



Les Levine, *The Star Machine*, 1965, New York © Les Levine. Courtesy the artist

be visto la propria immagine fondersi nello spazio e ricostruirsi di nuovo. Allo stesso tempo, le immagini delle opere che erano state precedentemente mostrate nello spazio venivano proiettate sulle pareti. L'effetto netto del lavoro era di provocare una notevole quantità di interazione tra le persone che entravano nel lavoro. Credo che questo pezzo sia stato una delle prime installazioni multimediali al mondo a utilizzare la proiezione televisiva e il feedback a circuito chiuso.

Alcune persone pensavano che visto che non si trattava di un oggetto ma di un'installazione su larga scala sarebbe morta alla fine dell'esposizione. Ma, ovviamente, non fu così. Il pezzo è stato mostrato alla Architectural League di New York. Più tardi al Walker Art Center, e ancora più tardi fu rifatto alla National Gallery of Canada.

Per quanto riguarda *Cornflakes*, l'ho descritto come un classico lavoro di arte ambientale. Nel 1969, Willoughby Sharp mi chiese di partecipare a una mostra chiamata *Place and Process*. Questa mostra avrebbe avuto luogo a Edmonton, nell'Alberta. In quel periodo l'Alberta era la capitale del mais del Canada (da allora è diventata la capitale del petrolio). Volevo fare un lavoro basato sull'idea di restituire alla terra ciò che era stato preso da essa. E così ho fatto consegnare 250 scatole jumbo di cornflakes Kellogg's a Winston Churchill Square, a Edmonton, dove vennero distribuite su tutta la piazza.

Come saprai, in natura non esistono i cornflakes. È un prodotto realizzato totalmente dall'industria. All'epoca pensavo che l'industria dovesse in qualche modo essere sensibile alla terra e alimentarla. Questo, ovviamente, avveniva ben prima di tutta l'arte come evento sociale che si è realizzata di recente. Quando il pezzo fu completato, andai in cima a un edificio alto per fare una fotografia. Quando ho guardato in basso, ho notato che alcuni giovani avevano creato al centro con i cornflakes un simbolo di pace. Sebbene non sia mai stata mia intenzione che ciò avesse implicazioni di questo tipo, mi ha fatto piacere che abbia ispirato un'interazione positiva. Come puoi vedere dalla foto, l'effetto complessivo di *Cornflakes* è stato come produrre un campo di ranuncoli nel centro di una città.

tion, that it would just die after its time showing. But, of course, that was not the case. The piece was shown at the Architectural League in NY. Later at the Walker Art Center, and still later it was remade at the National Gallery of Canada.

As far as *Cornflakes* is concerned I have described it as a classic work of environmental art. In 1969 Willoughby Sharp asked me to participate in an exhibition called *Place and Process*. This exhibition was to take place in Edmonton, Alberta. At that period in time Alberta was the corn capital of Canada. (Since then it's become the oil capital). I wanted to make a work based on the idea of giving back to the earth that which had been taken out from it. And so I had 250 jumbo boxes of Kellogg's Cornflakes delivered to Winston Churchill Square in Edmonton where they were spread out over the entire Square.

As you may know there is no such thing as cornflakes in nature. It is a purely industrial manufactured product. My thinking at the time was that industry should in some way be sensitive to the earth and replenish the earth. This, of course, was a time well before all of the art as social event which have occurred recently. When the piece was completed I went on top of a tall building to make a photograph. When I looked down I noticed that some young people had made a peace symbol in the center of it out of cornflakes. Although it was never my intention that this should have that kind of implication, I was pleased that it inspired a positive interaction.

As you can see from the photo the overall effect of *Cornflakes* was like producing a field of buttercups in the center of a city.



