originally coined by the Bulgarian activist, theatre director and politician Manush Romanov to describe an imagined country formed by all the Romanes-speaking peoples.

In another rearward journey, the show traces Vitone's practice back to 1994, when he involved Cologne's Roma community in his exhibition *Der unbestimmte Ort (The Unspecified Place)* at Galerie Christian Nagel. A wall is painted green (land) and blue (sky), a red wooden cartwheel at the centre – the Roma flag. The photographic diptych *Eppur si Muove (Alba)* (2005) documents the donation of a plot of land by Situationist artist Giuseppe Pinot-Gallizio to Sinti families in 1956, so that they could legally reside within the borders of his city (Alba, in Piedmont).

The third journey is very much a sentimental one. In 1977 a teenage Vitone embarked on a family car trip from Genoa to Iran. The driver was his father, the artist and poet Rodolfo Vitone, now recently deceased and evoked by a pair of old leather sandals, cast in bronze (*Romanistan #3*, 2019). During his trip to Chandigarh, Vitone decided to put himself literally in his dad's shoes, by wearing them, and to keep in touch with his teenage son Leo by sending him 11 postcards from all the countries he visited (*Romanistan (Postcards)*, 2019). To close a circle, and then move on.

Luca Vitone: *Romanistan*, Centro Pecci, Prato, 8 November – 15 March 2020

LUCA VITONE

BIOGRAPHY EXHIBITIONS / ARTWORKS PUBLICATIONS PRESS

MICHEL REIN PARIS/BRUSSELS



Luca Vitone
Juliet
April 2020
by Loretta Morelli

Luca Vitone



Luca Vitone
"Romanistan" 2019.
vista dell'allestimento al
Centro per l'arte
contemporanea Luigi Pecci,
ph. Ela Bialkowska, OKNO
studio, courtesy Centro
Pecci, Prato

PRATO

Cristiana Perrella ed Elena Magrini hanno curato, per il **Centro Luigi Pecci**, "Romani-stan" di Luca Vitone, progetto vincitore della quarta edizione del bando Italian Council 2018. Si tratta di una personale che ha il sapore di una retrospettiva costruita come un diario di bordo, un viaggio nello spazio (dall'Italia all'India: sei settimane di viaggio passando per Slovenia, Croazia, Serbia, Romania, Bulgaria, Macedonia, Grecia, Turchia, Georgia, Armenia, Iran e Pakistan) e nel tempo, dato che l'artista intende la mostra come raccolta e ulteriore sviluppo di trent'anni di ricerche. Una danza sulla linea del tempo dove storia universale e storie personali si intrecciano, confondendosi. Opere datate ma seminali, in questa indagine sono ripensate e riallestite, come le "Carte atopiche" (1988-92), mappe prive di ogni riferimento grafico che si trasformano in puro paesaggio, esposte per la prima volta nella mostra "Der unbestimmte Ort" (*Il luogo imprecisato*) alla Galleria Christian Nagel di Colonia nel 1994. L'incontro con la società Rom costituisce il nodo essenziale di tutta la ricerca: la comunità diventa luogo fisico mentre lo spostamento, dovuto all'assenza di una conformazione nazionale effettiva, diventa metafora esistenziale e modello evolutivo. Nell'occasione la casa editrice Humboldt Books ha pubblicato un libro d'artista dal titolo omonimo, con testi di Daniele Caspar, Cristiana Perrella e Luca Vitone.



Luca Vitone

Alias

May 25th, 2019

By Lorenza Pignatti

Luca Vitone



EFFETTO ROMA La mostra alla Galleria 291 Est/Inc, a cura di Vania Canuso (fino al 14 giugno, viale dello Scalo San Lorenzo, 45) è una suggestiva narrazione fotografica di Antonio Gianetti sul rapporto riconquistato con una Roma che lentamente abbandona la sua abusata identità da cartolina per tornare a essere una città dove si dipanano le tessiture delle luci, nelle diverse stagioni. Il titolo fa eco al cult «Effetto Notte» di Truffaut: l'idea-guida è quella riscoperta, del risveglio di un immaginario dormiente che riprende vita all'alba, nelle solitudini delle piazze, nella luce flou del primo sole o nel grigio metallico dei tramonti invernali. Una Roma insonne e vagabonda da cogliere con l'obiettivo.

Sulle strade zingaresche

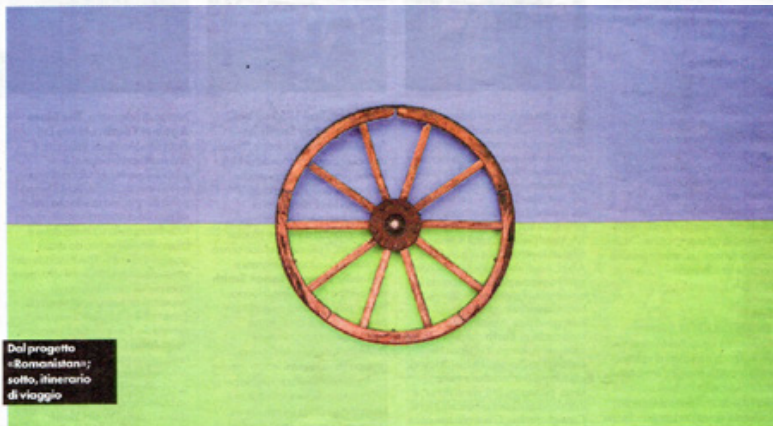
INTERVISTA » L'ARTISTA SPIEGA «ROMANISTAN», IL SUO VIAGGIO DA BOLOGNA ALL'INDIA

LORENZA PIGNATTI

■ Nell'opera di Luca Vitone istanze concettuali dialogano con indagini di carattere cartografico e antropologico, volte ad analizzare luoghi e territori. Nato a Genova nel 1964, l'artista ha vissuto a lungo a Milano, prima di trasferirsi a Berlino. Nel corso degli anni Novanta ha collaborato con il Link Project di Bologna, ha esposto al Psa di New York e in numerosi altri spazi, come Neuer Berliner Kunstverein di Berlino, Bazar di Bruxelles, Pac di Milano, alla Biennale d'Arte di Venezia, al Padiglione Italia nel 2013, e nel 2003 a «Stazione Utopia» con l'opera *Eppur si muove*, una bandiera che rappresenta una ruota rossa su fondo nero, per suggerire l'identità senza confini dei rom.

Vitone è vincitore del premio promosso dall'Italian Council del Mibac con il progetto *Romanistan*. Nel corso degli anni ha cartografato luoghi, spazi, situazioni. In «Non siamo mai soli», la serie del 1994 c'erano quindi oggetti con le planimetrie delle abitazioni in cui si trovavano originariamente. In quello stesso anno, c'è un allontanamento dalla memoria personale e un avvicinamento ai percorsi migratori dei rom in Germania, con la mostra «Der unbestimmte Ort (Il luogo imprecisato)» alla galleria Christian Nagel di Colonia. Questa mostra è stata l'origine dell'interesse per i rom?

Il 1994 lo considero, a posteriori, un anno di transizione, in cui sono passato da una visione generale a un'analisi più dettagliata di alcuni aspetti del mio operare sia dal punto di vista dei temi, sia da quello formale. Forse avevo la necessità di approfondire alcuni argomenti riguardanti il nostro vivere i luoghi di appartenenza. Da una parte, scendendo nell'e-



Dal progetto «Romanistan»; sotto, itinerario di viaggio

sperienza intima, come l'opera *Non siamo mai soli* (appena citata) che riflette sul rapporto tra gli ambienti domestici e la nostra memoria personale; dall'altra, indagando la relazione tra noi e gli altri: si attiva così un luogo d'incontro tra due diverse comunità che convivono da secoli sullo stesso territorio, cittadini del medesimo Stato, anche se una delle due subisce una forte emarginazione imposta da pregiudizi sviluppatisi nei secoli. Mi riferisco a *Der unbestimmte Ort*, per cui alla galleria Nagel organizzavo, con la collaborazione della comunità Rom di Colonia, una mostra con opere che si interrogavano sulle relazioni tra i due gruppi e gli inevitabili clichés che ne scaturivano. Foto, cartografie, cibi, musiche e chiromanzia raccontavano i fragili aspetti di una cultura orale, dell'idea del viaggio migratorio e del stereotipo del nomadismo, dell'emarginazione e segregazione che, a seconda dei periodi storici, si

sviluppano in modo più o meno violento, diventando pratica di Stato. «Romanistan» ripercorre a ritroso l'itinerario della migrazione dei rom dall'India all'Europa. Un viaggio che partirà in auto da Bologna per raggiungere l'India dopo sei settimane. Perché questo percorso? L'itinerario aiuta ad affrontare un viaggio di ritorno alle origini, non mille ma di altri, osservando con uno sguardo straniero un paesaggio epico che ha vissuto per secoli attraverso queste hanno caratterizzato lo sviluppo della nostra società con conquiste e fallimenti, ufficialità e emarginazione. Quando nel XIV secolo rom e sint sono approdati in Europa, la gestione del territorio era già definita e non c'era spazio per i nuovi arrivati, giunti spargiati senza un'idea di Stato e senza un esercizio per occupare un'area in cui rendersi sedentari. Lingua, cultura e abitudini di-

verse creano lo stereotipo negativo e la conseguente emarginazione, perché pare non ci sia spazio per chi non si adegua allo status quo e al pensiero dominante. Partiremo da Bologna, città che custodisce, nella Biblioteca Universitaria, una cronaca cittadina con il più antico documento che testimonia la presenza dei rom in Italia, quando il duca Andrea del Piccolo Egitto si presenta col suo seguito alle porte di Bologna il 18 luglio 1422. Nell'opera «Wide City» è indagata la presenza delle minoranze etniche nella città di Milano. Con «Romanistan» sei lo straniero. Hai già pianificato degli incontri con artisti e intellettuali che vivono nei paesi che verranno attraversati?

Non mi interessa in questo contesto rivangare il luogo comune dei rom emarginati, povero, abitante del ghetto. In Italia abitano circa 170 mila rom e solo 20-30 mila vivono in quei tu-

SUL SITO DI VENERDI

«Romanistan» di Luca Vitone è un progetto promosso dal Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, vincitore della IV edizione del bando Italian Council (2018), concorso ideato dalla Direzione generale arte e architettura contemporanea e periferie urbane (Dgaap) del Ministero per i beni e le attività culturali, per promuovere l'arte contemporanea italiana nel mondo. In collaborazione con «Il manifesto», sul nostro sito, uscirà ogni settimana un breve diario di viaggio che segnerà le tappe del percorso dell'artista con il suo gruppo. Le tappe saranno nominate su www.lucavitone.it ogni venerdì a partire dal 31 maggio, per finire il racconto di parole e immagini il 5 luglio (sei puntate). Sul sito di Luca Vitone sarà possibile vedere le coordinate geografiche in cui si troverà ogni bot mission. www.lucavitone.eu

n.b.k. di Berlino, al Magazzino Italian Art di Cold Spring - New York, e al Centre D'Art Contemporain di Ginevra. Quali sono gli autori che hanno procurato la migliore compagna nel «leggere il tempo nello spazio» dei rom? Perché, come suggerisce Karl Schlegel nel titolo del libro da lui scritto, la storia si svolge non solo nel tempo ma anche nello spazio... Il mondo romano mi ha attratto fin dalla giovinezza, per cui i testi letti sono stati molti, senza contare tutti quelli che parlano di minoranze, luoghi, geografie che hanno arricchito la mia conoscenza sull'argomento. Citerò alcuni autori, rom e non, che sull'argomento hanno scritto parole significative: Kenrick, Puxon, Hancock, Deioria, de Vaux de Foletier, Piasere, Fings e non ultimo Santino Spinelli, musicista, musicologo, compositore e professore universitario rom abruzzese, membro della International Romani Union, che ha scritto libri importanti sull'argomento e che partecipa al progetto e al viaggio aiutandomi a raggiungere le personalità che incontreremo, e a pensare elementi della colonna sonora. Parteciperanno all'avventura anche Daniele Gasparinetti, Pietro de Tilla, Athos Ghiringhelli, Enrico Manfredini, Elvio Manzuzzi, Giovanni Oberti e Gennaro Spinelli, mentre dallo studio ci seguiranno Lisa Andreani, Alessandro Manfrin e Cristiana Stora.



