

Sergio Lombardo

1939 Rome

Lives and works in Rome, Italy

Articles

"Artissima vola", Jenny Dogliani, Il Giornale dell'Arte, November 6, 2017

"Ecco i premi assegnati durante le fiere a Torino. Nuove opere arricchiscono le collezioni in città", Artribune, November 2017

"Torino Art Week/11. And the winner is... Tutti i premi di Artissima e le acquisizioni per Gam e Rivoli", Exibart, November 5, 2017

"Tutti i premi e le acquisizioni di Artissima", Sara Dolfi Agostini, Il Sole 24 Ore, November 5, 2017

"Ritorno agli albori. Sergio Lombardo a Roma", Martina Lolli, Artribune, November, 2016

"Dialogo con Sergio Lombardo", Emanuele Lamaro, Premio Arte Roma, September, 2016

"La morte dell'arte in Europa", Lorenzo Innocenti, Britaly Post, April, 2016

"International Pop and The World Goes Pop", David Joselit, Artforum, January, 2016

"Flavia Frigeri goes Pop at the Tate Modern", Vieri Capretta, Britaly Post, October, 2015

"Quando l'arte si mise a fare un Pop di politica", Il Giornale, Cultura, October, 2015

"Alla Tate il Pop è globale", Nicol Degli Innocenti, Il Sole 24 Ore, September, 2015

"Pop art at the Tate Modern", Time Out London, September, 2015

"Pop Art, 'Mad Men' and an enduring era", John Rash, Star Tribune, April, 2015

"Weekend Arts Roundup: Museums", Marianne Combs, The Current, April, 2015

unosunove
arte contemporanea

palazzo santacroce
via degli specchi 20
00186 roma italia
tel. +39 06 97613696
fax +39 06 97613810
gallery@unosunove.com
www.unosunove.com



GALLERIE

Artissima vola



Crescono pubblico e vendite, ma c'è ancora da lavorare sulla selezione di gallerie e di opere



Torino. Cinquantaduemila visitatori (l'anno scorso erano stati 50mila), 3.200 collezionisti italiani e stranieri, 1.500 giornalisti, oltre 2mila opere esposte con prezzi compresi tra mille euro e 600mila dollari e buone vendite, in crescita rispetto allo scorso anno, soprattutto nella fascia sino a 100mila euro. Ecco il bilancio della 24ma Artissima, la prima diretta da Ilaria Bonacossa. Soddisfatto Steven Daly della galleria parigina In

Situ Fabienne Leclerc, che nella sezione Disegni proponeva opere di Mark Dion da mille a 55mila euro, «per noi è stata un'ottima fiera, abbiamo incontrato molti collezionisti e fatto buone vendite». Grande successo anche per i dipinti di Chantale Joffe, Varda Caivano e Yayoi Kusama (da 3.500 sterline a 600mila dollari) proposti dalla Galleria Victoria Miro di Londra, che da poco ha aperto una sede a Venezia diretta da Fabian Lang: «è stata un'esperienza molto positiva e lo sono state anche le vendite». «È una fiera che cresce di anno in anno, spiega Eleonora Tega della galleria Tega di Milano, rispetto all'anno scorso c'è un incremento delle vendite, in particolare sotto i 100mila euro», nello stand opere di Christo e Giuseppe Uncini da 45mila a 500mila euro. A suggerire possibili miglioramenti è, tra gli altri, Saverio Repetto della Repetto Gallery di Londra, che tra opere di Fausto Melotti e Bruno Munari da 5mila a 500mila euro, vendute molto bene fino a 50mila euro, spiega: «Rimane la più importante fiera di arte contemporanea in Italia, ma si può migliorare la selezione, non spingere per avere tantissime gallerie straniere e migliorare la selezione degli autori presentati». **Premiatissimi**

Per quanto riguarda i premi, invece, il Premio Illy Present Future è stato assegnato a Cally Spooner, rappresentata dalla Galleria GB Agency di Parigi e Zero... di Milano; il Premio Sardi per l'Arte Back to the Future è andato a Jean Dupuy della Galleria Lovenbruck di Parigi; il Premio Ettore Fico a David Douard della Galleria Chantal Crousel di Parigi; Ogr award a Rokni Hearizadeh della Galleria Isabelle van den Eynde di Dubai; Refresh Premio Irinox a David Haines della Galleria Upstream di Amsterdam; Campari Art Prize a Sári Ember della Ani Molnár Gallery di Budapest; Premio Carioca Kids a Theo Drebbel della galleria Viasaterna di Milano. **Acquisti per Rivoli e Gam**

Segnaliamo infine le acquisizioni della Fondazione Crt per l'Arte Moderna e Contemporanea per Castello di Rivoli e Gam (budget di 300mila euro). Al Castello di Rivoli sono andati: «The Undercovered Man» di Rossella Biscotti del 2008 (Prometeo Gallery); «TEA 1391 (Afghanistan/Mexico)» di Mario García Torres del 2012 (Galleria Franco Noero); «Radio at Night» di James Richards del 2015 (Isabella Bortolozzi Galerie); «Soundtrack for a Troubled Time and Notes on Humiliation» di Cally Spooner del 2017 (GB Agency + Zero...). Alla Gam: «Passages Between the Material and the Spirit» di Philip Corner del 1989 (Unimediomodern); «Wind Speed 40 Knots» di Laura Grisi del 1968 (Galleria P420); «The Measuring of Time» di Laura Grisi del 1969 Galleria P420; «Pittura stocastica VIP-SAT» di Sergio Lombardo del 1986 (1/9Unosunove); «TAN colore» di Sergio Lombardo del 1983 (1/9Unosunove)

di Jenny Dogliani, edizione online, 6 novembre 2017

Ecco i premi assegnati durante le fiere a Torino. Nuove opere arricchiscono le collezioni in città

By **Redazione** - 6 novembre 2017

Sette riconoscimenti assegnati durante il weekend ad Artissima, quattro i premi consegnati a The Others. E numerose sono state anche le acquisizioni, da parte di Fondazione Ettore Fico e Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT.



Carlo Bach, Cally Spooner, Ilaria Bonacossa, Mary Ceruti, Luigi Fassi, Cloé Perrone Premio Illy Present Future

Tra le diverse novità introdotte in questa edizione di Artissima, la fiera torinese ha potuto contare anche su un nutrito carnet di premi: sette in totale, quattro dei quali al debutto. A talenti emergenti, giovani artisti e new entries erano dedicati – oltre ai tradizionali Premio illy Present Future e Premio Fondazione Ettore Fico – il Premio CARIOCA KIDS e il Campari Art Prize, introdotti quest'anno. Il riconoscimento sostenuto da illycaffé – sin dal 2001 – è andato a **Cally Spooner**, presentata a Torino da GB Agency (Parigi) e Zero... (Milano) con l'opera *Soundtrack for a Troubled time*, 2017. Selezionata tra venti proposte della sezione Present Future, l'artista si è aggiudicata il primato perché, *“attraverso la sua arte, comprendiamo come la soggettività e i nostri stessi corpi cambiano quando sono plasmati dalla condizione tecnologica”*, come indicato dalla giuria a motivazione della propria scelta.

La stessa giuria ha assegnato due menzioni speciali, rispettivamente a **Nicolás Lamas**, rappresentato dalla galleria Sabot (Cluj-Napoca) e a **Joanna Piotrowska**, presente con la galleria Madragoa (Lisbona).