Les Levine, *What can the federal government do for you?*, 2020 © Les Levine. Courtesy the artist

CONVERSAZIONE BIOGRAFICA CON MAURIZIO CAMERANI

a cura di Federica Maria Giallombardo

MAKE A BETTER WORLD NOW



Le opere di Maurizio Camerani (Ferrara, 1951) ripercorrono la storia delle ricerche multimediali italiane e delle loro diffuse successive elaborazioni. Sono state più volte e a buona ragione denominate "video ambienti", poiché nel suo lavoro l'integrità di azione e di contesto viene restituita in maniera omogenea dall'immagine trasmessa. Tale omogeneità è nata grazie a studi orientati verso la sperimentazione "extra-media", come la definiva Enrico Crispolti, basata cioè sull'uso di vari media scelti e amalgamati tra loro in virtù dell'urgenza espressiva.

Nel catalogo della mostra *La coscienza lucicante. Dalla videoarte all'arte interattiva* (Palazzo delle Esposizioni, Roma, 16 settembre - 10 ottobre 1998), a cura di Paola Segra Serra Zanetti e Maria Grazia Tolomeo, si legge: "Nella ricerca di Maurizio Camerani è presente una consistenza scultorea, un confine che segna presenza ed estraneità come tutte le soglie, all'interno delle quali si realizzano forme visuali inedite". Interessante, per motivi equipollenti, l'uso del concetto di "soglia": da una parte, è interpretabile quale confine tra virtualità dell'immagine e realtà dell'espedito performativo; dall'altra, potrebbe coincidere con la zona di transizione tra l'autobiografismo e la narrazione critica della

storia; dall'altra ancora, costituirebbe il limite minimo oltre il quale il senso di chiusura e di sconfitta si tramutano in emancipazione e libertà di scelta. La "soglia", comunque, ben si adatta a spiegare il peregrinare di Camerani tra le pieghe dei decenni che lo hanno condotto, oggi, a un ennesimo punto di raccolta; a un rendiconto che, in sostanza, prende la rincorsa verso trame, analisi e opere future. In quest'ottica, nei mesi scorsi lo spazio torinese di Francesca Referza, Quartz Studio, ha voluto omaggiare la ricerca di Camerani con *Make a Better World Now*, una mostra a cura di Anna Daneri che esplorava le opere degli anni Settanta in vista di un progetto più ampio che avrà luce nei prossimi tempi. Partendo da un'immagine della performance *Make a Better World Now* del 1977, che la curatrice aveva scelto per una conversazione su temi ambientali come parte delle iniziative di Artissima 2019, il progetto espositivo, concepito anche con Massimo Marchetti, si è concentrato sulle pratiche artistiche degli anni '70 e ha condotto a una selezione di opere storizzate, ripensate e riattivate per l'occasione. I lavori in mostra, alcuni mai esposti prima, sono stati realizzati tra il 1976 e il 1981 ed esemplificano l'indagine dell'artista, prevalentemente condotta allora attraverso azioni

collettive urbane, installazioni e performance, in relazione alle ricerche internazionali coeve, e aperta alla traiettoria intrapresa da Camerani con la ricerca video degli anni Ottanta. In virtù dell'esteso corpus di opere e della sua prolifica e importante sperimentazione, si è voluto qui ripercorrere le diverse tappe del suo percorso, come una sorta di conversazione biografica, pur dovendo, nolenti, abbreviare l'ampio elenco di dati e aneddoti.

Federica Maria Giallombardo: Se dovessimo scrivere una biografia, partiremmo senza dubbio dagli anni Settanta, ovvero l'origine di diversi cicli di lavoro in cui convergono performance, fotografia e pittura. Penso ad esempio a *Furti di paesaggio* (1976), esposto anche da Quartz, che illustra dettagli di scritti murali creati con un'ampia varietà di tecniche combinate con l'azione performativa della scrittura stessa.