LUCA VITONE

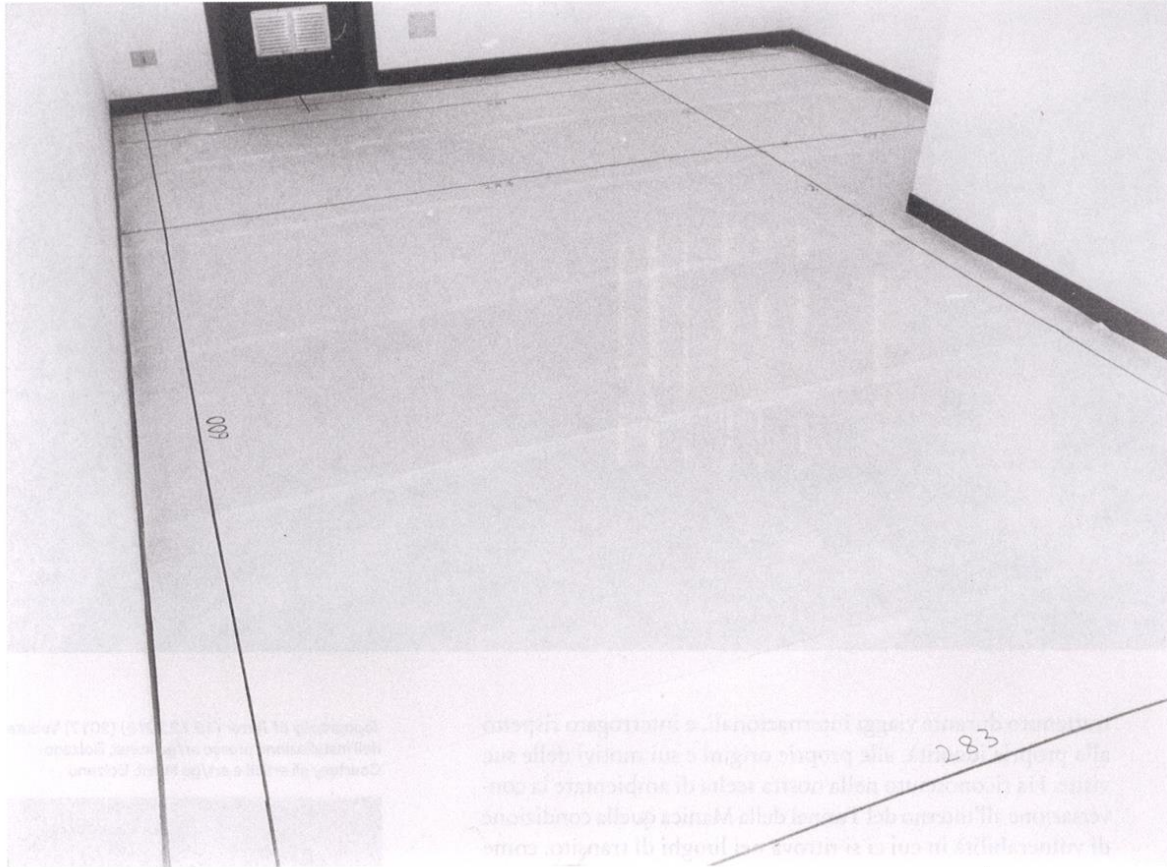
BIOGRAPHY EXHIBITIONS / ARTWORKS PUBLICATIONS PRESS

MICHEL REIN PARIS/BRUSSELS

Flash Art

Luca Vitone
Flash Art Magazine
December, 2017
by Emanuela De Cecco

IN PRIMO PIANO



Luca Vitone

Due o tre cose che so di lei

EMANUELA DE CECCO

IN PRIMO PIANO

Quasi tre decenni dopo la sua prima mostra personale in una piccola galleria di Genova, Luca Vitone (Genova, 1964; vive a Berlino) con quest'antologica milanese è diventato grande. In un percorso che ha coinvolto più sedi espositive, l'artista ha riattraversato la sua storia rimettendola in gioco – aspetto che risulta evidente soprattutto nel modo in cui ha gestito l'allestimento. Ad esempio, e come vedremo meglio in seguito, l'espansione ambientale di uno dei suoi primi lavori, *Galleria Pinta* (1998), è stato un segno forte che ha agito al presente, producendo un effetto che ci riguardava nel momento in cui lo abbiamo attraversato. Riproporre opere del passato, in questo e altri casi, per Vitone non ha significato tornare alla versione originale ma riattivarne il principio: in questo caso l'adattabilità alle misure dello spazio e inevitabilmente al contesto, con le conseguenze che questa nuova relazione implica.

Quando ho letto che la mostra era intitolata "Io, Luca Vitone", mi sono chiesta se l'artista non si fosse troppo concentrato su di sé. Temevo che "anche lui" – rigoroso e poco incline al protagonismo, che, anche quando ha messo in gioco la soggettività, il corpo, la presenza, si è sempre tenuto a distanza da qualunque forma di personalizzazione – in un'occasione come questa fosse caduto nella trappola dell'egocentrismo. Per mia fortuna, prima di rivolgermi direttamente a lui per chiedergli spiegazioni, ho avuto il buon senso di fermarmi a riflettere e riguardare i cataloghi delle sue mostre passate per capire se da qualche parte ci fossero le ragioni di questa presunta deriva. Ammetto che non c'è voluto molto sforzo per capire che l'unica potenziale deriva in corso fosse la mia. Svista, accumulo eccessivo di informazioni più che distrazione, in sostanza non avevo tenuto presente alcuni passaggi essenziali e molto chiari che avrebbero smontato immediatamente i miei timori.

Prima di tutto non era la prima volta che Vitone usava come titolo del suo lavoro un pronome personale: "Io, Roma" è il titolo di una sua mostra tenutasi al Magazzino d'Arte Moderna a Roma nel 2005 – solo adesso mi risulta in tutta evidenza come il "diventare Roma" dell'artista andasse esattamente nella direzione opposta, ovvero si riferisse piuttosto al suo ritrarsi. È infatti proprio in quell'occasione che Vitone espone per la prima volta due monocromi di grandi dimensioni realizzati esponendo delle tele all'azione degli agenti atmosferici. Li intitola *Io, Roma (via del Porto Fluviale)* (2005) e *Io, Roma (via degli Specchi)* (2005), considerandoli come degli autoritratti dei contesti in cui si sono realizzati. In questo procedere per tracce, risuona inevitabilmente l'eco della polvere "allevata" da Duchamp, come la conosciamo dalla nota fotografia di Man Ray.

La relazione di Vitone con il lavoro di Duchamp, però, non si riduce all'uso del materiale e, ancora una volta, riguarda il processo innescato, cioè la decisione iniziale di lasciare che il "quadro" in questo caso, si realizzi da solo. Queste premesse portano a un risultato non del tutto prevedibile, e implicano la possibilità che qualcosa di inaspettato accada.

Quest'aspetto emerge chiaramente anche nel contributo di Jimena Blázquez per il catalogo della mostra personale di Vitone "Ovunque a casa propria", un progetto

itinerante ospitato al Casinò Luxembourg, all'OK Centrum für Gegenwartskunst di Linz e alla GAMEC di Bergamo:

I monocromi di Luca Vitone giocano con la casualità: elementi organici, agenti atmosferici variabili, spazio e tempo diventano i protagonisti della creazione dell'opera. Inquinamento, polvere, aria, gas di scarico, insieme ad elementi più specifici come vino o zafferano, costruiscono la superficie della tela in modo del tutto arbitrario. La percezione di ciò che lo spettatore crede di cogliere al primo sguardo cambia non appena egli si rende conto di essere di fronte alla mappatura di un luogo, di un'azione, di una persona. Il confronto allora si realizza sulla superficie della tela, con la seducente uniformità del colore. Ma ciò che è straordinario nei monocromi di Vitone, è il fatto che lo spettatore crede di sapere cosa ha davanti agli occhi fintanto che non si accorge che la vera essenza è in ciò che non si vede.¹

Su questi lavori scrive anche Elio Grazioli, includendoli in una particolare genealogia di monocromi che non nascono in relazione alla tradizione della pittura ma si collegano direttamente alla traccia del fotografico, così come teorizzato da Rosalind Krauss:

Io, Roma è un "autoritratto": delle tele di diverso formato sono lasciate in luoghi disparati della città esposte agli agenti atmosferici che vi lasciano le loro tracce, né più, né meno, così come viene. Il titolo è un ulteriore luogo linguistico di tipo tautologico, lo *shifting*, come lo chiamano gli anglosassoni, o commutatore: l'opera dice "Io", dice se stessa, si presenta, ma dice di essere Roma, e lo è: l'opera si è fatta da sé, l'ha fatta Roma, che è essa stessa. E riecco il fotografico: solo perché queste opere sono delle impronte, degli indici, dicevamo, come la fotografia, impronta di luce, è possibile che questo "Io" sia reale e non metaforico, come sarebbe in pittura: è davvero Roma a parlare da queste tele, non la sua immagine.²

Ancora a proposito di tracce, nell'antologica milanese erano esposti quattro monocromi grigi che compongono la serie *Imperium* (2014), ciascuno dei quali è intitolato *Räume* e realizzato con la polvere proveniente dalle stanze di quattro luoghi simbolo del potere tedesco: la Bundesbank di Francoforte, il Bundestag e il Pergamon Museum di Berlino, il Bundesgerichtshof di Karlsruhe.

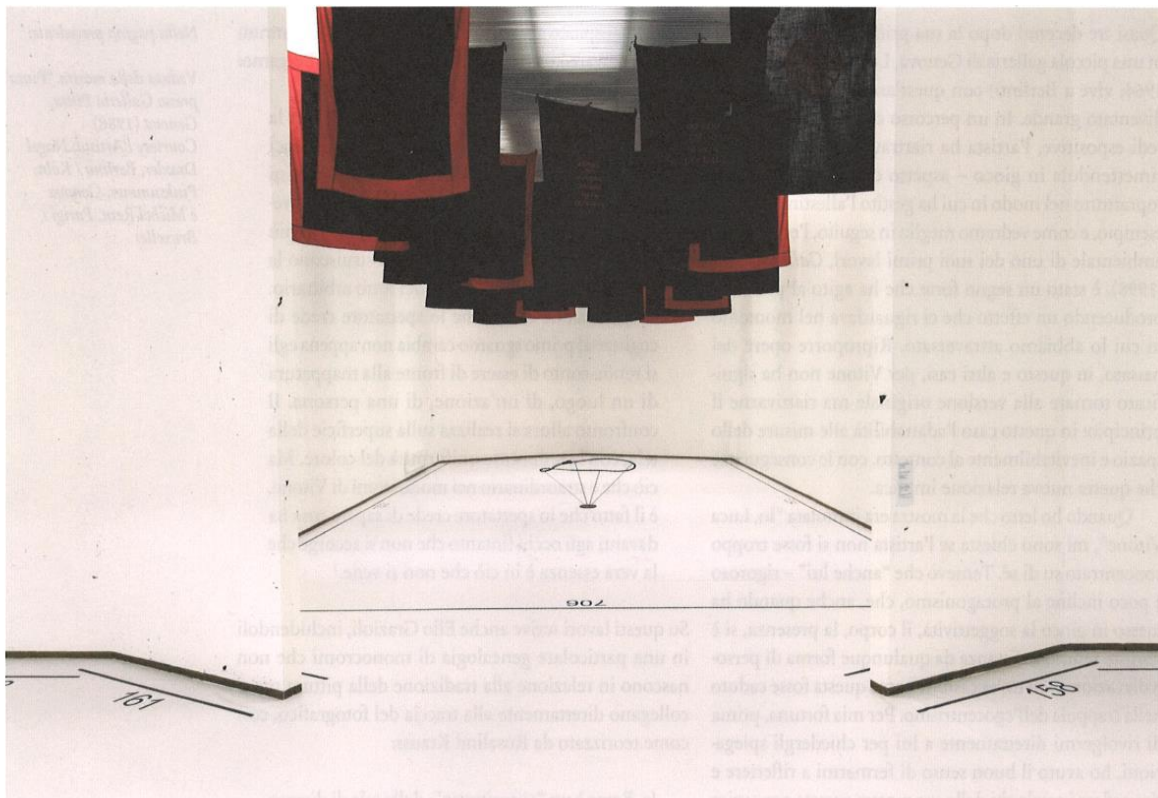
Ad essi si aggiungeva, in versione ambientale, la tinteggiatura bianca delle pareti dello spazio espositivo in cui si percepivano delle irregolarità scure, dovute all'inclusione nella vernice della polvere raccolta al PAC (*Stanze [PAC Milano]* [2017]).

La galleria di Genova dove nel 1988 Vitone ha realizzato la sua prima mostra personale si chiamava Pinta. Genova è anche la mia città e quella mostra l'ho vista all'inaugurazione. In quegli anni studiavo e per qualche ora al giorno lavoravo in un'altra galleria che aveva

Nella pagina precedente:

*Veduta della mostra "Pinta" presso Galleria Pinta, Genova (1988)
Courtesy l'Artista; Nagel Draxler, Berlino / Köln; Pinksummer, Genova e Michel Rein, Parigi / Bruxelles*

IN PRIMO PIANO



Veduta della mostra
"Io, Luca Vitone"
presso PAC – Padiglione
d'Arte Contemporanea,
Milano (2017)
Courtesy l'Artista
Fotografia di Nico Covre

vissuto la sua fase decisamente più sperimentale negli anni Sessanta. La diversa presa sulla contemporaneità era evidente, e altrettanto netta la percezione che alla Galleria Pinta, interessata e sensibile alle ricerche dei giovani artisti, stesse prendendo forma un cambiamento.

