

Roy Lichtenstein Sculptor

Emilio Vedova ...Cosiddetti Carnevali...

Venezia

Magazzino del Sale e Spazio Vedova

28 maggio / 24 novembre 2013

La Fondazione Emilio e Annabianca Vedova dal 28 maggio al 24 novembre presenta negli spazi espositivi sulle Zattere due straordinarie mostre: **Roy Lichtenstein Sculptor** curata da Germano Celant al Magazzino del Sale e nello Spazio Vedova **Emilio Vedova ...Cosiddetti Carnevali...** curata da Germano Celant con Fabrizio Gazzarri. Con queste due nuove esposizioni la Fondazione prosegue il suo percorso di dialogo in parallelo tra l'opera di Vedova e quella dei maggiori protagonisti dell'arte contemporanea.

Roy Lichtenstein Sculptor

La mostra dedicata a Roy Lichtenstein si concentra sulla produzione scultorea dell'artista considerato uno dei maggiori protagonisti della pop art americana.

L'esposizione consiste in 45 opere tra disegni, collage, bozzetti, *maquettes*, modelli e sculture in bronzo realizzate tra il 1965 e il 1997 e provenienti dalla Roy Lichtenstein Foundation, nonché da musei e collezioni private. Tale imponente raccolta viene presentata per la prima volta in Europa per documentare la vasta e complessa produzione scultorea dell'artista.

Seppure l'interesse di Lichtenstein per la scultura dati dagli anni Quaranta con esperimenti di rilievo su pietra o di stratificazioni in carta, le prime testimonianze capaci di riflettere un linguaggio maturo datano dal 1964, quando la sua pittura arriva a nutrirsi delle immagini tratte dai mass-media, in particolare dal fumetto. Da qui scaturiscono le figurazioni in ceramica che partendo da una fonte bidimensionale, cartacea, si articolano nella tridimensionalità a formare una testa, una pila di tazze o un'esplosione. Sono motivi trasferiti da una fonte iconica popolare, insignificanti e di carattere non estetico, a cui l'artista intende dare un valore artistico, come se fossero costanti di una cultura modernista che va da Brancusi a Calder. È un percorso che si dipana sino al 1997, data della sua prematura scomparsa, attraverso decine e decine di sculture che vanno dalla figura-

zione all'astrazione, così da oscillare tra le definizioni plastiche e decorative Art Déco degli anni Trenta, formato dalla combinazione di ottone e vetro, ai profili di teste femminili o di sculture moderniste che riflettono il fare espressionista, neoplastico e surrealista. Costante di tale fare dal 1965 è tuttavia la messa in superficie della scultura, vale a dire un trattamento appiattente del volume che si trasforma in linea e colore compatto, seppur dotato di spessore di un pollice, come se l'insieme dovesse risultare un collage di ritagli da giornale o da rivista. Simile procedere dà corpo, dal 1976 a sculture "di profilo" dove la profondità e le ombre dell'oggetto trattato, una lampada, uno specchio o una caffettiera, oppure un volto, una sirena o una casa, sono poste sullo stesso piano, come se fossero schiacciate e compresse su una stessa superficie. Una totale sintonia con i dipinti dove le differenze prospettiche sono annullate a favore di pieni e di vuoti, di trasparenze e di opacità che non lasciano intravedere alcuna profondità, se non la piattezza insignificante del messaggio tratto dal *cartoon*.

La riflessione su una visione di facciata è portare una critica al valore superficiale del gesto eroico sotteso nella pennellata drammatica e spettacolare degli espressionisti astratti. Questa si traduce inoltre in sculture ondegianti, senza sostanza e fuori misura dove il segno informale si fa elegante movimento: entità adatta a decorare una piazza o un centro urbano. Un percorso ricco di ironia e di raffinatezza visuali dove la rappresentazione popolare sfugge alla sua banalità per affermarsi come sublime trattato sull'appiattimento dei mass-media.

Il catalogo dell'esposizione, pubblicato da Skira Editore, a cura di Germano Celant, con un'introduzione di Dorothy Lichtenstein e Jack Cowart e testi di Alfredo Bianchini, Clare Bell e Ian Wallace, comprenderà la complessa e ricca ricerca scultorea di Roy Lichtenstein, arricchita dalle sue dichiarazioni. L'allestimento della mostra è a cura di Francesca Fenaroli dello Studio Gae Aulenti Associati di Milano.