Premio Carioca Kids, Theo Drebbel, Galleria Via Saterna

GLI EMERGENTI PREMIATI

Tra gli emergenti capaci di interpretare il presente attraverso una ricerca innovatrice, il Premio Fondazione Ettore Fico è andato a **David Douard**, rappresentato dalla parigina Galerie Chantal Crousel, la cui estetica *“ibrida organico e sintetico, accosta materiali tradizionali come il vetro soffiato ad altri legati alla tecnologia informatica e riserva al linguaggio verbale il ruolo, inatteso, di un codice poetico”*. Il Campari Art Prize ha invece individuato nella giovane **Sári Ember** (classe 1985), presentata dalla Ani Molnár Gallery di Budapest, l’artista under 35 più meritevole di tutta la fiera. A convincere i giurati, *“la sua ricerca sulla dimensione comunicativa e sulla capacità narrativa dell’opera”*, capace di *“creare una mitologia privata a partire da schemi archetipici ed esperienze collettive”*. Un premio – il CARIOCA KIDS, promosso dall’omonima azienda e curato da ZonArte – è stato assegnato anche all’artista, presentato da una delle gallerie New Entries di questa edizione, più indicato a stimolare una *“creatività aumentata”*: il lavoro di **Theo Drebbel** – proposto da Viasaterna a Milano – è stato giudicato il più adatto ad attivare un dialogo con insegnanti e loro allievi, all’interno di percorsi didattici nelle scuole dell’infanzia torinesi che proprio a partire da questo riconoscimento verranno attivati, per potenziare le abilità creative ed espressive delle nuove generazioni. Una menzione speciale è stata annunciata anche per **Alicja Bielawska**, rappresentata dalla galleria Kasia Michalski (Varsavia), e **Simone Monsi** proposto da Placentia Arte (Piacenza).

BACK TO THE FUTURE: LE RISCOPERTE CHE HANNO CONVINTO

Dedicata quest’anno alla rivalutazione critica di ventisette artisti attivi negli Anni Ottanta, la sezione *Back to the Future* è stata oggetto del consueto Premio Sardi, che ha individuato nella Galleria Loevenbruck di Parigi il progetto più rilevante, sia a livello storico sia per l’impatto dello stand. La galleria parigina ha presentato la *“ricerca straordinaria e originale di Jean Dupuy, che ha investigato lo spazio pittorico attraverso l’uso del linguaggio, della*

musica e del colore con un'intelligenza e fluidità transdisciplinare fondamentali per il discorso artistico di oggi". Premiata con una menzione speciale anche la proposta della galleria Eastward Prospectus di Bucarest, *"per aver portato all'attenzione del pubblico di Artissima la forza e integrità del lavoro di Marilena Preda-Sânc, esposta per la prima volta fuori dalla Romania".*

DISEGNI: NUOVA SEZIONE, NUOVI PREMI

La neonata sezione *Disegni* ha collezionato ben due riconoscimenti. Il primo, a sua volta novità introdotta per la prima edizione di Artissima curata da Ilaria Bonacossa, è il Refresh Premio Irinox, che ha messo in palio 5mila euro per l'artista che meglio avesse saputo declinare per l'epoca contemporanea questo tradizionale mezzo e il suo potenziale espressivo in termini di immediatezza. A vincere è stato **David Haines**, a Torino con la galleria Upstream di Amsterdam, per il suo *"modo di giocare con la rappresentazione, in termini di lavorazione sia artigianale che digitale, offrendo così un'intensa testimonianza della nostra condizione contemporanea, in cui il desiderio di intimità da un lato e contatto umano dall'altro è filtrato dalla solitudine dello schermo"*. Menzioni speciali attribuite infine a **Ulla von Brandenburg** (galleria Produzentengalerie Hamburg, Amburgo) e a **Ferdinand Penker**, rappresentato dalla galleria Daniel Marzona di Berlino e da nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder di Vienna. Sempre nella sezione *Disegni* è stato presentato – dalla galleria Isabelle van den Eynde di Dubai – il lavoro dell'iraniano **Rokni Haerizadeh**, vincitore con la serie *Fictionville* del nuovo OGR Award. Grazie alla collaborazione con la Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT, le opere dell'artista premiato verranno destinate alle neonate Officine Grandi Riparazioni.

LE ACQUISIZIONI CHE RESTERANNO A TORINO

Rimanendo in tema, la Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT ha acquisito in totale nove opere presenti ad Artissima 2017, con un valore commerciale di 300mila euro. Oltre all'installazione di Cally Spooner vincitrice del Premio illy Present Future, al Castello di Rivoli verranno destinati tre lavori video – *The Undercovered Man* di **Rossella Biscotti**, del 2008, in fiera da Prometeo Gallery; *TEA 1391 (Afghanistan/Mexico)* realizzato da **Mario Garcia Torres** nel 2012, presentato dalla Galleria Franco Noero; *Radio at Night*, firmato da **James Richards**, del 2015, proposto dalla Isabella Bortolozzi Galerie. Anche alla GAM andranno due opere video, entrambe di **Laura Grisi** (*Wind Speed 40 Knots*, del 1968, e *The Measuring of Time* dell'anno seguente) e provenienti dallo stand di Galleria P420. Stessa

destinazione per un assemblaggio di **Philip Corner** (*Passages Between the Material and the Spirit*, 1989, presentato da Unimediainmodern) e due lavori di **Sergio Lombardo** (*TAN colore* del 1983, e *Pittura stocastica VIP-SAT*, 1986, cedute alla Fondazione da 1/9 Unosunove). Non è stato da meno il Museo Ettore Fico, che ha selezionato per la propria collezione un lavoro di David Douard, il *Giardino mosaico I* di **Paola Angelini**, la recente *Eunoè* di **Francesca Ferreri**, *Le Léopard* firmato da **Nicolas Milhé**, un'opera *Untitled* di **Alberto Scotto** e, infine, *The Greetings Project* di **Alice Rocchi**.

Redazione

<http://www.atribune.com>

Atribune è una piattaforma di contenuti e servizi dedicata all'arte e alla cultura contemporanea, nata nel 2011 grazie all'esperienza decennale nel campo dell'editoria, del giornalismo e delle nuove tecnologie.

Alina Chaiderov. Spooner è nata nel 1983 ad Ascott, suoi lavori sono stati esposti alla Tate e allo Stedelijk e, a Torino, è presentata dalle gallerie GB Agency, di Parigi, e Zero..., di Milano, con l'opera Soundtrack for a Troubled Time. Carlo Bach, Ilaria Bonacossa, Mary Ceruti, Carolyn Christov-Bakargiev e Luigi Fassi, hanno individuato il vincitore tra una rosa di venti artisti. «Il lavoro performativo e l'indagine attraverso diversi media di Cally Spooner esplora le modalità della violenza invisibile nell'era digitale. Attraverso la sua arte, comprendiamo come la soggettività e i nostri stessi corpi cambiano quando sono plasmati dalla condizione tecnologica», si legge nelle motivazioni. La commissione ha voluto riconoscere inoltre una doppia menzione speciale a **Nicolás Lamas**, rappresentato dalla galleria Sabot, di Cluj-Napoca, e a **Joanna Piotrowska**, della galleria Madragoa, di Lisbona. Il premio offre al vincitore l'opportunità di una mostra in un museo di Torino, in concomitanza con l'edizione successiva di Artissima e l'esposizione di quest'anno è dedicata a **Cécile B. Evans**.

David Haines è il vincitore di Refresh Premio Irinox, nuovo riconoscimento nato in collaborazione con Irinox Spa e dedicato alla neonata sezione della fiera Disegni. Il premio, del valore di 5mila euro, è conferito all'artista che riesce a interpretare, in chiave contemporanea, l'immediatezza espressa dal linguaggio del disegno. Il vincitore è stato selezionato da una giuria composta da Claire Gilman, Katharine Stout e Irina Zucca Alessandrelli. «Crediamo che tra le potenti proposte degli artisti in mostra, il lavoro di David si distingue perché capace di dare voce e evidenziare temi prominenti nell'ambito del disegno oggi. Il modo in cui utilizza questo mezzo per giocare con la rappresentazione, in termini di lavorazione sia artigianale che digitale, così come il suo profondo riferimento all'arte storica sono esemplari all'interno di un ambito che conosce oggi una prolifica produzione», è spiegato nelle motivazioni. La commissione ha voluto riconoscere inoltre una doppia menzione speciale a **Ulla von Brandenburg**, della galleria Produzentengalerie Hamburg di Amburgo, e a **Ferdinand Penker**, della galleria Daniel Marzona di Berlino e dalla Galerie Nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder di Vienna.