Vitone espone lì un unico lavoro, il già menzionato *Galleria Pinta*: una planimetria di carta in scala 1:1 che ricopriva interamente il pavimento e su cui si poteva camminare. Ai miei occhi la presenza delle misure, l'uso del bianco e nero, il titolo così scarno, aprivano un mondo che rimandava sì al rigore dell'arte concettuale, ma certamente non si esauriva in quella tradizione.

Stefano Chiodi descrive con precisione quest'inizio collocandolo storicamente e riconoscendo a *Galleria Pinta* un ruolo generativo che, come accennato in precedenza, la mostra al PAC ha confermato pienamente:

Nei suo lavoro di esordio, *Galleria Pinta* (1988), Luca Vitone riproduce su fogli di carta in scala 1:1 la planimetria della galleria genovese, la fa fotocopiare su grandi fogli che ricoprono interamente il pavimento e la lascia poi calpestare dagli spettatori. Qualche mese dopo espone la pianta ricomposta allo Studio Oggetto di Milano, stavolta collocata in verticale su una parete, mettendo così in relazione i due spazi in una complessa rete di rimandi percettivi e mentali tra tempi, luoghi, segni di diversa natura. L'apparente tautologica identità tra ordine di misura e spazio

reale – un procedimento tipico delle esperienze concettuali, se pensiamo alle misurazioni di Mel Bochner – viene così smentita dall'accumularsi incontrollabile delle tracce di passi sulla carta, in quella che appare una rilettura dell'eredità della neoavanguardia alla luce di una consapevolezza postmodernista, quella dell'intrinseca fragilità dei linguaggi e dei modelli di descrizione, infiltrati e resi "ottusi dall'informe pulsazione corporea e dalla caotica densità dell'esperienza sociale".³

E a seguire, collegando i monocromi indessicali con la planimetria:

Come la planimetria calpestata dagli spettatori testimoniava l'irrompere sulla sua superficie incorporea della componente informe, incontrollabile dei corpi in movimento, le chiazze depositate sul tessuto trasformano la superficie ideale della pittura in uno schermo destinato a manifestare nella misura rassicurante del quadro il fondo enigmatico e violento della realtà storica che attraversiamo.⁴

Al PAC *Galleria Pinta* è diventato *Padiglione d'Arte Contemporanea* (2017). Le regole di partenza sono state le stesse; è cambiata l'estensione della superficie e la natura del materiale (il PVC ha sostituito la carta che non avrebbe resistito al passaggio di un considerevole numero

IN PRIMO PIANO

di visitatori); ma l'opera è rimasta un pavimento, un segno forte, che trasformava la percezione dello spazio, ospitava e, a sua volta, era trasformato dal passaggio dei visitatori in quanto, con il passare dei giorni, le tracce aumentavano... Leggo quanto ha scritto Vincenzo Latronico nella guida alla mostra; lo scenario che apre è inquietante, la descrizione efficace...

La misurazione, da una parte, definisce in modo esatto ogni aspetto di un luogo, e in quanto tale ne fissa le coordinate e l'identità: dall'altra lo fa in un linguaggio costitutivamente generico, che astrae da ogni carattere specifico per concentrarsi sulle grandezze numeriche. La quantificazione dello spazio è il primo passo della sua messa a reddito, allude alla produttività e al valore; anche in questo caso, Vitone tematizza il processo di omologazione che le forze economiche impongono ai territori.⁵

Faccio un po' di resistenza a quest'analisi, ma ne riconosco pienamente le ragioni. Qui soprattutto rientrano in gioco questioni che Vitone ha più volte affrontato nei suoi primi anni di lavoro e che nel tempo non solo non si sono esaurite ma hanno acquisito un peso crescente. La denuncia della perdita di relazione con i luoghi, tracciabile nella crescente omologazione del tessuto urbano, così come l'impovertimento dell'esperienza collettiva, sono temi costanti negli esordi artistici dell'artista. Ciò non toglie che negli anni successivi nel suo lavoro emerga con altrettanta determinazione il desiderio di costruire situazioni d'incontro che danno vita a relazioni vitali e condivise. Penso alla collaborazione con la comunità Rom di Colonia (*Der unbestimmte Ort*, 1994); o al coinvolgimento dei gruppi di cantori genovesi del Trallallero restituito al PAC attraverso un video che documenta questa performance di una bellezza struggente, e indugia sul pasto come momento di condivisione...

Credo che, nel corso degli anni, nel lavoro di Vitone sia cresciuta via via una forma di attenzione esplicita alla presenza di chi guarda/ascolta/odora/cammina; ovvero che l'artista abbia sviluppato e messo in atto diverse modalità con cui ogni volta rimettere in gioco la relazione che intende costruire con chi incontra il suo lavoro. Ci tengo a sottolineare questo passaggio perché oggi riusciamo a dialogare con il suo lavoro tenendo conto non solo del significato ma portando l'attenzione anche e soprattutto sull'effetto e sull'affetto che questo o quel lavoro produce.

A questo proposito in "Io, Luca Vitone" c'era un respiro, uno sguardo, anche nelle parti che qui non sono riuscite ad affrontare. Anche nella mostra, come nelle opere singole, si percepiva la disponibilità a far vivere il proprio lavoro, senza restare impigliato nel peso della propria storia, ma considerando possibili espansioni,

cambiamenti e movimenti che ci restituiscono un presente vivo. Questa dinamica credo che sia tracciabile anche nell'uso combinato di segni e simboli che fa Vitone; e quindi nella ricerca mirata di strategie e riposizionamenti sensibili del lavoro che contribuiscono alla costruzione del suo discorso artistico.

A questo proposito è impossibile non cogliere la valenza sociale e politica della presenza nello stesso spazio del PAC delle bandiere anarchiche (*Nulla da dire solo da essere*, 2004) e dei segni e simboli del nomadismo dei Rom, nella totale assenza di retorica. Ancora una volta, riporto la descrizione precisa con cui Latronico, sempre nella guida, ha descritto quest'associazione inedita e vitale:

Il riferimento alle comunità nomadi e all'anarchia assume, all'interno di una riflessione sulla perdita topologica, una valenza nuova. L'anarchia è l'idea politica che più di ogni altra rifiuta il potere che ha portato all'omologazione dei luoghi, similmente, il nomadismo è uno stile di vita che ha permesso alla comunità che lo pratica di mantenere le proprie tradizioni e la propria identità svincolandosi da ogni luogo specifico, che altrimenti sarebbe stato appiattito come gli altri. Lo sposalizio ideale operato da Vitone con la sua bandiera è quindi un modo per sottolineare l'affinità di due progetti di resistenza, due possibili strategie di sopravvivenza.⁶

La mostra si apriva (o volendo si chiudeva) con *Souvenir d'Italie* (2010): una lapide con su inciso il simbolo della loggia massonica che si contrappone all'elenco degli affiliati alla loggia P2 – sia materialmente (il marmo della lapide è l'opposto della carta utilizzata per l'elenco) sia spazialmente, poiché i due sono posizionati uno di fronte all'altro. La scelta dei materiali e la configurazione spaziale, sommate alla convivenza ambientale con il bianco "sporco" di polvere delle pareti e il pavimento dove si accumulano le impronte, contribuiscono a togliere forza ai simboli, ovvero a riportare una questione che continua a restare irrisolta ma vicina a noi.

Infine, la scelta di chi scrive di dare voce ad altre voci è un rimando intenzionale alla coralità nella scrittura e dunque alla coralità di punti di vista sul lavoro che Vitone stesso negli anni ha contribuito a costruire.

Emanuela De Cecco è critica d'arte e insegna storia dell'arte contemporanea e cultura visuale all'Università di Bolzano. Tra le pubblicazioni recenti: Maria Lai (Postmedia Books, Milano, 2015); Non volendo aggiungere altre cose al mondo. Politiche dell'arte nella sfera pubblica (Postmedia Books, Milano, 2016).

¹ Jimena Blázquez, "Monocromo", in *Luca Vitone. Ovunque a casa propria*, Folio Verlag, Bolzano, 2006, p. 148.

² Elio Grazioli, "Monocromo Vitone", in *Presente Materiale*, Mousse Publishing, Milano, 2012, p. 42.

³ Stefano Chiodi, "Geografie Anacroniche", in *Presente Materiale*, op. cit., p. 21.

⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁵ Vincenzo Latronico, *Io, Luca Vitone* (guida della mostra, PAC, Milano, 13 ottobre 2017 – 3 dicembre 2017), p. 11-12.

⁶ *Ibid.*, p. 13.

L'Espresso

Luca Vitone
L'Espresso
December, 2017
by Germano Gelant



Arte

Germano Celant

Odori e suoni in viaggio

Percorsi in auto, tragitti politici. Tradotti in cose e bandiere. Vitone in mostra a Milano

Il ricorso, negli anni Sessanta, a immagini impersonali, comuni e banali, come una bandiera e una carta geografica, viene utilizzato dagli artisti per ridurre la propria partecipazione gestuale e caotica alla stesura di un artefatto. L'intento è di tagliare il cordone ombelicale che, attraverso l'azione, mette in contatto il corpo e la materia o la superficie, cercando di dare a quest'ultima un'autonomia oggettiva, rendendole quasi una tautologia. Nel 1962, integrandola nella pittura e nella grafica, Jasper Johns produce la rappresentazione cromatica, in piano, del territorio degli Stati Uniti, mentre Piero Manzoni inserisce nelle sue otto tavole di accertamento le piante dell'Islanda e dell'Irlanda, stese nel 1958, a cui aveva aggiunto, secondo un procedere concettuale, città inesistenti. Nel 1967 si tramutano in sculture con Giulio Paolini che dà a un micro mappamondo una sua ombra e nel 1992 con Guillermo Kuitca che trasferisce su materassi porzioni della topografia europea.

Nel suo operare dal 1983, Luca Vitone (1964) aspira ad ampliare la percezione della rappresentazione territoriale, aggiungendo all'elemento visivo, una componente sensoriale e antropologica che comprenda suono e odore, quanto appartenenza etnica e sociale. Lavora (al Pac, Milano, e altre sedi, fino 3 al dicembre) sul flusso di energie ideali e umane, che intellettualmente e fisicamente formano la dialettica tra realtà e griglie cartografiche. Ne identifica la specificità mobile fatta di nomi e di viaggi, di peregrinazioni e di erranze, dai rom ai sinti, che attraversano i vuoti urbani e naturali. Si affida così alle definizioni espositive di percorsi in automobile, quanto di tragitti politici, come l'anarchia, che si traducono in cose o in bandiere. Queste definiscono una situazione e una posizione che non sono astratte, perché ancorate alle vicende umane: dall'oggettivo al soggettivo, dall'estetico al sociale. ■



L'ARTE DELLA FUGA

VEDI BERLINO E POI SPARISCI

La paura di un artista? Essere ignorato. Il suo desiderio? Nascondersi. E in questa contraddizione crea. Lo spiega uno scrittore che ha trovato il posto ideale per isolarsi. Criticamente di *Andrea Bajani*, foto di *Martina Cirese*



Alessia Pastore, fra i più giovani membri del network di ricerca artistica Peninsula, è arrivata a Berlino con una borsa Erasmus. Nella pagina accanto, Luca Vitone: si è trasferito in Germania nel 2000.

IN OGNI ARTISTA c'è un conto in sospeso con la scomparsa. Alla paura di sparire nel nulla l'artista reagisce con un gesto artistico che riaffermi la sua presenza. E, però, al tempo stesso, quel gesto è il nascondiglio perfetto per non venire allo scoperto del tutto. L'artista si palesa così, in controtuce, andando a scomparire in un posto in cui lo si possa in altro modo vedere. Ogni artista è l'inchiostro simpatico sull'opera che costruisce. In fondo, seppure in maniera caricaturale, Nanni Moretti già lo immortalava nel suo celebre «Mi si nota di più se vengo e sto in disparte o se non vengo per niente?». Lo scrittore spagnolo Enrique Vila-Matas ha dedicato alla scomparsa il suo romanzo più intenso, *Dottor Pasavento* (Feltrinelli). Un uomo si mette sulle tracce del grande scrittore svizzero Robert Walser, che per ventitré anni si sottrasse alla scrittura e al mondo, inghiottito dalla clinica psichiatrica di Herisau dove poi morì il giorno di Natale del 1956. Il corpo venne trovato in mezzo alla neve: pur nella sua tensione a scomparire, quel corpo era una parola nel bianco. La stessa contraddizione che il protagonista di Vila-Matas vive su di sé in forma sofferta e autoironica. Vorrebbe lui stesso sparire, bruciare le navi alle spalle, ma controlla compulsivamente la posta elettronica nella speranza che qualcuno lo cerchi. «Lasciatemi solo» dice l'artista «ma non abbandonatemi mai».