Maurizio Camerani: I primi anni Settanta sono gli anni della mia formazione: hanno influito, da un lato, la frequentazione del DAMS di Bologna con Renato Barilli, Umberto Eco, Lamberto Pignotti; dall'altro, le grandi mostre

Maurizio Camerani, *Make a Better World Now*, 2020, veduta della mostra. Foto Beppe Giardino. Courtesy l'artista e Quartz Studio, Torino



viste o soltanto raccontate, come *Conceptual Art*, *Arte Povera*, *Land Art* di Germano Celant a Torino (1970), *Documenta 5* di Harald Szeemann a Kassel (1972) e *Contemporanea 1973* di Achille Bonito Oliva a Roma. Sono stato testimone della nascita di gallerie quali Massimo Minini, Luciano Inga Pin e di spazi indipendenti come Zona. Nuovi spazi che promuovevano nuove espressioni, dalla Body Art all'Arte Povera alla videoarte. Questa rivoluzione provocò in me (e in molti della mia generazione) una profonda messa in discussione degli insegnamenti accademici precedentemente ricevuti. Da ciò derivò il ciclo di opere dal titolo *Furti di paesaggio* (1974-1978), in cui la pratica performativa diventava il mezzo per verificare quanto una formazione artistica tradizionale potesse essere "adeguata" alla restituzione di un contesto ormai profondamente mutato. Il processo dell'imitazione della realtà veniva declinato dentro i confini dell'insegnamento accademico, montando in un'unica sequenza le fotografie che documentavano i segni nei muri della città (quando ancora raccoglievano, come lavagne giganti, le energie del popolo), in una sorta di testimonianza-modello dell'azione artistica. L'esito di tutta l'operazione performativa (lo scrivere sui muri), diviene osservabile soltanto nella sua "fredda" riproduzione fotografica. In questo modo, l'interpretazione anti-espressiva del sapere tecnico riduceva quest'ultimo alla stregua di un reagente chimico, a un repertorio di precetti che non sa

più leggere i diversi aspetti, e a volte inconciliabili, della medesima realtà. È un concetto un po' ampolloso da spiegare, ma è stato tradotto in maniera limpida nell'allestimento della mostra di Quartz. **FMG:** Il tuo allontanamento dal sistema ha portato alla formazione di un collettivo, il Gruppo Ricerche Inter/Media. Con questo gruppo hai ideato e organizzato *Evento 77* a Ferrara, generando scambi tra artisti e pubblico all'interno di un canale indipendente dalla pianificazione culturale ufficiale. Tra le opere derivate da *Evento 77*, è stata selezionata come fulcro della mostra (e titolo) da Anna Daneri *Make a Better World Now* (1977). Sono curiosa di conoscere le mosse di questa pratica artistica collaborativa. **MC:** Nel 1975, da una riflessione sul ruolo dell'artista, nasce l'idea di unire le forze con alcuni artisti ferraresi (Mara Sitti, Giorgio Colombani, Maurizio Cosua) per dare vita a Ricerche Inter/Media, un collettivo che voleva agire opponendosi sia ai condizionamenti mercantili delle gallerie d'arte, sia ai compromessi politici. Per contrastare tale situazione si professava quindi una completa autogestione dei processi di produzione artistica. Il campo d'azione fu quello della ricerca sulle potenzialità dei linguaggi che si sviluppano ibridando vecchi e nuovi media. Ci premeva in particolar modo la diffusione, trascurata dalla politica dell'amministrazione cittadina, della cultura artistica di avanguardia nel tessuto sociale. In un'ottica più strumenta-