Emilio Vedova ...*Cosiddetti Carnevali*...

Nello Spazio Vedova sono presentate le opere dal ciclo **...*Cosiddetti Carnevali*...** di Emilio Vedova. La mostra, curata da Germano Celant con Fabrizio Gazzarri, raccoglie per la prima volta in maniera ampia e significativa opere di questo insieme in parte inedito e testimonia la sorprendente e inesauribile forza poetica di Emilio Vedova considerato uno dei protagonisti più autorevoli dell'informale internazionale.

I **...*Cosiddetti Carnevali*...** riuniscono sotto uno stesso titolo opere realizzate tra il 1977 e il 1991 e testimoniano un momento particolarmente originale all'interno del percorso dell'artista e ne esprimono una inconsueta esperienza.

Emilio Vedova, provocato dall'intensa relazione con lo spirito più autentico del carnevale, aprì una ricerca su questo tema utilizzando materiali che richiamano, di volta in volta, altri periodi del suo lavoro. I **...*Cosiddetti Carnevali*...** rappresentano, dalla fine degli anni Settanta agli inizi degli anni Novanta, una ricerca parallela ad altre sperimentazioni, all'interno del magmatico flusso della sua opera. La dichiarata indicazione tematica voluta dall'artista e il sapiente uso del collage e *assemblage* di maschere, corde, carte, stampe, plastiche, legni sui più differenti supporti caratterizzano subito con grande evidenza la natura e la problematica di questo ciclo.

L'intero insieme è costituito da una grande varietà di supporti e di modalità espositive le cui marcate differenze tecniche e linguistiche arricchiscono la cospicua pluralità del linguaggio pittorico di Emilio Vedova. Un primo gruppo di opere, quello che appartiene alla fine degli anni Settanta, è caratterizzato dai tipici frammenti asimmetrici dal dinamismo obliquo e instabile. Superfici bifrontali, disposte nello spazio per mezzo di basi in acciaio specchiante e dipinti prevalentemente in bianco, nero e grigio metallizzato, a volte con inserti di fotocollage, graffiti, combustioni sui quali - attraverso la tecnica dell'*assemblage* - l'artista provocava uno spostamento su altri piani poetici. Negli anni successivi ritroviamo nei Carnevali un ritorno a una pittura di grande impatto gestuale e cromatico sia essa su tela, su legno o plastica dove è ancora più evidente l'interessante connessione tra un fare nuovamente e direttamente espressionista e la sospensione quasi metafisica provocata dalla maschera.

Dal punto di vista storico un primo rapporto tra Vedova e il Carnevale risale al 1954, quando, premiato alla Biennale di San Paolo, rimase per tre

mesi in Brasile. A Rio de Janeiro realizzò una serie di disegni e di pastelli in occasione della grande festa popolare carioca. Allo stesso modo il viaggio in Messico del 1980 fu determinante per ritrovare nuova energia creativa, dopo i sofferti silenzi espressivi dei Plurimi / Binari del ciclo *Lacerazione '77/'78*. L'incontro con quel mondo lontano e la sua potenza rituale e arcaica favorì sia i *...Cosiddetti Carnevali...* che i grandi Teleri degli anni Ottanta, i *Dischi*, gli *Oltre* e il *Continuum*, quasi l'energia spettacolare del mondo altro fosse stata matrice di un nuovo fervore creativo.

Il catalogo dell'esposizione, pubblicato da Skira editore, a cura di Germano Celant, raccoglierà testi inediti e appunti dell'artista, con illustrazioni di tutti i *...Cosiddetti Carnevali...*

Il progetto dell'installazione è di Francesca Fenaroli dello Studio Gae Aulenti Associati di Milano.