Sári Ember si aggiudica il Campari Art Prize, il nuovo riconoscimento di Artissima in collaborazione con il Gruppo Campari che segna l'inizio di una partnership triennale. Il premio è dedicato a un artista under 35 scelto tra quelli presenti nelle ultime sette sezioni di Artissima, in base alla sua ricerca sul potere evocativo del racconto, sulla dimensione comunicativa e sulla capacità narrativa dell'opera. Ember, nata a São Paulo, nel 1985, è presentata dalla Ani Molnár Gallery, di Budapest, e nelle sue opere crea «una mitologia privata a partire da schemi archetipici ed esperienze collettive. La giuria ha apprezzato la varietà di tecniche e materiali, come ceramica, pietra, collage, fotografia, che l'artista usa per costruire un'archeologia del contemporaneo. Gli ambienti onnicomprensivi e delicati che la Ember crea restituiscono il senso di una presentazione museale e dello spazio come totalità», si legge nelle motivazioni.

Il Premio Fondazione Ettore Fico, finalizzato alla valorizzazione e promozione di un giovane artista, va a **David Douard**, presentato dalla Galerie Chantal Crousel di Parigi. La giuria composta da Renato Alpegiani, Andrea Busto, Simone Menegoi e Letizia Ragaglia, ha attribuito il premio «Per una pratica di scultura che interpreta in modo personale le inquietudini del presente, dai virus digitali a quelli che minacciano i corpi viventi».

Rese note anche le acquisizioni della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT che, come l'intera collezione della Fondazione, saranno concesse in comodato gratuito al Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea e alla GAM-Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino. Nell'edizione 2017 di Artissima, la Fondazione ha acquistato nove opere per un valore complessivo di 300mila euro. A favore del Castello di Rivoli, The Undercovered Man, di Rossella Biscotti, presentata da Prometeo Gallery, TEA 1391 (Afghanistan/Mexico), di Mario Garcia Torres, dalla Galleria Franco Noero, Radio at Night, di James Richards, da Isabella Bortolozzi Galerie, Soundtrack for a Troubled Time and Notes on Humiliation, di Cally Spooner. Alla Gam, invece, Passages Between the Material and the Spirit, di Philip Corner, della Unimediomodern, Wind Speed 40 Knots e The Measuring of Time, di Laura Grisi, della Galleria P420, Pittura stocastica VIP-SAT e TAN colore, di Sergio Lombardo, di 1/9Unosunove.

PREMI E CONCORSI

Tutti i premi e le acquisizioni di Artissima

-di Sara Dolfi Agostini | 5 novembre 2017

Artissima, la fiera torinese in scena dal 3 al 5 novembre presso l'Oval di Torino, ha comunicato premi e acquisizioni e non mancano le novità apportate dalla curatrice di origini milanesi **Ilaria Bonacossa**, alla sua prima prova come direttrice di fiera. In continuità con gli anni scorsi c'è l'impegno della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT, che ha messo a disposizione 300 mila euro per acquisiti di opere che saranno date in comodato d'uso gratuito al Castello di Rivoli e a GAM di Torino, adesso riunite in un'unica istituzione. Il comitato scientifico composto dalla direttrice dei due musei Carolyn Christov-Bakargiev, e da Manolo Borja-Villel, Rudi Fuchs e Sir Nicholas Serota, ha scelto in maggioranza opere video, premiando Mario Garcia Torres / galleria Franco Noero, Rossella Biscotti / Prometeo Gallery, Laura Grisi / P420 e James Richard / Isabella Bortolozzi Galerie, ancora per pochi giorni in scena alla Biennale di Venezia in rappresentanza del Galles. Nella selezione, ci sono anche gli assemblaggi di carta e fotografia Philip Corner / Unimediomodern, un dipinto e un collage di Sergio Lombardo / 1/9Unosunove e un'installazione sonora di Cally Spooner / GB Agency + Zero.

Spooner è stata doppiamente premiata quest'anno ad Artissima, perché l'installazione – che interroga la quotidianità e il linguaggio per affrontare il rapporto tra individuo e collettività – è stata presentata nella sezione curatoriale di Present Future dove ha vinto il premio Illy, che consiste nel sostegno completo alla realizzazione di un progetto di mostra l'anno prossimo presso un'importante istituzione torinese. Il premio, vinto l'anno scorso dall'artista Cécile B. Evans, attualmente in mostra a castello di Rivoli, è stato assegnato a Spooner, anagraficamente affine agli altri artisti presentati nella sezione, ma in possesso di un curriculum assai più ricco, con mostre al New Museum di New York, Whitechapel di Londra e allo Stedelijk Museum di Amsterdam nell'ultimo anno e mezzo e prezzi da 2-40mila euro.

Il premio Sardi per l'Arte Back to the Future da 5mila euro per l'omonima sezione dedicata alla riscoperta di pratiche artistiche degli anni '80, è stato attribuito alla Galleria Loevenbruck di Parigi con un progetto su Jean Dupuy, artista di Fluxus oggi novantenne. In fiera, la galleria ha presentato una serie di opere da 60 mila euro che indagano il rapporto tra arte, linguaggio e caso con la tecnica dell'anagramma e il potere del colore. Tra le riconferme della nuova gestione c'è anche il Premio Fondazione Ettore Fico da 2.500 euro dedicato a un giovane artista presentato in fiera, che è stato assegnato al francese David Douard, presentato da Galerie Chantal Crousel di Parigi. Il suo lavoro consiste in sculture concepite con materiali tradizionali come il vetro soffiato proiettate in un presente contaminato da virus informatici, dove la virtualità non è più sinonimo di progresso ma di incertezza.

I nuovi premi sono quattro, e principalmente dedicati agli artisti emergenti. Tra questi c'è il premio CARIOCA KIDS nato in collaborazione con l'Assessorato all'Istruzione della Città di Torino, che consiste in 4.000 euro per un artista il cui lavoro stimola una "creatività aumentata" offrendo il potenziale per attività didattiche specifiche relative all'insegnamento dell'arte contemporanea. Il premio è riservato alla sezione New Entries della fiera ed è andato a Theo Drebbel - presudonimo di una giovane artista napoletana - per i

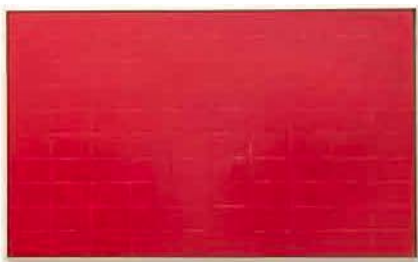
suoi diorami e disegni in cui declina il rapporto tra memoria, spazio e visione, dalla galleria milanese Viasaterna a prezzi da 3.500 euro. Il Campari Art Prize, invece, segna l'inizio di una partnership triennale tra Artissima e Gruppo Campari. Anche in questo caso il premio è riservato a un artista giovane presentato in fiera, ma under 35 e impegnato in una rielaborazione del potere narrativo dell'arte. La vincitrice di questa prima edizione, che avrà una mostra presso la galleria Campari nella sede storica dell'azienda e un premio in denaro, è la brasiliana Sári Ember, da Ani Molnár Gallery di Budapest, che ha offerto un progetto in molteplici tecniche espressive – dalla ceramica al collage e fotografia – che riporta la dimensione artistica su un piano privato, di mitologie personali. Il Refresh Premio Irinox da 5.000 euro, dedicato alla neonata sezione Disegni per l'artista che “reinventa conservando” la pratica del disegno, è stato attribuito a David Haines, presentato dalla galleria Upstream di Amsterdam. Infine, il nuovo premio acquisto OGR di Fondazione CRT per l'Arte Contemporanea, senza indicazione di budget né specifiche anagrafiche per l'artista, è andato all'artista Rokni Haerizadeh presentato dalla galleria Isabelle van den Eynde nella sezione Disegni.