Ci sono artisti che si scelgono i luoghi in cui andare a sparire (la lista è lunga e passa sempre per J.D. Salinger, scomparso in casa propria dopo aver lasciato il mondo a baloccarsi con *Il giovane Holden*), altri che preferiscono battere piste consolidate. La capitale mondiale della scomparsa è Berlino. Se Robert Walser fu rinchiuso suo malgrado in una clinica isolata da tutto, se Arthur Rimbaud scelse l'Africa per il suo addio al mondo, in molti scelgono la capitale tedesca. Lì si scompare da professionisti, per così dire.



L'ARTE DELLA FUGA



Da questo punto di vista, il curriculum di Berlino è lungo e risaputo: isola occidentale nel cuore dell'Est sovietico fino al 1989, *refugium peccatorum* di uomini e donne cui stava stretto tutto lo spazio che c'era a Ovest, nel cosiddetto migliore dei mondi possibili. Ma è storia nota e ormai così ribadita da sfiorare il folklore più trito. Certo è che il professionismo della scomparsa è valso a Berlino la metamorfosi in scomparificio autorizzato, con marchio registrato. Isolarsi nell'Isola è un gesto diventato naturale per molti (compreso chi scrive, che nel 2013 ha caricato bagagli e famiglia su una vecchia Fiat Punto targata To per poi tornare indietro l'anno dopo). Fra i tanti, molti sono artisti, che appunto con la scomparsa hanno una spesso sofferta dialettica quotidiana. Se c'è da scomparire, che almeno ci si rivolga a chi lo fa di mestiere. Per questo gli edifici di Berlino sono abitati da artisti di tutto il mondo, che aprono atelier, scrivono nei caffè, suonano dentro stanze insonorizzate, dipingono in spazi recuperati dal vecchio mondo Ddr, prima messo in cantina e poi riaggiornato all'epoca del vintage.

C'è qualcosa di struggente, in questo scomparire di gruppo a Berlino. Perché la morsa feroce dell'essere soli al mondo, che negli artisti prende la forma di un Sos nella prima parola o nella prima riga tracciate su un foglio, cerca almeno il conforto di un destino comune. È così che quelle solitudini fanno massa critica, e da elefanti che se ne vanno a finire da soli (la condizione con cui, in qualche modo, ogni artista si apparta alla ricerca di morte e resurrezione) ci si incontra e si cambia destino. C'è qualcosa di struggente e



Gli edifici di Berlino sono abitati da gente che scrive nei caffè, suona e dipinge in spazi recuperati dal vecchio mondo Ddr

Qui sopra, Federico Pietrella e Martina della Valle. Nella pagina accanto, dall'alto, Elenia Depedro e Daniele Jost. Sono artisti italiani che hanno scelto di vivere a Berlino dove si sono riuniti nel gruppo Peninsula.

bellissimo oggi, in tutto questo, nell'isola che cerca la terra per diventare penisola (proprio Peninsula è il nome di un gruppo di artisti, prevalentemente italiani, che da un anno si è formato a Berlino e porta avanti un fertile dialogo intergenerazionale), perché sparire è una tentazione, ma è meglio tenersi con i piedi sulla terraferma, è meglio protendersi verso il mare invece che consegnarsi alle sue onde. È così che quegli appartamenti berlinesi diventano avamposti da cui ci si guarda, dentro un'isola che nel frattempo è diventata però anche la capitale della nazione politicamente ed economicamente egemone in Europa. Lo spazio comune diventa prima di tutto un luogo di possibilità. E se ne ha la percezione, per così dire energetica, ogni giorno e a ogni metro. È una specie di utopia contraddittoria, quella di lasciarsi tutto alle spalle ma con *juicio*. È l'ennesima contraddizione dell'artista, il sabotaggio stesso di una solitudine che è una condanna e un bene prezioso. Perché dentro quel conto in sospeso con la scomparsa di ogni artista, alla fine, c'è la paura di non farcela a vivere. C'è il sentirsi piccoli come bambini che poi scoprono che, anche finita l'infanzia, il mondo continua a far spavento uguale, ma nel frattempo la fantasia è scaduta per decorrenza dei termini. Sta nel tenerle vive (la paura e la fantasia) fuori tempo massimo, la solitudine e la tenerezza dell'artista. E sta nell'incontrarsi, anche, il sollievo. Non necessariamente ne beneficia l'esito artistico, ma certo è una tregua e insieme un nutrimento. Ci si guarda e ci si dice più o meno: «Lasciateci soli, ma non abbandoniamoci mai». ●



Luca Vitone
Atpdiary.com
September 29th, 2014, online
by Francesca Verga



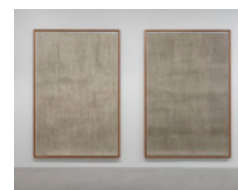
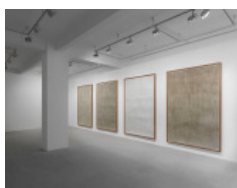
Conversazione

con Luca

Vitone ↔

Imperium,

n.b.k. Berlino



Conversazione con Luca Vitone ↔
Imperium, n.b.k. Berlino

29 SETTEMBRE 2014



LUCA VITONE, RÄUME/ROOMS, 2014 STAUBAQUARELLE AUF PAPIER, KIRSCHHOLZ GERAHMT, JEWEILS 305 X 205 CM / WATERCOLOR ON PAPER, PAINTED WITH DUST, FRAMED WITH CHERRYWOOD, 305 X 205 CM EACH COURTESY GALERIE NAGEL DRAXLER, BERLIN, UND / AND PINKSUMMER, GENUA / GENOVA

Luca Vitone, Imperium.

Fino al 9 Novembre, 2014 al [n.b.k.](#) Berlino

Francesca Verga: Vorrei iniziare questa conversazione facendo un passo indietro e ritornando alla 55° Biennale di Venezia, luogo in cui per la prima volta sono entrata in contatto con le tue sculture olfattive. Il lavoro in Biennale così come gli altri tuoi lavori sul profumo possono ricordare l'episodio della *madeleine*, un biscotto che con il suo sapore e odore porta i ricordi di Marcel Proust a galla e recupera la memoria dettagliata della sua infanzia, delle persone e dei paesaggi che gli stavano attorno, qualcosa che apparentemente aveva dimenticato. Anche qui il profumo permette alla nostra mente di andare nel passato, ricercare la memoria e renderla presente. Mentre in Biennale l'odore era legato a un trauma collettivo, e non strettamente a memorie personali, per la tua mostra alla Neuer Berliner Kunstverein quale tipo di narrazione e sensazione leggerà il visitatore al profumo?

Luca Vitone: In entrambe le occasioni si è realizzato una scultura olfattiva, ovvero un'opera sull'idea di scultura come oggetto odoroso che occupa lo spazio. Un oggetto che vuole essere enorme, gigantesco, che possa travalicare i confini della stanza, ma invisibile. Per entrambi i progetti non si è riprodotto un odore esistente, ma una sensazione che conduce a un oggetto e a un'idea... Nel caso della Biennale era *l'Eternit*, un prodotto che non ha odore. Al [n.b.k.](#) invece è legato all'idea di potere, qualcosa che non ha un odore specifico, ma "odora". Inizialmente ho pensato all'ambiente chiuso di un ufficio statale. Spesso quando si è chiamati a confrontarsi con un ufficio dello Stato si prova imbarazzo e ci si sente in soggezione, anche

senza un motivo apparente.

Per la Biennale mi riferivo a un prodotto, l'Eternit, che inizialmente aveva una peculiarità positiva, pensato per rendere un dettaglio architettonico democraticamente disponibile a tutti, essendo economico, ignifugo, impermeabile e facile da usare. In seguito questo prodotto si è rivelato nocivo, diventando metafora di un'ideologia che desiderava instaurare una società utopicamente perfetta, innescando al contrario gravi problemi sociali. Lo stesso vale per il potere, che molti anelano e che nei limiti, ognuno vorrebbe controllare, ma proprio perché non è facile da gestire, mette soggezione. Anche in questo caso è un odore che inizialmente vuole essere seducente, che affascina, ma nel momento in cui ci si ferma troppo nella stanza, si avrà il desiderio di aprire una finestra, di respirare aria fresca; insomma, di cambiare aria.

FV: Le chiami sculture olfattive, e sembra quasi un ossimoro. In che modo, secondo te, ampliando l'idea di scultura e includendo supporti tecnici diversi, addirittura identificandola con qualcosa d'immateriale, il medium stesso non viene compromesso ma risulta invece fortificato e rivisitato?

LV: Per me la scultura è un oggetto qualsiasi, a cui si attribuisce un valore artistico, allestito all'interno di uno spazio. Quindi anche un profumo, per quanto invisibile, occupando lo spazio nella sua totalità, diventa scultura, che per estensione, riferendosi a un linguaggio più contemporaneo, e visto che occupa lo spazio intero, si può definire installazione. Essendo però costituito da un solo oggetto, come un blocco di marmo, io preferisco ancora chiamarlo scultura. L'intenzione è di trasmettere un'idea di scultura gigantesca ma invisibile, e nella sua invisibilità, semplice e minimale, che instauri un dialogo con la tradizione formale classica della disciplina artistica e proprio per la sua trasparenza, mettere in dubbio quel formalismo modernista del Minimalismo "classico".

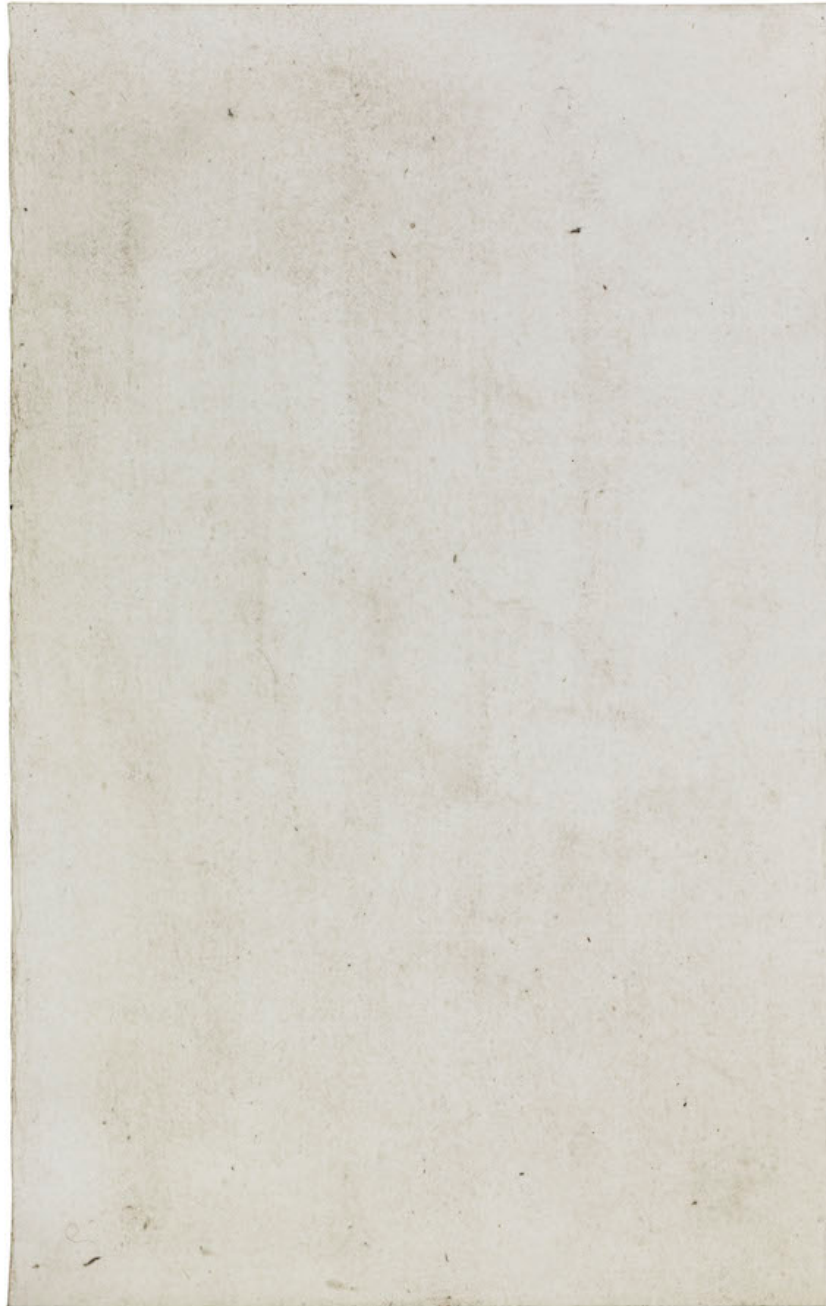
In questo caso è stato fondamentale il lavoro architettonico che abbiamo fatto per creare uno spazio bianco che ricordasse il classico *white cube* museale modernista. Per l'accesso alla mostra è stato costruito un corridoio, che dall'entrata sfocia in uno spazio con pianta rettangolare, asettico, pulito, con un pavimento grigio rifatto per l'occasione.