Maurizio Camerani, *Make a Better World Now*, 2020, due vedute della mostra. Foto Beppe Giardino. Courtesy l'artista e Quartz Studio, Torino

lizzata, vi era certamente anche l'obiettivo di instaurare una rete di rapporti e di scambi con altri gruppi e collettivi che in quegli anni stavano formandosi a livello internazionale. *Evento 77*, *Babilonia* e *La perdita del centro* sono solo alcune delle produzioni artistiche organizzate dal gruppo fra il 1977 e il 1981. Una delle prime iniziative organizzate fu appunto *Evento 77*: trentacinque artisti di varie nazionalità interagivano con uno o più "interlocutori" – in totale ventisette, tra cui io stesso; ma la maggior parte era estranea al mondo dell'arte – ricevendo e inviando indicazioni per compiere azioni artistiche attraverso il mezzo postale (con fotografie, diapositive e composizioni sonore). Le relazioni, durate per oltre quattro mesi, hanno prodotto una mole enorme di materiali e di interventi. *Make a Better World Now* è una scritta sul muro nata dall'interazione tra me e Robert Rehfeldt: è un invito alla presa di consapevolezza e all'azione. La foto della performance – io che sventolo la bandiera – è stata scattata da Mara Sitti. *Vulcano* (anch'esso in mostra da Quartz) nasce invece da un ideogramma speditomi da Takahashi Shohachiro, che rimandava alla luce, al sole e alla vita: ho voluto trasformare l'idea in scultura, con fogli di carta bianca che plasmano un cumulo simile a un vulcano. L'azione è documentata da otto scatti fotografici in sequenza. Infine, *Tutti lo sanno, lo scanda-*

da sinistra: Maurizio Camerani, *Corpi gemelli*, 1995. Courtesy l'artista; Maurizio Camerani, *Mutamenti*, 1995. Courtesy l'artista

lo è inarrestabile come il nuovo in marcia è il testo di quattro telegrammi che ho inviato a Mara, con l'indicazione di scrivere la frase in più punti dello studio. **FMG:** Il prossimo capitolo della tua biografia potrebbe essere intitolato "Le produzioni video e la videoscultura". Fra la fine degli anni '60 e primi anni '70 in Italia, al pari di altre esperienze europee e americane, nacquero vari centri di produzione e sperimentazione video: penso a Luciano Giaccari a Varese nel 1968; ad Art/tapes/22 di Maria Gloria Bicocchi a Firenze nel 1973; e ovviamente al Centro Video Arte di Ferrara, fondato nello stesso anno da Lola Bonora, che fin dall'inizio è stato sia un centro di documentazione delle mostre di Palazzo dei Diamanti, sia un fulcro di produzione e sperimentazione autonoma dei nuovi media. So che tu sei cresciuto immerso in tale contesto; ma vorrei approfondire il percorso che ti ha portato, di sperimentazione in sperimentazione, ad approdare alla videoscultura. **MC:** Le mie prime esperienze video risalgono sempre al 1977, quando ho filmato in elettronico brevi scorcio all'interno del progetto *Evento 77*. Ma è solo alla fine degli anni '70, dopo l'inizio della collaborazione con il Centro Video Arte, che ho realizzato diversi video monocolore, come *Altrove* e *Al di fuori*. Dal 1982 mi sono dedicato al nuovo medium, con

accenni fortemente concettuali; ad esempio, nel video *Pensieri domestici* (1983), la narrazione concitata, frammentata da immagini di occhi lucidi, scatena le emozioni più profonde, misteriose e repentine. Il video iniziava a citare altri contesti: mi rifacevo a prodotti televisivi come le telenovelas, prendendone dialoghi, colonne sonore e narrazioni. All'inizio degli anni Ottanta, al video monocolore ho accostato delle opere tridimensionali: volevo che i miei dubbi sui linguaggi tradizionali persistessero attraverso l'impollinazione incrociata di video (il mio nuovo strumento) e scultura (la mia esperienza accademica). Si tratta di opere concepite come strutture architettoniche di matrice minimalista, che accolgono al loro interno monitor e pezzi di televisori, attraversati da gesti evanescenti o da narrazioni enigmatiche. Ne è un esempio *Giardino italiano* (1984), dove quattro monitor, che trasmettono immagini di un labirinto di alberi e architetture rinascimentali, circoscrivono un giardino "fisico" al cui interno si innalza un albero nodoso scolpito come una roccia. Negli anni Novanta, il mio interesse fu rivolto a esplorare il rapporto intimo con lo spettatore, come avviene nelle opere dal titolo evocativo *Difesa personale* e *Io-Io*. Poi, all'inizio degli anni Duemila, il mio sguardo si è rivolto all'osservazione e alla conservazione della natura, come in *Zona protetta* e *Osservatorio*. **FMG:** Tante sono state le mostre che hai organizzato o a cui hai partecipato e tantissimi