© Riproduzione riservata

Ritorno agli albori. Sergio Lombardo a Roma

Galleria 1/9unosunove, Roma – fino al 26 novembre 2016. I “Monocromi” di Lombardo mettono in luce i primi risultati della sua teoria eventualista, un metodo scientifico mirato a stimolare nel pubblico una reazione non simulata di fronte all'arte.

lunedì, 7 novembre 2016



Sergio Lombardo – Monocromi 1958-1961 – photo Andrea Simi – Galleria 1-9unosunove, Roma 2016

Rosso100, *Azzurro81*, *Arancio72* sono i titoli dei monocromi di **Sergio Lombardo** (Roma, 1939), smalti su tela realizzati attraverso un gesto molto semplice: incollare sul supporto, a una distanza regolare, ritagli di carta tutti uguali – il cui numero è esplicitato dai titoli –, per poi irrorarli di colorazioni industriali. Per quanta accortezza e rigore si possano usare, il risultato non sarà mai lo stesso perché la componente casuale insita nei diversi tempi di asciugatura dello smalto andrà a scompaginare la modularità originaria con tensioni, cretti e depigmentazioni. È la mano dell'artista che si eclissa per lasciare spazio al processo entropico che crea imperfezioni e un colore cangiante; le superfici vibranti delle tele divengono scacchiere espressive in cui il risultato è raggiunto dal paradosso di un intervento minimo, meccanico e psicologico, confermando un'astinenza espressiva tipica dell'Eventualismo praticato da Lombardo. In esposizione anche alcuni monocromi realizzati su carta e legno che mostrano il supporto come una discriminante del processo artistico e come l'arte rimanga un fenomeno imprevedibile.

Martina Lolli

Roma // fino al 26 novembre 2016

Sergio Lombardo – Monocromi 1958-1961

1/9 UNOSUNOVE

Via degli Specchi 20

06 97613696

gallery@unosunove.com

www.unosunove.com



Dialogo con Sergio Lombardo

a cura di Emanuele Lomaro



1. . Quale è stato il suo rapporto con la città di Roma fra la fine degli anni '50 e i primi anni '60 e in che modo la città ha condizionato il suo lavoro?

Dopo la Seconda Guerra Mondiale l'Italia non aveva più un'identità, negli anni Cinquanta il clima era quello descritto nel film "Ladri di biciclette" di De Sica, perciò bisognava ricominciare da zero.

Roma doveva essere simbolicamente la radice storica non solo dell'identità italiana, ma anche dell'identità europea. Berlino era divisa dal muro, mentre Roma come Parigi e forse più di Parigi poteva funzionare politicamente come fucina della ricostruzione postbellica, alla ricerca di una nuova identità europea basata sulla democrazia.

L'Europa infatti nasce dal Trattato di Roma.

Io non mi consideravo un artista. Il titolo di artista secondo me lo deve assegnare la storia dell'arte *ex post*, non ci si può autodefinire artisti *a priori*. Io lavoravo come uno scienziato facevo ricerca empirica sulla pittura e sull'estetica, mi sarei potuto definire piuttosto un estetologo empirico. Ero molto scettico su certi talenti speciali che la gente crede siano caratteristici dell'artista, come ad esempio la *fantasia* o la *creatività*. Il mio scopo era quello di costruire uno stimolo psicologico in grado di scatenare reazioni impulsive diversificate e proiezioni fondamentalmente inconsce nel pubblico, senza voler comunicare alcun messaggio, o alcun contenuto morale preconfezionato.

La mia teoria estetica confliggeva con le teorie estetiche ufficiali: sia con il Passatismo, che trasmetteva contenuti morali edificanti e patriottici ormai decaduti, sia con il Realismo Socialista, che trasmetteva contenuti ideologici dirigisti, subordinati alla politica.

Che c'entra Roma in tutto questo? A Roma c'era Giacomo Balla, c'era stato il Futurismo, e la ricostruzione di un'identità europea non poteva che nascere dalle grandi avanguardie storiche. Il Futurismo era l'unica grande avanguardia storica italiana ed europea che rifiutava il contenutismo moralistico e la poesia delle lacrime, per abbracciare con entusiasmo la scienza, la tecnologia, l'innovazione, l'automobile, l'aereo, ammirava l'Ingegnere Futurista, l'industria, l'internazionalismo. A Roma c'era stata la Scuola di via Panisperna, forse la più avanzata del mondo nel campo della fisica atomica e nucleare. Il Futurismo doveva quindi giocare un ruolo fondamentale nell'estetica europea.

Forse anche per tutti questi motivi simbolici Roma nel dopoguerra attrasse l'élite internazionale, la città della ricostruzione di una nuova identità globale.

L'elenco di scienziati, filosofi, imprenditori, premi Nobel, artisti, eccellenze provenienti da tutto il mondo che ho conosciuto a Piazza del Popolo sarebbe interminabile.

2. Può raccontarci come è avvenuto l'incontro con i suoi colleghi artisti che ha poi dato forma alla cosiddetta Scuola di Piazza del Popolo?

Non c'è stato un incontro formale, ci conoscevano perché frequentavamo i posti della vita notturna e della cultura internazionale, ma soprattutto perché eravamo molto diversi dagli artisti conformisti dell'epoca. In Italia c'erano solo due correnti artistiche ufficiali: il Realismo Socialista e un tipo di Passatismo poetico manieristico del "chiaro di luna". Ambedue le correnti erano tradizionaliste e soprattutto "eteronome", comunque portatrici di contenuti dirigistici preconfezionati. Ciascuno di noi, pur provenendo da discipline e da esperienze diverse, voleva essere un innovatore anche nel modo di vivere, un "ingegnere della vita quotidiana", per citare Arvatov. Eravamo liberi, moderni, un po' notturni, un po' esistenzialisti. Ci siamo ritrovati tutti fra Piazza del Popolo e Piazza di Spagna, nella zona dei turisti, degli americani, della nobiltà romana, della vita notturna e abbiamo frequentato le uniche due gallerie che espongono l'arte internazionale: La Tartaruga di Plinio de Martiis a Piazza del Popolo e La Salita di Giantomaso Liverani a Piazza di Spagna.

3. Cosa rimane oggi di quella esperienza storica?

Rimane il ricordo di un livello innovativo mai più raggiunto dall'arte italiana, perché subito dopo, come del resto è anche successo nel campo della fisica nucleare e più in generale nella ricerca scientifica, l'Italia è andata incontro a un declassamento intellettuale formidabile. Come ho già ricordato in altra sede (Rivista di Psicologia dell'Arte, n. 25, 2014, *Cambio di paradigma nella storia dell'arte italiana degli anni '70: Postmoderno, Anacronismo e Transavanguardia come risposte polemiche all'avanguardia statunitense*) dopo gli anni Sessanta l'Italia ha abbandonato la ricerca, ha rinnegato la scienza, ed è tornata al passatismo anacronistico.

4. Pensa che una rilettura finalmente corretta ed attenta di quel periodo artistico possa rappresentare uno stimolo per le nuove generazioni?

Certamente prima si costruiscono musei, si pubblicano libri scientifici sull'arte di ricerca e si organizzano mostre anche e soprattutto all'estero per far conoscere ed esportare il pensiero estetico e le opere della Scuola di Piazza del Popolo, prima l'Italia diventa culturalmente maggiorenne ed in grado di generare nuovi talenti. Per adesso i nostri giovani non possono che emigrare sperando che altre culture li adottino. Mi permetta comunque di dubitare delle riletture troppo euforiche, dei calderoni che ripetono gli stessi vecchi errori e le stesse vecchie letture, senza un vero approfondimento, come se non fossero mai passati gli ultimi sessant'anni.

La morte dell'Arte in Europa

Cultura 25 aprile, by Lorenzo Innocenti

Sergio Lombardo, esponente della Scuola di Piazza del Popolo, reduce da una recente esposizione al Tate Modern di Londra, spiega come e perché l'Italia e l'Europa di Arte non hanno più nulla da dire



Sergio Lombardo cominciò la sua carriera di artista molto presto, neanche ventenne, esponendo al Premio *Cinecittà* di Roma, luogo in cui è nato, cresciuto ed in cui tutt'ora vive ed opera.

Era il 1958 e come lo stesso Lombardo racconta il Paese intero era così tanto diverso da come è poi diventato.