FV: Sembra quasi una contraddizione, no? Creare una scultura immateriale che sembra appartenere a una mentalità 'anti-white cube', ma che in realtà usa e si appoggia sui codici spaziali della galleria, ribadendoli ...

LV: Direi che si tratta di considerazioni su come reinterpretare la "classicità" nella nostra età contemporanea. Si vuole riflettere sulla forma scultura non come immagine, ma, data l'invisibilità, come elemento olfattivo. La forma la percepiamo attraverso il respiro e la incameriamo mnemonicamente portandola all'esterno dello spazio come esperienza astratta, data dall'odorato. Ancor più che per un oggetto meramente visivo, l'odore, come la *madeleine* di Proust, è qualcosa che riporta a un'esperienza passata e stimola maggiormente il ricordo. E quando accade, si manifesta un'esperienza.

FV: che è principalmente personale...

LV: Sì, è personale, ma è anche qualcosa che condividiamo. Nel momento in cui si tratta di un argomento con cui tutti si confrontano, l'esperienza diventa collettiva. Ma vorrei aggiungere che a differenza di altri mezzi artistici che abbiamo ormai introiettato, come il suono e il cibo, l'odore non è stato così esplorato, né abusato. Da qui la mia decisione di esporlo da solo, senza altri oggetti che possano distrarne la fruizione. Un vuoto che dia forma scultorea all'odore.



LUCA VITONE, RÄUME (DEUTSCHE BUNDTAG, FRANKFURT/MAIN), 2014 - WATERCOLOR ON PAPER, PAINTED WITH DUST, FRAMED WITH CHERRYWOOD, 305 X 205 CM EACH, COURTESY: PINKSUMMER, GENUA / GENOVA, UND / AND GALERIE NAGEL DRAXLER, BERLIN

FV: Ma non è un azzeramento...

LV: No, assolutamente, è un pieno, un pieno assoluto. Ed è un'opera che funziona anche per i non vedenti, coloro che vedono al di là del visibile.

FV: Nella realizzazione di questo progetto sul profumo chi sono stati i tuoi collaboratori?

LV: Maria Candida Gentile è la maestra profumiera con cui ho collaborato. Lei è il "naso" con cui mi sono confrontato e che ha dedicato il suo sapere alla realizzazione dell'oggetto finale, sia per la 55 Biennale di Venezia sia per questo progetto. In entrambe le occasioni abbiamo definito insieme su cosa lavorare, per arrivare al risultato definitivo.

LV: *Imperium* è l'idea dell'autorità assoluta, senza confini, indiscutibile, totalizzante, ma che può essere identificata anche con l'autorità paterna, educativa. Si distanzia dall'idea d'impero in senso fisico per abbracciarne un concetto più astratto. In questa mostra si vuole lavorare su due oggetti tipici dell'arte: la scultura e il quadro. Tuttavia, in entrambi i casi, viene usato un materiale che non è previsto né dalla scultura né dalla pittura. Come in questa prima sala è presente qualcosa d'invisibile, un odore, nella seconda sala ci sono quattro grandi acquerelli monocromi fatti con la polvere.

La polvere è qualcosa di persistente e impossibile da eliminare, è l'anti-pigmento per antonomasia perché storicamente costituisce una minaccia per il quadro, che deve essere difeso attraverso il lavoro del restauratore. Proprio per questo, oggi, mi piace usarla come pigmento, che mischiata con acqua e colla vinilica è servita per realizzare degli acquerelli su carta.

FV: Come l'hai raccolta?

LV: Con la collaborazione della Neuer Berliner Kunstverein si è richiesto a quattro istituzioni di far avere, attraverso il servizio pulizie, il sacchetto dell'aspirapolvere con la polvere raccolta nelle stanze delle istituzioni stesse, che sono i luoghi del potere tedesco: quello giuridico (*Bundesgerichtshof, Karlsruhe*) quello economico (*Deutsche Bundesbank*), quello legislativo (*Deutscher Bundestag*) e quello culturale (*Pergamonmuseum*).

FV: Perché hai scelto il Museo Pergamon come identificativo di un potere culturale?

LV – Credo che sia l'esempio più emblematico tra le istituzioni culturali in Germania. È un museo archeologico che raccoglie manufatti e dettagli architettonici della storia di diversi paesi mediorientali che raccontano un diverso aspetto del colonialismo, non direttamente politico-economico, ma culturale. La Germania non ha avuto tante colonie come altri paesi, ma ha esportato un sapere intellettuale che ha influenzato l'ambito accademico nel mondo.

La maggior parte degli studi sul classicismo nasce nel mondo anglosassone, per cui anche in Germania basti pensare a Heinrich Schliemann e Johann Joachim Winckelmann, che, con altri intellettuali, hanno dato, con i loro studi, riconoscimento e fondamento al sapere occidentale. Il Museo Pergamon credo, più di altre istituzioni museali tedesche, sia quello che rappresenta meglio questa idea di potere.



LUCA VITONE, RÄUME (DEUTSCHER BUNDSBANK, BERLIN), 2014 – WATERCOLOR ON PAPER,
PAINTED WITH DUST, FRAMED WITH CHERRYWOOD, 305 X 205 CM EACH, COURTESY:
PINKSUMMER, GENUA / GENOVA, UND / AND GALERIE NAGEL DRAXLER, BERLIN

FV: Sono monocromi che sono stati fortemente influenzati dai singoli individui che erano in quel luogo dall'ambiente stesso... È come se fossero degli "auto-ritratti" degli spazi?

LV- Sì, ma userei la parola "ritratti" perché dal punto di vista manuale li ho realizzati io. Anni fa ho utilizzato gli agenti atmosferici per la realizzazione di alcuni monocromi che potevano essere definiti "auto-ritratti" dei luoghi. Non c'era un mio intervento diretto, erano tele sottoposte a contatti dell'ambiente per mesi. In questo caso era il tempo atmosferico e cronologico a imprimere un'immagine monocromatica e astratta.

Diversamente, in questi quattro monocromi è presente un lavoro manuale, un intervento arbitrario che può creare pattern diversi. Il processo utilizzato, sebbene svolto nello stesso modo per mantenere un'uniformità nel risultato, ha avuto un esito cromatico diverso sulle quattro carte, alcune di un grigio più rarefatto, altre di un colore tendente all'ocra, questo indica che anche la polvere non è tutta uguale

può essere intesa proprio come un pigmento.

FV: Nel corso del tempo, nella tua ricerca, un'analisi del luogo più oggettiva si è accompagnata un'analisi che ingloba le tue memorie personali... e mi sembra che questa mostra torni a toccare l'identità più oggettiva di un luogo. Penso a 'non siamo mai soli' la tua mostra personale alla galleria Milan dedicata a una serie di lavori che hai realizzato nel 1994. Mi puoi spiegare questo passaggio nel tuo lavoro?

LV: In quell'anno c'è stato, forse, un cambio di focus e d'indagine nel lavoro. Fino allora la mia ricerca verteva su una visione generale dell'idea di luogo, dal 1994 l'attenzione si sposta sui dettagli. Come la mostra che ho realizzato insieme alla comunità rom di Colonia ["Der unbestimmte Ort", Christian Nage Köln, 1994 n.d.r.], che racconta di un'esperienza diretta, coinvolgendo un gruppo culturale ben preciso. Così come dello stesso anno è *Islam*, un lavoro sulla comunità araba e islamica di Milano presentato a Cairo. Insieme a questi progetti che raccontavano un caso specifico, riferito a una comunità altra da me forse è venuto naturale focalizzare l'attenzione anche sull'esperienza personale e lavorare sui luoghi della mia infanzia, attraverso gli oggetti e le planimetrie degli appartamenti da dove essi provenivano. È come se gli oggetti fossero testimoni e ambasciatori della nostra memoria; ci permettono di riferirci a un nostro passato e trasmetterlo, e in ciò si sovrappone un'idea individuale e collettiva della memoria perché comprende noi, la nostra famiglia e l'ambiente umano in cui si vive. Ho iniziato da un luogo ben definito, ovvero un appartamento, che ho ricostruito graficamente basandomi su ciò che ricordavo, per arrivare a realizzare un disegno che vuole essere preciso ma non riesce ad esserlo.

FV – Questi lavori mi hanno fatto pensare a 'Educational Complex' di Mike Kelley, iniziato un anno dopo, nel 1995, dove l'artista ha cercato di partire dai suoi ricordi dei luoghi e delle scuole che ha frequentato nella sua infanzia e ricostruirli nella sua memoria, dando un'importanza centrale allo spazio nella formazione delle memorie ma anche agli spazi dimenticati. Nella ricostruzione di questi spazi dalla tua memoria, qual è il rapporto che hai avuto con la dimenticanza?

LV: La serie comprende i quindici disegni degli appartamenti e quindici oggetti da essi provenienti. Da questi luoghi, tutti legati alla mia famiglia, quando chi lo viveva mancava, prelevavo delle cose, che, un po' animisticamente, mi permetteva di ricordare la vita di queste persone. Questo rapporto personale rileva, allo stesso tempo, un sapere collettivo. Tutti possono identificarsi con l'idea di questi oggetti, tutti hanno bisogno di una sicurezza che spesso si delega al passato, un passato in cui ci si riconosce.

FV: Mentre l'idea di mappatura e di topos è sempre presente nei tuoi lavori, sia che ci si muova da uno spazio intimo a uno condiviso, da una casa a un museo, dall'idea di luogo oggettivo all'oggetto strettamente personale...

LV: Per la mostra alla Neuer Berliner Kunstverein, anche se non ci si riferisce fisicamente a una mappa si parla di quattro luoghi tedeschi, quindi di una geografia, o meglio di un'interpretazione della geografia che, in questo caso, è quella del potere. Non per niente la cartografia si sviluppa come dispositivo commissionato dal sovrano per rappresentare il territorio sotto suo dominio e il conseguente controllo.

FV: Hai parlato di oggetti come ambasciatori della nostra memoria e hai dato attraverso questa mostra un'enfasi particolare ai medium tradizionali, creando una stanza dedicata alla scultura e una alla pittura e includendo nella riflessione anche l'architettura e lo spazio bianco tradizionale della galleria. Secondo te questa mostra può essere considerata come un'occasione per riflettere e fare il punto sulla "specificità mediale" (e spaziale) in bilico tra resistenza e decostruzione?

LV: L'arte si esprime attraverso il quadro e la scultura, declinate in maniera diversa secondo delle mode estetiche e dei mezzi rappresentativi usati, così come l'artista ha sempre argomentato di ritratto, natura morta e paesaggio, pur interpretati in modo eterogeneo, seguendo scelte linguistiche e ideologiche. Anche lo spazio espositivo, quello della messa in scena, è sempre uno, ma l'architettura cambia in funzione della sua rappresentanza. Una riflessione critica in ambito disciplinare è sempre proficua, mi viene anche da pensare al ruolo dell'artista nel Novecento che inizia il suo percorso col rifiuto del "museo", per terminarlo col desiderio di farne parte.

Intervista di Francesca Verga



LUCA VITONE, IMPERIUM, 2014 IMPERIUM, N.B.K. BERLIN

Like 96



LUCA VITONE

BIOGRAPHY EXHIBITIONS / ARTWORKS PUBLICATIONS PRESS

MICHEL REIN PARIS/BRUSSELS

frieze

Luca Vitone

Frieze

May 2014, N°163, Pages 192 - 195

By Barbara Casavecchia



What Am I Doing Here?

Luca Vitone and the contemporary Italian landscape *by Barbara Casavecchia*

In 1988, at the age of 24, Luca Vitone began working on 'Carte Atopiche' (Atopic Maps), a series of 1:25,000 scaled maps from which he removed all topographic indications. By transforming a practical guide for orienteering into a personal manifesto of *dérive* and disorientation, Vitone expressed his feeling of being, in his words, 'without a place'. The disappearance of geographical certainty was in the air: the Berlin Wall was about to fall, the internet about to rise. In the same year, Italian philosopher Franco Rella came to similar conclusions in his essay 'The Atopy of the Modern', where he wrote that 'the absence of place is [...] what paradoxically allows us to "grasp" space in all its extensions, to capture its specific "reality"'. Bruce Chatwin summed up the zeitgeist in his last book, also published that year: *What Am I Doing Here?*

In medicine, 'atopy' is a syndrome characterized by a tendency to be 'hyperallergic'. And Italy was, at the time, a place where it was easy to feel unwell. In the late 1980s and '90s the Italian communist party was dissolved – it had been the largest in Europe – and the country was rocked by a wave of corruption-related political scandals that brought to an end the joint catholic–socialist rule of the so-called First Republic; it suffered brutal mafia killings and bombings, the rise of Silvio Berlusconi's political party, Forza Italia, and the secessionist xenophobia of the Northern League. In art, the decline of the Transavanguardia movement, which had mythologized the Italian *genius loci* (the pervading spirit of a place), confirmed the impatience, among younger artists, with the constraints of local boundaries and groupings.