gli artisti che hai conosciuto e frequentato. La tua vita è stata costellata da incontri incredibili, scambi che hanno arricchito certamente la tua poetica. Mi piacerebbe, in questa nostra biografia "immaginata", che me ne raccontassi qualcuno. **MC:** Ne voglio ricordare solo un paio che mi colpirono particolarmente: nel 1984, a Montréal, durante la mostra *Video 84*, tra i vari artisti internazionali invitati come Dara Birnbaum, General Idea e Marie-Jo Lafontaine, mi impressionò in modo particolare Nam June Paik. Non solo mi colpì per la suggestiva installazione *TV Buddha* e per le altre sue opere di sublime livello; ma la mia attenzione fu monopolizzata dal suo... maglione! Almeno di tre taglie più grande, sformato, scolorito e pieno di buchi; probabilmente preda di una colonia di tarne molto aggressive. Un vero capolavoro! Il secondo incontro memorabile fu a Taormina nel 1991, durante il festival video *Dissensi* (curato da Valentina Valentini), dove a me, all'amico Antoni Muntadas e a Vito Acconci avevano commissionato un'opera di videoscultura presso il parco pubblico. Acconci, con l'ironia e il gusto per il paradossale che lo caratterizzava, costruì con i cartapestai siciliani due giganteschi suggestivi bamboccioni, con monitor inseriti nei più strani punti del corpo. Ma anche in questo caso, il ricordo che ho di lui è un altro. Alla conferenza stampa arrivò naturalmente tardissimo, da vera rockstar, con una benda nera sull'occhio, tipo pirata: la conferenza fu



da sinistra in alto, in senso orario: Maurizio Camerani, *Altrove*, 1981, Video ¼ U-Matic PAL trasferito su supporto digitale, 8'20", Collezione GAM Torino. Courtesy l'artista; Maurizio Camerani, *Make a Better World Now*, 1977, stampa fotografica su carta, cm 40 x 60. Courtesy l'artista e Quartz Studio, Torino; Maurizio Camerani, *Osservatorio*, 1994, Collezione Campiani, Brescia. Courtesy l'artista; Maurizio Camerani, *Boa*, 1993. Courtesy l'artista; Maurizio Camerani, *Tutti lo sanno, lo scandalo è inarrestabile come il nuovo in marcia*, 1977, stampa fotografica su carta, cm 30 x 40. Courtesy l'artista e MLB Gallery, Ferrara

il resoconto dettagliato di come si era infortunato in hotel mentre si accendeva una sigaretta. A seguire, proiettò una serie di slides di suoi progetti che regolarmente venivano rifiutati: in altre parole, fu la presentazione ufficiale di un elenco di fallimenti; un'apologia degli insuccessi. Geniale!

FMG: Successi, insuccessi, sì; ma so anche della tua lunga assenza dall'arte. Una "pausa" che è stata avvertita come una rincorsa verso una nuova "soglia"; un nuovo resoconto, necessario per concepire con occhi e cuore inediti se stessi e la propria arte (parafraza le tue parole, sussurratemi in mezzo al frastuono di gente e di suoni alla mostra torinese).