In quel periodo entra nella così detta Scuola di Piazza del Popolo, un gruppo d'avanguardisti che si ispiravano al Futurismo e cercavano vie nuove di espressione, in un'Italia che, con la guerra finalmente alle spalle, era un foglio bianco ancora tutto da scrivere.

Al Caffé Rosati di piazza del Popolo e alla Galleria La Tartaruga – luoghi d'incontro abituali – venne in contatto con artisti del calibro di Kounellis, Schifano, Festa, Angeli. Ma si riunivano assieme a loro anche altri artisti, intellettuali e letterati del mondo romano, come Flaiano, Moravia, Guttuso e Pasolini e poteva capitare allora – in quei primissimi anni sessanta – di trovare tutte quelle facce e quei nomi seduti assieme, ai tavolini del caffè.

Mi può raccontare qualcosa sulla genesi della Scuola di Piazza del Popolo? Che clima si respirava in quegli anni, cosa vi spinse a legarvi tra voi e a dare vita ad un'esperienza simile? Ci fu poi un evento che pose fine nettamente a quel periodo o fu per una serie di concause?

La Scuola di Piazza del Popolo nacque spontaneamente nel tempo, sulla scia della ricerca futurista, man mano che si aggiungevano gli artisti più giovani.

La sequenza temporale alla Galleria La Tartaruga fu la seguente: Burri, Rotella, Twombly. Furono loro i primi attrattori, insieme agli americani Rauschenberg, Rothko, Kline, Francis, Marca-Relli.

Alla fine degli anni cinquanta entrarono Kounellis, Schifano, Festa e Angeli.

Il clima di fondo che si respirava in Italia e a Roma in quegli anni era quello ben descritto dal film *Ladri di biciclette*. La cultura figurativa era dominata dal Realismo Socialista o dal Passatismo Accademico.

Noi della Scuola di Piazza del Popolo eravamo considerati dei sovversivi e degli isolati, lo stesso Futurismo era ancora considerato una provocazione goliardica. Ma seppure isolato il nostro piccolo gruppo di intellettuali ed artisti era estremamente attraente per due motivi: sia perché era molto teso verso la ricerca e la sperimentazione di un linguaggio che rompeva con tutti i valori del passato, sia perché era in contatto con tutta l'eccellenza mondiale della ricerca scientifica e artistica.

La fine di questo clima creativo e internazionale ebbe fine quando il nostro movimento, ormai pronto a giocare un potente ruolo internazionale e a confrontarsi con la competizione dei mercati mondiali, non fu sostenuto dallo Stato italiano, che non aveva alcun programma per l'Arte.

I nostri musei ancora oggi non sostengono alcuna corrente di ricerca culturale e non espongono alcuna interpretazione storica dell'Arte italiana. Anche le gallerie d'arte private, col passare del tempo, divennero sempre più dei piccoli negozi provinciali, incapaci di sostenere un qualsiasi ruolo culturale.



Dunque giudica negativamente il bilancio artistico italiano dell'ultimo mezzo secolo?

L'atteggiamento italiano è estremamente provinciale, è anacronistico. Io stesso ho esposto un po' in tutto il mondo, ma qui non sono mai stato preso in considerazione.

Ma non è questione di simpatia o antipatia, il fatto è che l'Italia non ha inteso la strada che l'arte moderna ha imboccato. Non riesce a capirlo proprio. E lo stesso vale per l'Europa, tutta l'Europa ha verso l'arte un approccio del tutto anacronistico. Eccetto forse il Regno Unito, perché i britannici insieme agli americani sono quelli che hanno iniziato la globalizzazione... la globalizzazione della ricerca. E allora hanno compreso il modello artistico che oggi domina e che è l'unico possibile, perché l'arte non cambia semplicemente alle variazioni del gusto delle persone, nelle varie epoche, ma segue motivi evolutivi molto più profondi.

E dunque qual è stata l'evoluzione dell'Arte dal Futurismo a oggi? Cos'è l'Arte oggi?

L'arte sono i satelliti artificiali, è l'architettura spaziale, la robotica. l'allungamento delle prospettive di vita... È la ricerca. Oggi non esiste più una distinzione tra artista e scienziato, le due figure coincidono, la ricerca scientifica è l'arte di oggi ed è questa la ragione per cui l'Italia non è al passo, non può stare al passo.

L'approccio italiano è vecchio, l'Italia deve capire che l'arte di oggi è americana e si può fare ad alto livello solo in America e nel Regno Unito, nelle condizioni attuali. Oggi se un ricercatore italiano volesse fare veramente carriera dovrebbe per forza emigrare in queste due terre. Non potrebbe fare altrimenti.

In che momento le figure di artista e scienziato vengono a coincidere esattamente?

Il concetto di artista-scienziato nasce dalla teoria del Futurismo, che al patetico poeta del chiaro di luna contrapponeva l'ingegnere Futurista.

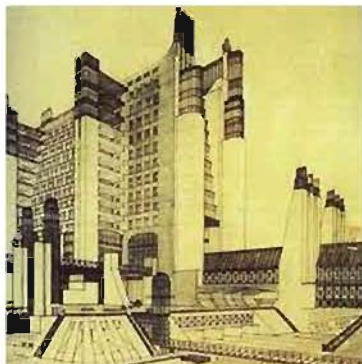
E l'Arte Moderna lo riprende in pieno, lo sviluppa, lo porta alle estreme conseguenze.

Se si vuole competere bisogna entrare in una visione mondiale dell'Arte, ma non solo dell'arte: dell'economia, della politica...

Se l'arte è ricerca scientifica, è ingegneria, allora occorre porsi in un'ottica di avanzamento in questi campi, di competizione con gli altri Paesi, di conflitto anche.

L'Italia oggi non ha le strutture per farlo, non ne ha la mentalità e non si rende nemmeno conto di quanto le manchi, non riesce proprio a riconoscere il problema.

L'Italia pensa di poter trattare con Putin... E lo stesso vale per l'Europa.



Un politologo americano, Robert Kagan, spiega in un suo saggio di come l'Europa, dopo la Seconda Guerra Mondiale, si sia posta al riparo della forza militare americana e abbia scelto di ritirarsi dalla politica di potenza, uscendo dalla storia, ritirandosi nel post-moderno.

É esattamente quello che è successo e una conseguenza diretta di questo è lo scadimento del livello artistico e culturale.

L'Italia è ai margini, come le altre nazioni.

Per non esserlo dovrebbe essere competitiva.

La neutralità porta solo all'implosione.

La corrente artistica che lei stesso ha fondato, l'Eventualismo, viene accostata alla Pop Art americana. In che misura è effettivamente figlia della Pop Art e in che misura invece del Futurismo?

Dunque, tutte le attuali avanguardie artistiche sono figlie del Futurismo. La Pop Art americana nasce sostanzialmente dal Futurismo, molto meno da altri movimenti, come il Dadaismo.

Il Futurismo è la più avanzata avanguardia storica, rifiuta una bellezza statica (perché la bellezza non è oggettiva, è l'espressione di una cultura che si afferma), abbraccia il dinamismo, il mutamento continuo...

Dei vari rami nati in seno alla Pop Art il più importante è senz'altro il Concettualismo, che è l'unico che accetti la scienza, che la riconosca come condizione artistica essenziale. Eppure il Concettualismo commette un errore: per i concettualisti la scienza è quella medievale e questo porta a un anacronismo, perché così muore la creatività, la sperimentazione. Diventa un qualcosa di tautologico, fine a sé stesso.

L'Eventualismo nasce da questa lacuna, sopperisce con la Stocastica, la Teoria degli Insiemi, la Teoria delle Complessità... con degli studi scientifici insomma. Uno dei capisaldi è l'Astinenza Espressiva. L'artista diventa asettico, all'opera non trasmette il proprio vissuto, la propria esperienza, il proprio giudizio. Dà vita ad un'opera in tutto e per tutto scientifica, ingegneristica e lascia ogni considerazione a chi osserva, al pubblico.