'All my works reference a condition to which we are subject, which I call "topological loss"; Vitone explained in an interview with the critic Emanuela De Cecco in 1992.² So deep-rooted were his feelings that he had the geographical coordinates of his place of birth, the Galliera hospital in Genoa (Lat. N. 44°24'07"

Long. E. 8°56'31"), tattooed on his arm, while his website constantly updates his position with a tracking system. Travelling widely and regularly exhibiting internationally, Vitone (who is now based in Berlin) compensates for his placelessness through constant scrutiny of his relationship to the contemporary Italian landscape, which he transforms into minimalist installations, soundscapes and, more recently, monochromes and videos.

Vitone responds to the collective short sightedness of our current (social, political, economic, cultural) situation by annihilating images, especially those of the rose-tinted iconography of 'Il Bel Paese' ('the beautiful country', as Italy is nicknamed), which are far too often steeped in nostalgia. His exhibition 'Monocromo Variationen' (Monochrome Variations) at Museion, Bozen, in 2012, was epigrammatic, bringing together the artist's works on canvas, which are created *en plein air* with smog and various air-borne matter. Vitone uses the very substances that are often held responsible for the obliteration of art works as a medium. The cycle began with 'Finestre (Isola dell'Arte)' (Windows, Isola dell'Arte, 2004), a series of watercolours on paper based on *élevage de poussière* ('dust breeding', which was employed by both Man Ray and Marcel Duchamp) at Isola dell'Arte, a Milanese exhibition space that was squatted and run at the time by a collective of artists, curators and students to prevent its demolition and the gentrification of the surrounding neighbourhood (sadly, a lost cause). Subsequently, it evolved into a number of raw canvases, including *Io, Roma* (I, Rome, 2005) and *Landscape* (2007), while *Le ceneri di Milano* (Milan's Ashes, 2007) – a reference to Pier Paolo Pasolini's 1957 collection of poems *Le ceneri di Gramsci* (Gramsci's Ashes) – is made of Perspex cases enclosing toxic ashes from the city's incinerator. Half paintings, half sculptures, these works chronicle the passage of time via its least

Non siamo mai soli
(*Tavolo e sedia*) (We Are Never
Alone, Table and Chair),
1994, installation view at Galleria
Milano, 2013

Now that we spend hours at home communing with electronic devices which transport us to new levels of reality, Vitone's anxiety about 'topological loss' resonates with new questions.

welcome leftovers: those of the failed modernist idea of progress, as well as of the conflict between our utopian aspirations to environmentalism and our rampant consumerism. Vitone's analytical and semiological approach led him to cross paths with sociologists, geographers, musicologists, poets and writers. In the late 1990s, he was part of Oreste, a network of Italian artists, critics and curators who didn't 'produce' work as such, but who generated meetings, residencies and panels; when invited to participate in the 1999 Venice Biennale – aptly titled *dAPERTutto* (Everywhere) – Oreste filled their space with a flux of communication and encounters, which were as lively as they were ephemeral.

Despite his fascination with immateriality, Vitone is also forensically interested in material culture. *Non siamo mai soli* (We Are Never Alone, 1994), shown again last year at Galleria Milano in Milan, comprises objects (such as a jumper or a metronome, for instance) paired with a hand-drawn map of the house in which the artist recalled seeing the same object in his youth. It is a private index of belonging as well as a compilation of domestic animism in an era of mass-production. Now that we spend hours at home communing with objects and electronic devices which transport us to new levels of reality, Vitone's anxiety about 'topological loss' resonates with new questions. Originally, *Non siamo mai soli* was published in the book *Non è cosa* (Not a Good Thing, reprinted by Elèuthera, 2013), co-authored with the anthropologist Franco La Cecla, who wrote: 'The objects of our daily life, all turned into commodities [...] nod to other worlds, even if the exoticism they sell us is a familiarity: our old coffeepot transformed in Italian style.'

Vitone's interest also extends to ethnographic clichés, which he physically manifests in order to test their veracity. For example, he translated the ludicrous 'pizza and mandolin' Italian stereotype into site-specific works based on food and folk music in order to produce experiential readings of the present, because, he told me recently, these are 'the first elements that allow us to meet a different culture, never mind all the common-places they imply'. Music has long fascinated him as a medium: *Sonorizzare il luogo* (Sonorize the Place, 1989), which the artist has re-created several times, is a sound installation that 'maps' an area by archiving its traditional songs. In 1999, for 'La ville. Le jardin. La mémoire' (The Town. The Garden. The Memory), curated by Carolyn Christov-Bakargiev, Laurence Bossé and Hans Ulrich Obrist at Villa Medici in Rome, Vitone literally took 'the way of the shovel'³, to quote Dieter Roelstraete's brilliant essay on the archeological imaginary in art. He installed loud-speakers in a real archeological excavation close to the loggia and created two mock excavations in the park, complete with earth mounds, picks, shovels and barrows (*Fouilles*, Excavations, 1999), from which he broadcast a soundtrack of classical music that had been composed at the villa over the centuries (the Académie de France has been

housed there since 1803), and popular songs such as Roman *stornelli* (short rhyming folk tunes). *Hole* (2000), which took a similar form at MoMA PS1 in New York, is a sound system amplifying a compilation of Native American music and Dutch 17th-century songs, brought across the sea by the early settlers. Over the last decade, Vitone has been collaborating with some Ligurian *trallalero* ensembles, whose singers perform polyphonic harmonies without any instrumental accompaniment: a form of expression once enormously popular among the metal-workers, longshoremen and stevedores from the docks of Genoa.

In 1992 – the same year Rirkrit Tiravanija opened *Untitled (Free)*, which transformed 303 Gallery in New York into a restaurant serving free curry and rice – Vitone started working with food. For *Pratica del fuoco* (Site Practice, 1992), at the Castello di Rivara contemporary art centre near Turin, Vitone offered local specialties and tourist brochures to visitors, asking them to 'taste the territory' – the mantra of slow food, which has become, in a sense, another global brand. In 1994, Vitone developed a project in collaboration with the Romani and Sinti community of Cologne, inviting its members to join him at his opening at Galerie Christian Nagel (*Der unbestimmte Ort*, The Indefinite Place, 1994), to cook, palm-read and play traditional music, thus bringing together public, performers and stereotypes in a conventional exhibition space. For *Wide City* (1998), Vitone installed a map dispenser in the shape of the Velasca Tower – Milan's first postwar skyscraper – in the city's main tourist office. The maps listed over 500 addresses of cultural centres, associations, places of worship, restaurants, shops and open-air food markets. Most visitors never realized it was art, and simply pocketed it as an alternative metropolitan itinerary.

When Vitone exhibited *Itinerari intimi* (Intimate Itineraries, 1998) at Galerie Christian Nagel in Cologne, amongst the private memorabilia on show he included, with a good deal of irony, a restaurant bill for a meal by a famous chef. 'I had decided to use all the stereotypes in my work (the landscape, the place, the food, the tour, the sound element, the trip) as starting points,' he told me recently. Autobiography also played a role on the occasion of his first institutional solo show at Palazzo delle Esposizioni in Rome in 2000. Titled 'Stundäiu' (a word in Genoese dialect once defined by the poet Eugenio Montale as: 'A typical attitude of pride and shyness mixed with distrust; the daily practice of grumbling, a certain inferiority complex towards the other, balanced by a sense of moral superiority'), it brought together the theatrical reproduction of a typical *creuza* (a small street) and a fountain sprouting water perfumed with the smell of the sea, with a collection of photographs of the houses of 'famous Genoese' in Rome. Vitone isn't into parody, though. If, on the one hand, ironic detachment is a way

of discussing subjects sensibly, on the other, Vitone subtly plays with the viewer's emotional responses by evoking sensations and atmospheres – an increasingly manufactured experience in the age of art-as-entertainment.

In his work for the Italian Pavilion of the 2013 Venice Biennale ('Vice Versa', curated by Bartolomeo Pietromarchi), Vitone focused on smell as an immaterial memory trigger. *Per l'eternità* (For Eternity, 2013) – which was developed into a solo show at Pinksummer in Genoa a few months later – was invisible, but whoever entered the space became aware of a strong sweet and sour smell. Created in collaboration with the master perfumer Maria Candida Gentile by mixing three rhubarb essences (from Switzerland, Belgium and France) it conjured the sensation of inhaling asbestos dust, a lethal substance whose dispersion in the air caused hundreds of deaths in the city of Casale Monferrato, Piedmont, where the multinational company Eternit had a huge production plant. A recent ruling by the Court of Appeal in Turin found the factory's owners responsible for almost 3,000 asbestos-related deaths, finally supporting decades of environmental campaigns. In the aftermath of Fukushima, the associations run free. For me, the work prompts another traumatic memory, from the years of Vitone's youth: the 1976 industrial disaster of ICMESA (a subsidiary of Roche group) in Seveso, near Milan, when the explosion of a chemical plant released enormous quantities of poisonous fumes into the air, contaminating kilometres of land and vegetation and killing thousands of animals. As many as 2,000 people were directly affected, while cancer rates drastically increased in the following years. As a disaster, it was second only to the tragedy in Bhopal, India, in 1984. The EU industrial safety regulations are now known as the Seveso Directive. Obviously, the illegal poisoning of the environment isn't new and Vitone doesn't elicit irritation or revulsion by documentary or didactic means: quite simply, he makes you feel it. ♦

1 Franco Rella, 'The Atopy of the Modern', in *Recording Metaphysics*, ed. Giovanna Borradori, Northwestern University Press, 1988, p. 137

2 Quoted in Stefano Chiodi, 'Anachronic Geographies', in *Luca Vitone. Presente Materiale*, Mousse Publishing/Fondazione Brodbeck Catania / Museion, Bozen, 2012, p. 143

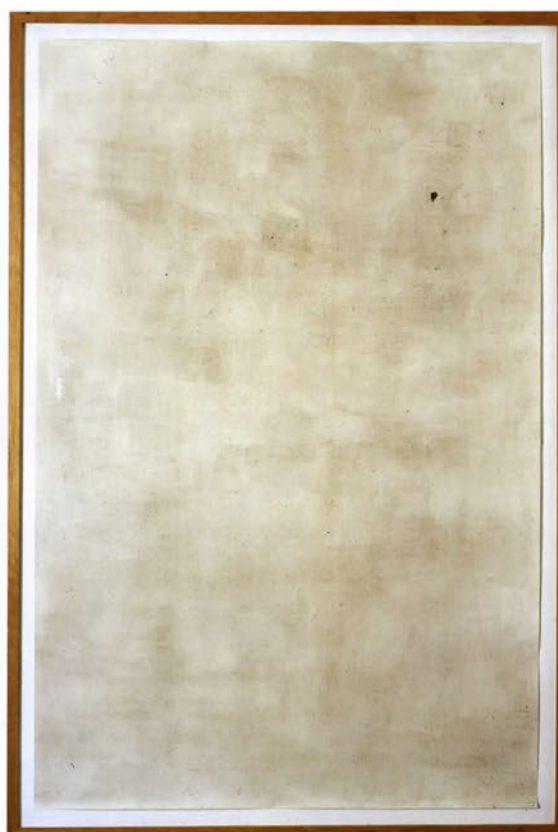
3 Dieter Roelstraete, *e-flux journal*, no. 4, 2009

Barbara Casavecchia is a contributing editor of frieze, based in Milan, Italy.

Luca Vitone is based in Berlin, Germany, and teaches at NABA, Milan. In 2013, his work was included in the Italian Pavilion at the 55th Venice Biennale, Italy, and he had solo shows at Pinksummer, Genoa, Italy; Silvia Geddes, Rome, Italy; and Galleria Milano, Milan. In 2012, he had solo shows at Museion, Bolzano, Italy, and Fondazione Brodbeck, Catania, Italy. In September, he will have a solo show at NGBK, Berlin.