MC: Nella vita di un artista, oltre ai momenti di grande produttività e fermento di idee,

sono compresi anche i momenti di riflessione e di "vuoto". La mancanza apparente di attività a volte può essere salutare, anzi necessaria per preparare le basi per la riattivazione di nuovi percorsi. La riattivazione di energie e le nuove pratiche artistiche hanno iniziato a prendere corpo nel 2014, in occasione di una personale presso MLB home gallery; ma è dal 2019, con un intervento di lightbox-sonoro nella Torre Prendiparte di Bologna (curato da Maria Livia Brunelli), che si è riattivato un entusiasmo che era soltanto congelato. In un secondo intervento nel 2019, presso la galleria Unimediamodern di Caterina Gualco a Genova, ho proposto i *Furti di paesaggio* (tutti allora inediti). E alcuni mesi fa, per la personale da Quartz, ho iniziato a rileggere la

complessa operazione di *Evento 77*.

FMG: Ora che abbiamo guardato al passato, tornando un po' ragazzini, giochiamo a immaginare il futuro: dalla "soglia", cosa vedi?

MC: Arriva il tempo in cui bisogna chiudere ciò che si è lasciato in sospeso. Negli anni Settanta si aprivano porte una dopo l'altra; nemmeno il tempo di costruire, che già correavamo dietro a un'altra idea. Adesso vorrei offrire una seconda possibilità a ciò che è stato: riprendere l'entusiasmo di allora e costruire un futuro di idee, progetti, forme nuovi. La scultura entra nello spazio e lo segna; il video delimita e scandisce il tempo. Vorrei continuare a studiare il corpo della videoscultura, convivendo con pulsioni contrapposte e fondendo, l'uno nell'altro, lo spazio e il tempo.

QUESTIONING OF NARRATIVES. CREATING VISUAL VOCABULARY. SOME REMARKS TO LEE MYUNGMI'S PICTORIAL PRAXIS

by Lóránd Hegyi

While enjoying the exceptionally rich, complex, fresh, sensual, somewhat humorous, decorative quality of Lee Myungmi's painting, we are at the same time invited to re-visit and re-valuate the *subversive sovereignty* of the surprising liberating effect of her painterly praxis. *Subversive sovereignty* means that Lee Myungmi's painting seems to ignore – or at least not to take seriously – one of the Modernism's long survived – and for long time quasi religiously absolutized – obsession of de-materialization of the work of art, the obsession of the supposed antagonism between intellectual, conceptual, spiritual relevance and sensual, material, concrete – and consequently – transitory, ephemeral, fleeting entity of art. Lee Myungmi sovereignly freed herself from this taboo and emphasizes the joyful sensuality of artistic manifestations, the unique and concrete directness of the singularity of the image and opens free roads towards the irresistible vitality of concreteness, towards the decorative, coloristic richness of the painted world. She even exaggerates the powerful, appealing, sensual quality of the concrete, primary visual phenomenon, as if the triumphal days of the celebration of coloristic purity of Early Modernism's Fauvism, or the euphoric admiration of sensual sensation, the pathos of Nature of early Expressionism would have returned. But there is something what principally and profoundly disturbs this innocent riot of colors:

there are strange elements, alien bodies, inadequate signs, outsider signals, irritating fragments of different objects, inexplicable things which evoke other systems and other connotative areas, fare from the naïve homogeneity of pantheistic Expressionism. The presence of these alien bodies destructs the – apparently unproblematic, natural, fresh and pure – homogeneity of the empire of euphoric sensuality and poses questions about the way of reading the visual organism of painting. While giving the range of colors apparently a superiority, while seemingly celebrating the supremacy of pure sensuality, Lee Myungmi's painting is everything but pure, innocent, naïve and homogeneous: in contrary, it offers – in a very subtle way – complex and many layered structures of questioning the different ways of reading, it demonstrates the simultaneous relevance of divers models of perception.

While the observer is enjoying and absorbing the sensual richness and intensity, the coloristic complexity, the virtuoso brushwork and the fresh, unconventional, but at the same time – paradoxically – almost classic modernist compositional patterns and gets an unusually pleasant, joyful visual appearance, he will be involved in

Lee Myungmi, *Landscape*, 1997, acrylic on canvas, cm 227.3 x 181.8. Courtesy the artist