Dunque anche nella Pop Art non è presente un giudizio di merito, una critica o dell'ironia? Penso ad esempio a Andy Warhol, alle sue opere in serie. Non c'è dell'ironia nei confronti di questo mondo massificato che si è venuto a creare, di questi individui che inseguivano – consapevoli o meno – il più pieno conformismo?

No guardi, io Warhol l'ho conosciuto ed in lui non c'era ironia.

In lui ho visto solo avidità.

In quasi tutti gli americani ho visto quell'avidità. Loro con la Pop Art hanno trovato l'Eldorado ed allora hanno iniziato a strafare, hanno voluto ottenere quanto più potevano dal pubblico in termini di denaro sonante.

Di Warhol stimo solo la precocità, la collocazione temporale, storica.

© Britaly Post

ARTFORUM

BROADWAY 1602

"International Pop" and "The World Goes Pop"

WALKER ART CENTER, MINNEAPOLIS,
AND TATE MODERN, LONDON

David Joselit

POP "WAS THE BIRTH OF THE NOW" So claim curators Darsie Alexander and Bartholomew Ryan in the catalogue for their sprawling and ambitious show "International Pop" at the Walker Art Center, thus positioning the movement as a progenitor of our so-called post-Internet condition. Indeed, the curators write, Pop artists "were modeling behaviors that then seemed radical, but now are second nature: the image world as an extension of the self, the individual curating information via status feed, the rise of social media that is one of the most profound changes of our time."

What is striking about this genealogy of the present is that Alexander and Ryan keep a self-conscious distance, in their account of historical Pop art, from the term *global*—a word that also arguably describes "one of the most profound changes of our time." They make a subtle distinction between a previous model of the world and that of the present, claiming that the show is "a project

about internationalism that could only have been made in today's global era." In other words, "International Pop" was an account of the recent past in which individual national art histories—such as those of the United States, England, Brazil, Japan, Argentina, Hungary, and Italy—were set alongside transnational aesthetic or formal dynamics that indicated an emerging "global style." The mobility of pictures, for instance, was addressed in a section called "The Image Travels," while in "Distribution & Domesticity" we saw artworks that confront the postwar explosion of commodities in everyday life. The exhibition thus tracked the nation-state giving way to multinational networks, markers, and cultures—to globalization—as a framework for understanding and encountering world art.

I dwell on Alexander and Ryan's positioning of "International Pop" because it crystallizes precisely what is at stake in the organization of international or global exhibitions. *International* denotes, if only ideally, a confederation of equal yet distinct traditions; *global* indicates, on the contrary, either the erasure of geographic difference (in the so-called McDonaldization of the world) or the emergence of neo-imperial hierarchies that establish boundaries between rich and poor, or between cheap labor and metropolitan finance, that do not conform to the borders of national territories. "International Pop" grappled with these problems by allowing visitors to encounter distinctive national histories side by side, while simultaneously demonstrating how these genealogies merge into something that might be called global—in terms of both aesthetic convergences and geopolitical divergences (as in the Latin American ambivalence toward American Pop as both a compelling aesthetic movement and a cipher of the imperialist American policies to which that region was subjected).

By contrast, "The World Goes Pop" at Tate Modern, organized by Jessica Morgan and Flavia Frigeri, collapses distinct historical genealogies into an entrecôt of works

drawn from diverse places but grouped together in loose and often indistinguishable thematic galleries. "Pop Politics," for instance, doesn't look terribly different to me from "Pop Folk." Bright walls of deeply saturated color punctuate the installation, creating environments so raucously cheerful that it is hard to see the art as anything but the high-culture version of the Disney attraction "It's a Small World." Take the "Pop Bodies" section, largely devoted to feminist art, which is displayed in a room whose walls are painted Pepto-Bismol pink, a crude, essentializing allusion to "femininity." In "The World Goes Pop," the global is submerged in a kind of shrill hilarity where politics can be just as fun as sex.

I think the crux of the theoretical difference between these two exhibitions may be found in the organizers' opposing choices in handling British and American Pop, whose outside influence in the international art world may accurately be termed "imperialist." At the Walker, British and American Pop were inserted within a broader presentation of Pop's manifestations in diverse locations. In other words, they were marginalized—or, to play on the title of Dipesh Chakrabarty's important book *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference* (2000), "International Pop" provincialized Warhol and Richard Hamilton, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, etc.). At the Tate, meanwhile, the histories of British and American Pop are excised altogether (though certain figures in the orbit of those worlds, such as Joe Tilson and Marisol, are present). This is a bold decision that was clearly intended to revise art-historical priorities and suggest a new aesthetic world order. While this choice deserves credit for its salutary intentions, I don't think the outcome is convincing. History cannot simply be wished away—to do so does not benefit those who have suffered marginalization. As Chakrabarty puts it with regard to the challenge of producing a postcolonial history of India—and, by implication, other formerly colonized nations), European thought "is



From left: View of "International Pop," 2015, Walker Art Center, Minneapolis. Foreground: Marisol, *Dinner Date*, 1963. Background, from left: Tom Wesselmann, *Still Life* #35, 1963; Ushio Shinohara, *Drink More*, 1964; Jasper Johns, *Flags*, 1965; Paul Thek, *Most Piece with Warhol Brillo Box*, 1965; Photo: Gene Pittman. Sergio Lombardo, *John Fitzgerald Kennedy*, 1962–63, enamel on canvas, 70 1/4 x 90 1/4". Marcello Nitsche, *Alliance pour le progresso (Alliance for Progress)*, 1965, synthetic enamel on Duralux, iron chain, 48 1/4 x 31 1/2 x 4". From "International Pop," Walker Art Center, Minneapolis.



both indispensable and inadequate in helping us to think through the various life practices that constitute the political and the historical in India." Any exhibition seeking to "decolonize Pop" (which each of these projects hopes to do in some way) must likewise acknowledge both the indispensability and the inadequacy of Pop's dominant narratives as developed in the Anglo-American world. I believe this necessarily includes submitting such work directly to critique from artists living and working elsewhere.

One can therefore assess these two organizational strategies by considering their different treatments of similar works by the same artist. Take, for example, the Italian Sergio Lombardo's silhouetted portraits of political figures such as John F. Kennedy and Nikita Khrushchev, one of which was exhibited at the Walker and two of which are

Any exhibition seeking to "decolonize Pop" must acknowledge both the indispensability and the inadequacy of Pop's dominant narratives.

at the Tate. In "International Pop," Lombardo's *John Fitzgerald Kennedy*, 1962–63, was included in a gallery containing Jasper Johns's *Flags*, 1965, on the one hand, and Brazilian artist Marcello Nitsche's *Alliance for Progress*, 1965, on the other. The latter features motifs drawn from the American stars and stripes fitted into a kind of sheriff's badge, with a handshake in handcuffs represented in the center. This juxtaposition, along with works such as Yoko Ono and John Lennon's *War Is Over!*, 1969, located Lombardo's assertion of the "blank power" of political rhetoric as encoded in his silhouettes of politicians speaking in a complex field of performative speech, manifest in images ranging from Johns's formalist exercises to directly

politicized assaults on the symbolic legitimacy of the flag. At the Tate, Lombardo's *John F. Kennedy* and *Nikita Khrushchev*, both 1962, are installed in a thematic gallery, "Pop Crowd," with related works by Equipo Crónica and Jozef Jankovič addressing questions of social masses and deploying, like Lombardo, aspects of the profile or silhouette, but placed on adjacent walls of blinding orange and video blue in such a way that they look simply decorative—like supergraphics in a day-care center.