1
Per l'eternità (Venizia)
 (For Eternity, Venice), 2013, collage on paper,
 37 x 28 cm



2
Finestra VII grande (Isola dell'arte)
 (Window VII Large, Isola dell'Arte), 2004,
 watercolour made with dust on paper,
 framed, 205 x 155 x 5 cm

3
Pratica del luogo (Site Practice),
 1992, food, drink and free brochures at
 Castello di Rivara, Turin



3

arte_e critica

Luca Vitone
Arte e Critica n°75
2013, pages 108
by Lucifora Francesco

IL VIAGGIO ININTERROTTO DI LUCA VITONE

Il viaggio di Luca Vitone non contempla stanchezze e distrazioni, si ricarica di continuo della possibilità di invadere musei, studi e gallerie d'arte con le complesse percezioni legate alla sua vita in dialogo con le nostre esistenze: preziosi primi piani di oggetti che fluttuano nei ricordi e storie anche drammatiche dell'Italia sempre pronta a dimenticare o carica di energie per iniziare di nuovo. Dal sottile profumo dei rabarbari apprezzati al Padiglione Italia della Biennale di Venezia passando per il MART con i lavori da *Itinerari Intimi* e alcuni imballaggi della mostra realizzata da Christian Nagel, Luca Vitone vive un autunno intenso con tre progetti diversi che

toccano Milano, Genova e Roma. *Non siamo mai soli* è il titolo della mostra alla Galleria Milano dedicata ad opere realizzate nell'estate del '94, tasselli di riflessione su "cose materiali" che hanno ormai mutato il loro status di multiplo comune diventando copia unica di ricordi altrimenti destinati a svanire. La serie dei disegni indica l'originaria sistemazione di oggetti avuti in dono o ereditati attorno ai quali la memoria dell'artista entra in comunicazione con la facoltà del pubblico di attraversare luoghi e ri-considerare il valore dello spazio privato. In questa occasione viene presentata la quarta edizione del libro *Non è cosa. Vita affettiva degli oggetti* - *Non siamo*

mai soli. Oggetti e disegni, nato nel '98 dalla collaborazione con Franco La Cecla. Allo Studio Geddes di Roma, l'artista propone invece le opere prodotte a partire dal '92 ad oggi attorno al cibo: collage vecchi e nuovi e in particolare una cospicua ricevuta fiscale per tre persone da Vissani e una foto del lavoro esposto presso la Casa-museo Fondazione Giorgio e Isa De Chirico di Roma. L'allestimento trova completezza in cinque tavoli che ospitano una damigiana pronta all'uso e diversi cibi di strada tipicamente romani, dai suppli alla porchetta fino alla pizza bianca e rossa: spirito e identità comuni che attorno al viaggio e al cibo fanno riscoprire l'essenza

dell'incontro e della relazione. La personale da Pinksummer è, come afferma lui stesso, la prosecuzione del lavoro per la Biennale: il video *Per l'eternità* mostra nove immagini con frasi che indicano in maniera astratta questo materiale grigio, l'eternità. Da Casalmontferato a tutti gli altri luoghi dove il cemento-amianto ha tracciato il suo lento e inesorabile percorso mortale, si coglie la modifica del paesaggio italiano e la propagazione di una piaga indotta dalla mancanza di scrupoli. Una serie di fotografie e una lastra di eternit sotto resina riportano lo sfaldamento di un veleno e dei nuclei familiari condannati al destino certo e puntuale. **Francesco Lucifora**

da sx: Luca Vitone, *Non siamo mai soli*, 2013, veduta della mostra presso Galleria Milano, Milano; Luca Vitone, *Per l'eternità*, 2013. Courtesy l'artista e Pinksummer, Genova. Foto Francesco Cardarelli



frieze

Luca Vitone

Frieze n°147

May 2012, page 236

by Barbara Casavecchia



Yet what lingers in the artist's works is not the history itself, but the materials and forms that populate today's public and private spaces. While individual elements of Bielawska's sculptures may seem basic and straightforward, on closer inspection, they reveal an intriguing two-fold nature. In *Blue*, the thick layers of ligo-leum imitate wooden flooring, their pattern mirroring that of the squeaky gallery floor. The veneer board in *Ball*, with a soft pinkish toy trapped inside a tent-like structure, imitates genuine timber; while the clay-covered metal poles of *Yellow*, *Blue*, *Green*, deceive the viewer, leading us to believe we are facing a soft, plastic object. As this game of mimicry unfolds, so does the interplay of recalling and forgetting. What we are dealing with here are 'impossible objects' – not just pieced together from actual real-life items, but purposefully elusive, and difficult to grasp.

In a third room, framed by two sculptures, was a set of drawings. While the artist's sculptures are bound by the constraints imposed by their materials, Bielawska's sketches are not subject to limitations of any kind. Rather than models for future works, they give a glimpse into another realm of the impossible. Done in pencil or ink, the two-dimensional works present imaginary constructions sprawling across the page – subtle, free-floating, often defying the laws of physics.

In 'Adopted Shapes', Bielawska took her visitors into a world inhabited by poetic structures – 'adopted' both in the sense of 'taking up' as well as of 'claiming as one's own'. Silent, precarious, watching: Bielawska's objects lie in wait to ensnare her viewers in a web of associations – until they realize, much as with music, though the tune sounds familiar, the song itself is brand new.

KRZYSZTOF KOSCIUCZUK

ITALY

D'APRÈS GIORGIO Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome

Visiting a dead artist's home is often as macabre as it is enthralling. The masterpieces, relics and tools are frequently arranged as if they were recently touched by the master's hand, so that entire rooms morph into still lives – or 'silent lives', as Giorgio de Chirico called them. De Chirico's own house-museum, at 31 Piazza di Spagna in the heart of Rome, is no exception. The artist lived and worked here for three decades until 1978, when he died at the age of 90. His wife, Isa, survived him until 1990; she had created the foundation in 1986 with Claudio Bruni Sakraischik, curator of the artist's *catalogue raisonné*. One of the extraordinary aspects of the museum is De Chirico's relationship to chronology: acclaimed for the so-called metaphysical paintings he created when he was young, but criticized for his subsequent classicist turn, he often intentionally dated his works incorrectly, as if he had created them much earlier, thus creating 'authentic fakes'. Since the paintings permanently on display in the house belong to de Chirico's second phase, you find yourself lost in a maze of cross-references.

Curated by Luca Lo Pinto, the group show 'D'après Giorgio' (After Giorgio) includes the work of 23 artists: pieces by Marcello Maloberti, Alexandre Singh, John Stezaker and Izet Sheshivary will be added over the next few months (the exhibition runs until January 2013). Momus contributed an audio work, *Hebdomeros* (2012), in which he reads excerpts from De Chirico's eponymous Surrealist novel, written in 1929. The show reflects the artist's passion for staging his subjects like spectacles, as well as for playing with costumes, masks and enigma (Julia Frommel designed costumes for the guides). The title, 'D'après Giorgio' alludes to De Chirico's creed, which he expressed in his *Memoires* (1945), that a real artist should never work after nature, but only after art,

by copying the masters. As if to reinforce his point, the studio boasts a huge, unfinished copy by De Chirico of Michelangelo's *Dani Tondo* (c.1507). Luigi Ontani has put himself centre-stage, with his photographic self-portrait *SenilSeminodo* (SenileSeminode, 2012), installed against the backdrop of an empty canvas. It's a double *d'après*: it mimics both De Chirico's anti-heroic *Autoritratto nudo* (Naked Self-Portrait, 1942) – in which the painter depicted himself with greying hair and flaccid muscles – and a 1978 self-portrait by Ontani in the same pose. Alek O. also activates a time warp: in the dining room, she exhibits the small still life painting of a glass of water, *La Tempesta* (The Tempest, 1996), which she made when she was a teenager. The ghostly presence of the ageing De Chirico is evoked by Luca Vitone, who pays him a tongue-in-cheek homage with *Natura morta con Punt e Mes* (Still life with Punt e Mes, 2012), a replica of the artist's favourite food and vermouth, set on a modest kitchen cloth on the dining-room table, while the paintings of Benny Chirco (*Cavalli in riva al mare* 1924, Horses on the Beach 1924, 2012) and Giulio Frigo (*Soliloquio in un interno metafisico*, Soliloquy in a Metaphysical Suite, 2012) play hide and seek with De Chirico's originals. Nina Beier focuses on the mistress of the house, Isa, by placing a leopard-print scarf (similar to the one Isa wears in a painting at the entrance of the museum) on the corner of her bed. The young Swiss duo, Tobias Madison and Kaspar Müller, contributed an ironic series of brightly painted stones, 'Hospitality (Doorstopper)' (2012).

As the house can only be visited as part of a guided tour, 'D'après Giorgio' is experienced like a story starring its main character De Chirico, and shaped by the interpretations, interests and possible misunderstandings of the members of staff – or occasionally art critics, as Lo Pinto invites friends and colleagues to act as guides – in charge of the visit. The exhibition is like a subtle litmus test for our ways of seeing, understanding or accepting what constitutes the history of art – or perhaps, more accurately, the stories of art.

BARBARA CASAVECCHIA



1
Alicja Bielawska
Ball, 2012, veneer board,
metal and ball, 76x116x71 cm

2
Luca Trevisani
Placet Experiri con Giorgio #1,
2012, installation view

3 & 4
Daniela Ortiz
each: *Untitled*, 2012,
c-type print, 55x39 cm

5
Adrian Piper
LSD Self-Portrait with Tamiko, 1966,
oil on canvas, 102x76 cm

ARTFORUM

Luca Vitone

Artforum

April 2012, page 229

by Mario Codognato

ROME

“D’après Giorgio”

FONDAZIONE GIORGIO E ISA DE CHIRICO

Artists’ houses are always intriguing, for there the dichotomy between person and artist, private and public, vision and banality emerges in all its contingency. The Roman apartment where Giorgio de Chirico lived with his wife Isabella from the period following World War II until his death, in 1978, is no exception: The innovative and original charge of his work clashes with the cozy, bourgeois environment of his home. With this in mind, curator/critic Luca Lo Pinto has invited artists from around the world to install work throughout the apartment, provoking once again the subtle and evergreen question of the relationship between art and life.

Some of the works evoke de Chirico’s life and character. After a long and troubled relationship, de Chirico reconciled with his brother Alberto Savinio shortly before the latter’s death in 1952. At the funeral, he took three laurel leaves from the crown placed on the tomb and placed them under glass along with a photo of himself and his brother. Thinking of this anecdote, Dan Rees arranged some dry leaves on the glass of a window in the house (*O Brother*, 2012). Since it is well known that de Chirico often declared many of his works to be forgeries (and many fakes still make their way around the secondary market), Benny Chirco decided to make a faithful copy of de Chirico’s *Cavalli in riva al mare* (Horses on the Seashore), 1924, and to exhibit it with its frame disassembled, as if by an expert attempting to establish the work’s authenticity. Tobias Madison and Kaspar Müller imagined the house itself as a de Chirico painting. They scattered various stones wrapped in preprinted images throughout the apartment, where they were used as doorstops, creating an enigma within that “painting” and evoking a certain idea of movement. Olaf Nicolai must imagine de Chirico as a dreamer: He placed a typewriter, which visitors could use to write on sheets of letter paper bearing the logo of an imaginary dream cooperative, in the artist’s bedroom.

Others took their cue from specific de Chirico paintings. Martino Gamper placed a footstool of his design in front of an armchair in the house. Its colors match those in de Chirico’s *Bagni Misteriosi* (Mysterious Bathers), 1973, exhibited in the same room. Nina Beier’s contribution is *Dead Drop*, 2012, a leopard-print scarf placed on Isabella’s bed, bringing to mind the leopard-skin cape she wore in a 1940 portrait in the apartment—as if, having finished posing, she had thrown it onto the bed. Luigi Ontani created a *d’après* of himself, or rather, a work in the style of his own 1978 *Autoritratto nudo d’après Chirico*, which, in turn, quoted de Chirico’s famous nude self-portrait of 1945. In Ontani’s new photograph, *SeniSeminodo*, 2012, he resembles de Chirico in his self-portrait in a way he couldn’t have at the age of thirty.

Giulio Frigo painted two oils on canvas meticulously following the instructions in a manual on pictorial methods that de Chirico wrote in



Luca Vitone, *Natura morta con “Punt e Mes”* (Still Life with Punt e Mes), 2012, plastic food, cloth, glasses, plates, Punt e Mes, water. Installation view. From “D’après Giorgio.”

the 1920s, while Luca Trevisani made scans of various motifs from de Chirico’s work, such as horses or still-life objects. During the scanning process, the artist moved the different elements around, to produce completely abstract compositions, in contrast to de Chirico’s careful figuration. Finally, perhaps one of the most interesting works in the exhibition is by Luca Vitone, inspired by de Chirico’s many still lifes—specifically by the fact that he painted them from plastic-fruit models. Vitone set the dining-room table with a sandwich and a slice of cake, all made of plastic, accompanied by the maestro’s preferred drink, Punt e Mes, thus remixing the relationship between art and life and paraphrasing the deliberate ambiguity of de Chirico’s work.