Roy Lichtenstein
Sculptor
Magazzino del Sale (Zattere 266)

Emilio Vedova
...Cosiddetti Carnevali...
Spazio Vedova (Zattere 50)

dalle 10.30 alle 18.00
chiuso il martedì

www.fondazionevedova.org

UFFICIO STAMPA
STUDIO SYSTEMA
Servizi per la comunicazione
San Polo, 2025 - 30125 VENEZIA
Tel. +39 041 5201959
Fax +39 041 5201960
Adriana Vianello 349 0081276
Andrea de Marchi 3493744356
stampa.vedova@studiosystema.it

Roy Lichtenstein Sculptor

Nei luoghi di Emilio Vedova, alle Zattere della sua Venezia, nel Magazzino del Sale, magistralmente restaurato da Renzo Piano, Fondazione Vedova espone sculture di Roy Lichtenstein, con un intelligente allestimento di Francesca Fenaroli dello studio Gae Aulenti Associati. Perché qui? Perché Lichtenstein?

Per una prima risposta si può ascoltare l'eco di alcune acute osservazioni di Germano Celant, che non casualmente è l'autorevole curatore della Mostra: “[...] oggi l'arte si fa con tutto e ovunque, senza confini linguistici e territoriali. È un fare diffuso che trova un mimetismo assoluto con il mondo senza l'obbligo di nessuna conformità a un criterio di lingua e di ambiente [...] il campo dell'arte è luogo di infiniti attraversamenti tra linguaggi [...]”. In una Venezia inevitabilmente chiusa nella sua configurazione urbanistica, immodificabile nella sua intangibile *forma urbis*, in un Magazzino del Sale che, con straordinaria metamorfosi, da luogo di conservazione di uno dei tesori, il sale appunto, della Repubblica Veneziana è ora spazio austero e solenne, quasi sacro, il messaggio del grande Maestro della *pop art* testimonia e conferma l'attitudine di Venezia a valorizzare e trasmettere un pensiero contemporaneo, culturale e scientifico, sempre nuovo e rinnovabile, che attraversa gli spazi conchiusi, i muri, il tempo, le acque, le pietre della città. D'altronde non sono proprio gli artisti che concorrono con la più grande incisività a creare l'immagine delle città proprio con la loro *presenza*?

Si realizza così l'idea che si possa superare la visione puramente conservativa di Venezia e del suo rapporto con l'arte. Ovviamente non per trascurarne il passato, ma anzi con l'obiettivo di rinnovarne continuamente la vita e la lettura, trasformando la città in un generatore di esperienze artistiche: l'accostamento di linguaggi attuali con quelli antichi, in luoghi antichi, può non solo aiutare a ri-formulare un'idea di Venezia e della sua missione ma registra intriganti sconfinamenti linguistici e ambientali dell'arte nel rapporto fra gli *oggetti di* Lichtenstein e le austere cinquecentesche volte e mura dei Magazzini del Sale.

Ma la domanda “perché qui? Perché Lichtenstein”? ha una seconda, più specifica, risposta: il dialogo fra Emilio Vedova e i grandi artisti contemporanei è uno dei costanti obiettivi della Fondazione che proprio nei recenti anni scorsi ha proposto all'attenzione mondiale non solo l'opera di Vedova ma anche gli inediti di Louise Bourgeois, di Anselm Kiefer e “I Teatri di Aldo Rossi” in un affascinante incrocio di forme, di tecniche di imma-

gini. Quest'anno la *presenza* di Vedova è testimoniata sempre negli spazi delle Zattere, dalla Mostra dei ...*Cosiddetti Carnevali...*, ciclo concepito e realizzato dalla fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80 del Novecento e proposto per la prima volta all'attenzione del pubblico in un interessante allestimento di Germano Celant e Fabrizio Gazzarri.

La *presenza* di Roy Lichtenstein a Venezia non sarebbe stata possibile senza l'attività di molti: innanzitutto la collaborazione di Roy Lichtenstein Foundation, New York, che ringrazio nelle persone della sua Presidente Dorothy Lichtenstein, Jack Cowart e Clare Bell. Ma debbo anche segnalare la preziosa opera di Ian Wallace di assistenza al curatore della mostra e l'amichevole e generoso intervento di Larry Gagosian. Maurizio Milan e Agnese Alfonsi hanno attivamente collaborato con Francesca Fenaroli per gli allestimenti. Adriana Vianello e Andrea de Marchi di Studio Systema e Marco Camuffo di Camuffo Lab con Giorgio Camuffo si sono con efficacia rispettivamente occupati della comunicazione e del progetto grafico. Notevole è stato l'impegno di tutto Studio Celant a Milano e un particolare ringraziamento va a Marcella Ferrari e a Marivi Garcia Manzano. È stata naturalmente grande e molto importante l'attività dell'intera Fondazione Vedova a Venezia e per tutti vanno ringraziati Fabrizio Gazzarri, Elena Bianchini Oyelami, Maddalena Pugliese, Sonia Osetta e Bruno Zanon. Da ultimo ho il piacere di ringraziare Germano Celant per la cura della mostra e del catalogo e con lui Massimo Vitta Zelman e Stefano Piantini di Skira.