Another productive comparison between the two exhibitions arises from the Pop "style" that each proposes. Style is now widely considered an outmoded or, worse, regressive term, but in my opinion, the notion of "international style" as a shared vocabulary—one that can accommodate context-specific statements from diverse locations that nonetheless remain intelligible as they travel—may serve as a tool for theorizing the aesthetic dimension of art's globalization. "International Pop" and "The World Goes Pop" project quite distinct stylistic models. The Walker show expanded on the more conventional (though by no means incorrect) understanding of Pop as a tendency rooted in the mediation and circulation of commodified images. At the Tate, however, a wide range of objects selected from diverse national traditions establish an interesting formal oscillation between cartoonish representation and a strong bodily affect arising from visceral modes of figuration. This is particularly, though not exclusively, true of the large number of works by women included in the exhibition—one of its main strengths. Of note are Anna Maria Maiolino's *Glu Glu Glu*, 1966, composed of a shallow box holding a painted bust with a wide-open, screaming mouth atop a relief of brightly colored human organs; Terecinha Soares's shallow reliefs such as *So Many Men Die and I Am Here So Lonely (series Vietnam)*, 1968, blending televisual images of violence with intimate domesticity; and Evelyn Axell's tour de force *The Pratty Month of May*, 1970, which is a

kind of *Déjeuner sur l'herbe* for activist women artists. In assembling such works and many more of a comparable aesthetic, the Tate show has its greatest success in decentering Pop and untethering it—at least from its American model, if not from the surrealist ensembles of machines and bodies so closely associated with Richard Hamilton. Here, the famous "cool" of American Pop's strategy of mediation, exemplified by Warhol's transpositions of such horrors as car crashes and executions into deadpan silk screens, is replaced by a very hot version of Pop—one in which the submission of bodies to mediation need not drain them of their palpable eroticism or violence.

But in extracting a free-floating "pop-ness" from the history of Pop art and by extending its time line through the mid-1970s, "The World Goes Pop" opens itself to criticisms that the more historically specific "International Pop" avoided. Why, for instance, should the Tate show's "world" not also include African "pop" practices, such as the painting of Congolese artist Chéri Samba and his compatriots, whose vibrant populist style was on display in the exhibition "Beauté Congo" at the Fondation Cartier in Paris, or so-called cynical realism from China? Since the Tate makes such a point of exploding the geographic boundaries of Pop, it seems arbitrary not to carry this deimperializing project even further to truly embrace the world. Such dilemmas in defining the exhibition's limits arise from an imprecise grasp of historical methodology in favor of creating international connections based primarily on visual resemblances. In assessing the "birth of the now"—our borderless, neoliberal fantasy of a timeless global contemporary—history has never been more important. □

"International Pop" is currently on view (through Jan. 17) at the Dallas Museum of Art; travels to the Philadelphia Museum of Art, Feb. 24–May 15. "The World Goes Pop" is on view at Tate Modern, London, through Jan. 24.

DAVID JOSELT IS DISTINGUISHED PROFESSOR AT THE GRADUATE CENTER OF THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK. HIS MOST RECENT BOOK IS *AFTER ART* (PRINCETON, 2012).



From left: Anna Maria Maiolino, *Glu Glu Glu*, 1966, acrylic on quilted fabric, 43 1/4 x 23 1/4 x 5 1/2". From "The World Goes Pop," Tate Modern, London. View of "The World Goes Pop," 2015–16, Tate Modern, London. Photo: Joe Humphrys.

JANUARY 2016 231

British Post

Thursday, 29 October 2015 :

Flavia Frigeri goes 'Pop' at the Tate Modern

Culture 26 October, by Vieri Capretta

Flavia Frigeri, co-curator of 'World Goes Pop' – an exhibition at Tate that will run until the 24th of January – tells us about what lies behind the idea of taking a new look at Pop Art



Related articles
Culture

Pop Art as you've never seen it before. Flavia Frigeri, co-curator of 'World Goes Pop' – an exhibition at Tate that will run until the 24th of January – tells us about what lies behind the idea of showing Pop Art from a different point of view. "If one thinks of Pop Art, they usually think of Andy Warhol, or Roy Lichtenstein, of the strong American figures that use a simple medium full of strong colours. I myself thought about it that way before."

What happened then?

"Working on 'World Goes Pop', I discovered that Pop Art is much more than what people think, and this exhibition aims to explain that to the public. We are attempting to show works by artists that are not very well known outside of their national borders, as for example the Italian Schifano, a great name in Italy, but still to be discovered abroad."

What does 'World Goes Pop' tell us?

"That Pop Art can also be a political tool, and that this type of art is not confined to the United States, but is instead a worldwide phenomenon, in many nations completely detached from the American movement. Moreover, the exhibition tells us that Pop Art regards women just as much as men."

As well as Schifano, what is the Italian component in the exhibition?

“Five works out of 160 are Italian, a good average considering there are a total of 30 nations represented. I’m personally a fan of Schifano and was hoping to be able to include him, and I managed it. His work relates perfectly to the general theme of the show. There are also works by Sergio Lombardo, another representative of Italian Pop Art, and another example of someone who is famous in Italy, but less known abroad. There is a patriotic component, but the context of the exhibition remains the priority.”

What else is there to see?

“Everything is interesting. Regarding the component of Pop Art being used as a political tool – as I mentioned earlier – the history of Brazilian artists and their works is particularly representative. Many young artists in Brazil in the 60s were using this language of the arts to express in a simple and ironic way a motto of political protest using Pop Art.”

Women are important to this exhibition.

“They are the artists people know least well, but there are many of them. They were unfortunate and not accepted by men, as well as having to fight for emancipation. It was hard to fit art within the traditional role of women. Historically, the women artists who were shown were not recognised as feminist artists, but this is a mistake and their works show it. We are exhibiting works that have hardly ever been shown before: as a curator, the possibility to give visibility to something new to the public is for me a great satisfaction.”

Quando l'arte si mise a fare un Pop di politica

Antimilitarismo, femminismo, opposizione ai totalitarismi Alla Tate Modern di Londra l'altro volto di una corrente

Redazione - Sab, 24/10/2015 - 08:54

Dici Pop e pensi immediatamente a New York e Londra, ad Andy Warhol e Richard Hamilton, alla Marilyn e ai Beatles. E a un'arte orizzontale e piatta, deliberatamente superficiale e iconica, luccicante ma non troppo impegnata. Tutto ciò è figlio di un pregiudizio stagnante e finalmente una mostra dà una lettura completamente diversa del fenomeno: «The World Goes Pop» alla Tate Modern di Londra, visitabile fino al 24 gennaio, una delle esposizioni più importanti del 2015, sia per la qualità e la rarità delle opere esposte, sia per aver davvero provato a rimettere a posto i conti con la storia.

Negli anni '60, insomma, il Pop si poneva come vera e propria avanguardia globale, uno stile diffusosi a macchia d'olio in senso planetario. Tralasciando l'ambito anglo-americano, la stessa sensibilità si ritrova nell'Est comunista come in Giappone, in Sudamerica e persino nel Medio Oriente, nella Spagna franchista e nell'Italia del boom economico. Soprattutto si può parlare, ed è questa la teoria sorprendente della mostra, di pop politico, altro che disimpegno e frivolezza. Dietro una facciata di colori e immagini si nascondono atti di denuncia, di ribellione al potere costituito: una sorta di danza inscenata dal francese Henri Cueco è in verità una manifestazione di protesta, mentre l'antimilitarismo ai tempi della guerra in Vietnam torna insistentemente in diversi lavori, per esempio Bombs in Love dell'austriaca Kiki Kogelnik.

Altro dato sorprendente, la fusione tra stile pop e temi del femminismo, con la presenza di diverse artiste dal linguaggio eversivo, un pugno nello stomaco soprattutto quando affrontano temi legati al sesso. Allusioni frontali, come nel caso dei video di Sanja Ivekovic, nata a Zagabria e attiva nella Jugoslavia di Tito, dove tratta una banana come fosse un fallo, si presenta a seno nudo giocando con improvvisati dildo. Si tratta di un'irruzione del femminismo dell'arte che anticipa di almeno un lustro la Body Art e la performance, a esempio nei dipinti quasi astratti di Angela García, spagnola, alla quale certo il regime non avrebbe permesso di esprimersi in modo esplicito: a ben guardare i suoi grovigli di corpi denunciano la visione dell'eros stereotipato e maschilista in una società repressiva, però il tutto appare mascherato da colori forti e divertenti. Discorso analogo si può fare per la scultura-sedia di Ruth Francken di Praga, incredibile anticipazione dei temi trattati negli anni '90 da Sarah Lucas.