—Mario Codognato

Translated from Italian by Marguerite Shore.

il manifesto

Luca Vitone
Il Manifesto
May 1st, 2010, page 13
by Ivo Bonacorsi



il manifesto | pagina 13 SABATO 1 MAGGIO 2010

CULTURA&VISIONI

MOSTRE

Parigi, i nomi della P2 sfilano in galleria

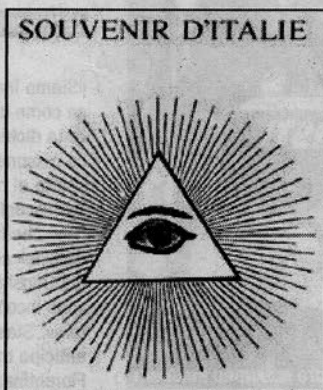
Ivo Bonacorsi

PARIGI

In fondo, il nuovo lavoro parigino di Luca Vitone è, a suo modo, un monumento. Impegnato e teso alla ricerca delle possibilità inusuali che provengono dalle pratiche di relazione piuttosto che dalle belle arti, una caratteristica da sempre al centro della sua pratica d'artista. L'installazione che espone fino a giugno, nella sua prima personale alla galleria Michel Rein, è una critica elegante e acerrima che arriva in Francia e palesa l'anomalia politica italiana, descrivendola come una costante e non uno come dei soliti passaggi complicati per la biografia dell'Italia.

Luca Vitone, infatti, evoca e dipana nello spazio della galleria un lavoro con struttura e riflessione apertamente ispirata al Pasolini artista civile: una vertiginosa lista di nomi, quella degli appartenenti alla Loggia massonica P2 si srotola, materiale anonimo e più che concettuale, così come venne resa nota e pubblicata dalla commissione d'inchiesta presieduta da Tina Anselmi nei primi anni Ottanta.

La sua installazione getta una luce non esattamente da cartolina, ma piuttosto sinistra sul Belpaese e sulla nostra Repubblica. E quanto al titolo, *Souvenir d'Italie*, ironicamente scelto, sembra proprio non corrispondere al materiale presentato. Non è solo il desiderio di tirare fuori i nomi (sarebbe facile visto che il Cavaliere è il numero 625) ma è piuttosto un atto d'amore ideale per la ricerca della verità sul passato recente. Vitone sfodera la sua volontà di vedere con nitidezza dentro



gli episodi di storia dell'altra Repubblica, oramai quasi archiviati come «*la nebulosa astratta del piduismo*». Per questo artista, esistono solo documenti più o meno pericolosi o comunque «inquinati» e inquinanti a livello metaforico. Il tutto costituisce un'altra mappatura da intraprendere: Vitone è abituato a riaprire capitoli e investigare materiali e luoghi, per privilegiarne la natura formale, la rilettura minimale e predisporre l'opera a trasformarsi in un momento critico di confronto pubblico.

«Nell'anno XVI della Seconda Repubblica, a ricordo dei suoi figli migliori, fondatori della patria, l'Italia dedica per il loro impegno e sacrificio questa lapide a futura memoria»... È l'incipit del grande lavoro su carta fotografica che occupa una parete intera della galleria, grave come un monumento ai caduti ma effimero e cartaceo, in impressione fotografica.

In una sala più piccola, una lapide in marmo quadrata con il raggianti occhio massonico scolpito, forse rovina da lapidaria antica, oppure oggetto museale e cimiteriale. Si prosegue il percorso in compagnia di una foto del Colle, il palazzo del Quirinale e una mappa di Arezzo città di Licio Gelli, a capo della Loggia incastonata, come un cameo, in un collare massonico.

Sono queste, secche, le opere in mostra: è nel nostro desiderio di pubblico rituffarci nelle possibili connessioni o trame. Chi ha voglia, si documenterà e potrà leggere di tessere da muratore offerte e rifiutate dal grande imprenditore che oggi regge le sorti della nazione, si incuriosirà per i nomi, procederà per tentativi cercando di comprendere. L'operazione di Vitone riporta alla ribalta la migliore arte politica, il suo abisso di senso prima che di denuncia, sinapsi e collisioni di materiali e sguardi d'interpretazione possibili e future. Ma c'è anche un altro possibile link da seguire: Tina Anselmi, presidente della commissione d'inchiesta sulla P2 ha ricevuto una laurea in sociologia honoris causa nel 2004 all'università di Trento assieme a Maurizio Cattelan, tessitore di grandi forme di *Belpaese* (il formaggio) e questo potrebbe farci inoltrare su piste diverse. A Licio Gelli, al suo club e a quanti candidamente dichiarano di vedere quasi realizzato per punti il programma piduista, occorrerebbe ricordare che per fortuna la nostra penisola non si è ancora «ripulita» da teppisti pseudo-politici *che continuano a regalare lavori originalissimi, come questo di Luca Vitone. E forse nessuno spazio pubblico, oggi in Italia, potrebbe politicamente permetterseli.*

la Repubblica

Luca Vitone
La Repubblica

by Filippo Ceccarelli

MERCOLEDÌ

FILIPPO CECCARELLI

UNA LAPIDE PER CELEBRARE LA P2

«NELL'ANNO XVI DELLA SECONDA REPUBBLICA/ A RICORDO DEI SUOI FIGLI MIGLIORI FONDATORI DELLA PATRIA/ L'ITALIA DEDICA PER IL LORO IMPEGNO E SACRIFICIO/ QUESTA LAPIDE A FUTURA MEMORIA». Se di solito l'arte anticipa l'avvenire, e comunque la provocazione dice spesso qualcosa sul presente, è bene forse sapere che domani, giovedì 29, l'artista visivo e concettuale Luca Vitone espone 30 metri quadrati di lapide alla Galleria Michel Rein di Parigi. Ma il dato significativo è che sotto all'enorme iscrizione, in cinque colonne come nelle piazze davanti ai cippi per caduti della prima e della seconda guerra mondiale, si leggono i nomi degli iscritti alla P2, completi di titolo, città e numero di fascicolo. In un'altra opera di dieci metri è ritratto, in marmo bianco di Carrara, il classico triangolo massonico con i raggi fuori, l'occhione dentro e il titolo «Souvenir d'Italie». Il senso dell'ispirazione di Vitone, in estrema sintesi, è che per come si stanno mettendo le cose, al dunque Gelli e i suoi adepti avevano capito tutto; e alla base dell'odierna stagione politica c'è l'immaginario ormai stabile e realizzato della loggia. In attesa delle vere lapidi, quindi, provvede l'arte. E metterla da parte un po' consola e un altro po' sgomenta.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

LUXEMBOURG

Luca Vitone CASINO LUXEMBOURG

White cube, black flag, carte blanche. . . . these catchphrases recur as visual metaphors throughout Luca Vitone's oeuvre, which investigates the meaning—and loss—of “place” within a globalized world. This major survey brings together works from 1988 to 2006, beginning with Vitone's *Carte atopiche* (Atopic Maps), 1988–2004, geographical or city maps (or gallery floor plans, as in the series *Il luogo dell'arte* [The Place of Art], 1991–94), from which he removed street names and other indications of place. The exhibition is set up like a journey through the interconnected phases of the artist's career, beginning and ending with *L'ultimo viaggio* (The Last Journey), 2005, an installation based on the artist's childhood memory of a trip with his parents from

Luca Vitone, *L'ultimo viaggio* (The Last Journey), 2005, Peugeot 204 Break, five color photographs on aluminum, each 19 1/2 x 30 3/4", seven objects, and one black-and-white photograph, 19 1/2 x 30 3/4".



his native city, Genoa, to the Persian Gulf. The journey was made in a red Peugeot 204 Break, which, still steaming, only now seems to have come to a stop in the museum's entrance hall, whose floor is covered with fine desert sand. A photo depicts Vitone, age thirteen, facing a series of photographs of the landscapes he once traveled through (but whose full ambiguity seems to unfold from a contemporary viewpoint).

“Ovunque a casa propria” (“At Home Everywhere”), the title of the show, indicates constant movement as well as the need to mark a place, however temporary, as “home.” *Wide City*, 1998, is a collection of photographs of “foreign places” (restaurants, businesses, mosques) in the artist's present hometown of Milan, while *Pittoresqui viaggi privati* (Picturesque Private Travels), 1995–98, collects postcard views of foreign places the artist has traveled through as a tourist. A series of (not exactly) monochrome paintings entitled *Io, Roma* (I, Rome), 2005, consists of white canvases left on the outside of certain buildings or places in the Italian capital. Throughout a period of months, the city itself is portrayed by means of its “environment”—smog, dust, and dirt that left their traces on the formerly white surfaces. The individual reception of place through mapping from memory is beautifully retraced in *Percorsi privati* (Private Itineraries), 1994–99, maps drawn by locals to help travelers navigate in a foreign town.

Questions of global disorientation and intercultural communication are further explored through collaborative projects like *Der Unbestimmte Ort* (The Imprecise Place), 1994, an event for which Vitone invited the local Roma community to actively participate in his opening and show at Galerie Christian Nagel in Cologne. The artist's interest in peripheral societies, nomadism, and anarchy as apolitical versions of existence outside national confinement is manifest in *Nulla da dire solo da essere* (Nothing to Say Only to Be), 2004, a new flag, a combination of the anarchist's black flag—not ascribed to any political party in particular—and a wheel, which for the Gypsies symbolizes nomadism. For a series of postcards, *Eppur si muove* (Nevertheless It Moves), 2003, Vitone has raised his flag in different foreign, “wild” landscapes. When we leave this show, with its varied reflections on the ways people inscribe themselves into a place or a landscape, the sand in our shoes reminds us that we not only leave our footsteps on earth, but also that we always carry a bit of it away with us.

—Eva Scharrer

ARTFORUM

Luca Vitone
 Artforum
 September 1999, page 174
 by Giorgio Verzotti

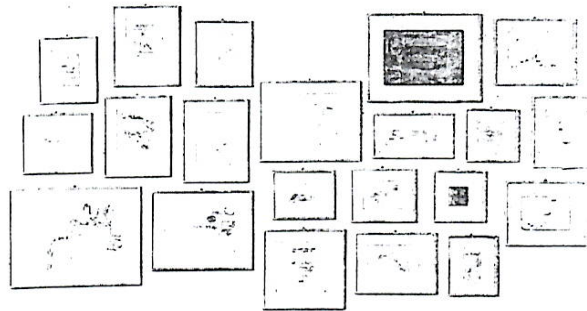
BOLOGNA

LUCA VITONE
 NEON

Luca Vitone's exhibition "*Itinerari Intimi*" (Intimate journeys) presented a selection of works keyed to significant moments in the artist's life. This autobiographical journey began with a black-and-white photograph of Vitone as a child, standing in front of a map of Italy. As suggested by the title, *Previsioni del tempo* (Previsions of time), the photo might be read as a prophetic image, given Vitone's later explorations of topography as a subject for his art. Nearby, a pile of letters and postcards, visibly water-damaged, lay on the floor of the gallery. This piece, *Corrispondenza* (Correspondence), 1998, represented all the mail the artist had ever received, from childhood up until the day his studio was flooded in 1998, a catastrophe that explains the papers' condition. This was one of the most interesting pieces, not only because of its emotional and poetic import, but because of the way it engaged with a series of 144 photographs, taken by the artist while he was on vacation, hanging on the wall behind it. The artificial, banal exoticism of the postcards was thus juxtaposed with the true exoticism of distant locales visited directly, offering the viewer two different (but not really so different) modalities for experiencing landscape.

In another room, a colored diagram charted the time slots during which various people worked at Link, an alternative space in Bologna famous for its cultural activities and enlivened to a great degree by Vitone himself (143, *Link*, 1999). Here the artist turned a mundane schedule into a kind of abstract language. In contrast, *Clessidra*, 1996, comprised two wooden sculptures that are the product of Vitone's recent interest in furniture (here, a bookshelf and a stool), perhaps a response to the demand for functionality that his sociocultural investigations of territory evidently make.

In the basement of the gallery, the artist again evoked the flood, ironically juxtaposing the double doors of his studio with a photograph of a large wave sweeping over the deck of a ship. Next to this, he presented an enlarged photo of his arm, tattooed with the latitude and longitude of his birthplace, along with other evidence of his existence, such as a bill from an expensive Italian restaurant and packing materials from a show he recently had at the Christian Nagel gallery in Cologne.



Luca Vitone, *Percorsi Privati* (Private routes), 1994-99, twenty-one drawings on paper, dimensions variable.

The larger implications of work that emerges from Vitone's own experiences were especially evident in *Percorsi Privati* (Private routes), 1994-99, a group of twenty-one framed drawings, each of which stemmed from a fortuitous encounter between the artist and a passerby whom he asked to draw a small map to help him find some destination. Whether detailed, sparsely delineated, or doodlelike, the drawings, as cartographic representations, stood as a metaphor for orientation and research, for finding or losing one's way. Vitone added a note of irony to his own "intimate journey" with *Rock Suite in Y*, 1998, a CD on which the artist, sampling from a number of rock songs (the lyric sheets were cut out and exhibited in a display case), recorded a series of auspicious "Yeahs."

—Giorgio Verzotti

Translated from Italian by Marguerite Shore.