Pop contro totalitarismo, dunque? Certo, soprattutto nel blocco governato dall'ex Urss, dove i due moscoviti emigrati a New York Komar & Melamid si «divertivano» a distruggere le icone della società consumistica ma anche le effigi di Lenin e Stalin. Oppure nel Sudamerica dei regimi militari, in particolare

pagine dei quotidiani nell'ambito della critica sociale, il coloratissimo e irriverente Erró, nato in Islanda ma attivo a Parigi, impegnato a ribaltare il senso delle cosiddette Mitologie quotidiane attraverso il meccanismo della citazione e del montaggio di immagini sovrapposte.

Discorso a parte meritano i giapponesi, il cui utilizzo del video precorre i tempi: Kelichi Tanami campiona immagini dai cartoon, dalla realtà quotidiana, montando il tutto in brevi proto clip corrosivi e geniali, altro modo di sovvertire le icone. Persino la Gioconda finisce nella macchina televisiva tritatutto di Toshio Matsumoto, così il Pop sfiora la psichedelia e l'allucinazione.

Quanto all'Italia, forse i curatori l'hanno considerata marginale rispetto al modo politico di intendere la Pop Art. Soltanto due gli artisti selezionati, Mario Schifano con alcuni dipinti della serie Compagni compagni, riflesso del '68, dunque un po' tardivi rispetto al dibattito che aveva preso avvio già a inizio decennio, e due bellissimi Gesti tipici di Sergio Lombardo, anch'egli di Roma, fondatore di un movimento chiamato Eventualismo, sorta di cerniera fra Pop e arte concettuale. Ma a questo punto è già un'altra storia.

Review: 'Pop' goes the art at the DMA



Sergio Lombardo's "John Fitzgerald Kennedy" in the Pop & Politics portion of the International Pop exhibit at the Dallas Museum of Art **Laura Buckman/Special to the Star-Telegram** - Laura Buckman/Special to the Star-Telegram

BY GAILE ROBINSON

grobinson@star-telegram.com

Pop was one of the most enthusiastically embraced art movements of the past century, hitting the timeline from the mid-1950s to early 1970s. It was carried on the visages of movie stars, neon, Coca-Cola, comic book lips, Brillo boxes and food — lots of food — all the things that shouted from billboards, newsstands and television sets.

Artists appropriated the images of popular culture, the low art, that were the vehicles of massive advertising campaigns and consumerism, making pop universal.

At the time, in the United States, it seemed very American-centric, with a smattering of U.K. involvement. But, in fact, it began in Britain in the early '50s and crossed the sea. It was reinforced by British bands, fashions and the street scene from London in the early '60s, which made it even more irresistible. Here in the U.S., we believed it to be a U.S./U.K. phenomenon.

Because it was carried on the winds of mass communication, though, it circled the globe, and while we might not have acknowledged it then, curators are doing so now. Pop was insidiously spreading like kudzu in Japan, Hungary, Germany, Czechoslovakia, Brazil and Argentina.

Tracking the global reach of pop is the current exhibition at the Dallas Museum of Art, "International Pop." Concurrently, the Tate Modern in London is mounting "The World Goes Pop," along the same theme.

125: Number of artworks in the exhibit

"Pop was intersecting with other movements throughout the world, the graphics in Asia, the media out of England; it was more than what was happening in the U.S.," says Darsie Alexander, curator of "International Pop," which was organized by the Walker Art Center in Minneapolis; she is now the executive director of the Katonah Museum of Art in New York. "This is not about a style, it's not about America, and it's not about the claims of where pop began, which aren't all that interesting anymore," she says.

"It is about an important opportunity to reexamine the era as a time that set in motion our current age of globalization, consumerism and social network," writes Olga Viso, executive director of the Walker, in the exhibition catalog.

Curators Alexander, Bartholomew Ryan and the DMA's Gabriel Ritter have compartmentalized the exhibit by themes and context. In doing so, they have physically carved the spacious barrel vault in the DMA into claustrophobic rooms.

13: Number of countries represented on four continents

"We think of it as the hexagon, the brain or the hub," says Ritter. "You literally have spokes on the wheel creating sight lines that draw you from the central hub into the other parts of the world." Which might work if the museum is sparsely populated. It won't be for this exhibition.

The micromanaged little spaces are divided into geographic galleries of Britain, Brazil, Germany, Argentina and Japan, and thematic rooms such as New Realism, Pop & Politics and Distribution & Domesticity, among others. These divisions may not seem apparent and are probably much more vivid in the minds of the curators.

More than 100: Number of artists whose works are shown

Alexander and Ryan at the Walker gathered more than 125 works from 13 countries on four continents and from more than 100 artists. So there had to be some way of making a cohesive presentation, but perhaps they overreached with their subdivisions. By physically compartmentalizing their themes, they were forced to hang disparate sizes of work together, creating a visual discord.

There are new names and new takes on the 60-plus-year-old movement — new to us, at least. Dallas doesn't have much history with pop art, which is one of the reasons the exhibit is here, says Alexander.

“

IT IS ABOUT AN IMPORTANT OPPORTUNITY TO REEXAMINE
THE ERA AS A TIME THAT SET IN MOTION OUR CURRENT
AGE OF GLOBALIZATION, CONSUMERISM AND SOCIAL

NETWORK

Olga Viso, executive director of the Walker Art Center

The American artworks were easy to find. Artists Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, Ed Ruscha and Andy Warhol are still in the news, as their works are now selling for eight-figure amounts. However, this makes their artwork very expensive, and the cost of the insurance underwriting for the exhibit was almost a deal breaker. The artworks from foreign shores were much harder to find, as many of those artists and their works were languishing in obscurity.

There is one group that is obviously in short supply — female pop artists, although the few that are included have some of the most compelling art. While they are squeezed into the Love & Despair section, they are not in Pop & Politics, which is surprising, as the politics of feminism and female equality or inequality was quite rampant at the time — as it is again.

The female pop artists depict women as sex objects. Nowhere is this more blatant than in Marjorie Strider's *Triptych II (Bikini Girl)*, which has three panels of a woman striking a pinup pose with 3-D mammaries bursting from the picture plane. Evelyne Axell's woman licking an ice cream cone comes in a close second.

THE PAINTINGS OF FOOD, MORE THAN WARHOL'S SILKSCREENS OR LICHTENSTEIN'S COMIC BOOK RIFFS, SEEM THE MOST POP-ISH PIECES IN THE EXHIBITION.

Marisol Escobar's *Dinner Date* is a three-dimensional tableau of two women carved from blocks of wood at a dining table; their posture, presence and accessories are perfect, while they are inanimate.

The paintings of food, more than Warhol's silkscreens or Lichtenstein's comic book riffs, seem the most pop-ish pieces in the

exhibition. *Foodscape* by Erró, an artist from Iceland, is a billboard-size painting of 1,000 taste temptations. It pulls visitors from across the room as if enabled by a tractor beam. In the same gallery is Wayne Thiebaud's, *Salads, Sandwiches and Desserts*, a buffet array of mouthwatering delights.

The glory of the entire exhibition is Tom Wesselmann's *Still Life #35*, another wall-size artwork. This still life of a loaf of bread, tobacco products, meat, fruit on a folded fabric, a lovely blonde and a window that shows the far-off city next to the aquamarine waters under an ultramarine sky is an old trope. Except Wesselmann's blonde is the Sunbeam bread girl, the beverage is a six-pack of Royal Crown Cola, the meat is Libby's beef stew, and, well you get it — you recognize every item because the brand names are seared in your memory.

NOTHING SAYS 1960S LIKE POP ART.

The memory cues are the strongest part of pop. Consider the JFK assassination: Do we remember the images, Jackie in her hat and veil at the memorial service, or in her pink suit and pillbox hat from that day in Dallas? Do we remember the Zapruder

film, Walter Cronkite, or Warhol's silkscreens? They have all melded into one, and now pop art is used as the shorthand reference material for the time.

Pop art is so much of the fiber of the time that it has come to represent the time, more than the films, the television shows, the music, or the album covers. Nothing says 1960s like pop art.