Alfredo Bianchini

Presidente Fondazione Emilio e Annabianca Vedova

Emilio Vedova ...Cosiddetti Carnevali...

“Vi starò in faccia eppur non mi vedrete...”. Così iniziava un anonimo veneziano del Settecento in una poesia un po' strampalata dedicata alle *maschere* del carnevale. Sì, perché in quel secolo il Carnevale di Venezia era il più importante d'Europa.

Un primato forse non fantastico, ma sicuramente fantasioso in una città in cui non essendovi un vero e proprio centro di potere espresso da un sovrano, e non esistendo nell'austero palazzo dogale una corte con relativi rituali, favoriti e intrighi, così come il potere non era centralizzato ma oligarchicamente diffuso tra le famiglie patrizie, anche le feste pubbliche erano diffuse nell'intera città con una mescolanza tra popolo e patriziato, fenomeno abbastanza inusuale nell'Europa di allora.

Di questi festeggiamenti il Carnevale era la massima espressione. Divenne addirittura un fenomeno istituzionale che durava a lungo, da ottobre sino al primo giorno della Quaresima, salvo una breve pausa natalizia. Tutti potevano in quel periodo mettersi in maschera, ma la maschera oltrepassava addirittura il tempo del Carnevale: diventò addirittura una forma istituzionale perché poteva essere indossata in particolari circostanze, come nei giorni di elezione del Doge, per gli ingressi dei Patriarchi alla Cattedrale di San Pietro di Castello, per le visite del Nunzio pontificio a San Francesco della Vigna, e in tante altre occasioni: *tabarri* di seta, *baute*, *larve*, *morete*, *tricorni*, questi alcuni nomi di maschere che ancora si vedono nella Venezia di oggi. Ma, in un Settecento decadente e, in fondo, corrotto, il Carnevale divenne fonte di guadagni significativi per gli artigiani delle maschere (i *mascarari*), per le botteghe del caffè, per gli organizzatori di spettacoli nei teatri (molti allora a Venezia) e nei campi che in Autunno vedevano addirittura cacce con i tori, e negli inverni ghiacciati slitte di dame graziose trainate da nobili sfaccendati. Non mancavano le *machine*, costruzioni effimere sull'acqua o nei campi, destinate a celebrare qualche arrivo di illustri *foresti* o per ospitare balli o eventi festosi. I fuochi artificiali e i voli dell'*Angelo* o della *Colombina* (pericolosamente veicolati dai campanili con fili di rame) periodicamente raccoglievano di notte e di giorno folle di spettatori in una gran confusione generale. Impazzavano anche le feste private e i giochi d'azzardo nei *ridotti* (famoso era il Casino Venier al Ponte dei *Baretteri*).

Venezia era dunque diventata una città dei piaceri e il piacere del Carnevale era un modo di esistere, per molti un'idea della vita ed ancora l'idea

di una vita immaginata nell'inversione dei ruoli della quotidianità. Come sempre, quando diventa significativo un costume di vita, la *Cultura* non ne resta estranea, anche ambigualmente, vuoi come fonte ispiratrice vuoi come registrazione del fenomeno. Ed infatti il Carnevale è stato rappresentato e registrato dalla musica, dalla letteratura e, naturalmente, ha lasciato una forte traccia nell'arte pittorica e nell'incisione. Chi non ricorda l'interno del Teatro di S. Beneto di Gianbattista Canal, le gustose rappresentazioni di Longhi e le puntuali incisioni di Gabriele Bella sulle feste del Giovedì grasso? Ma forse il contributo più originale e intrigante è quello di Giandomenico Tiepolo con le sue scene di Carnevali, con le sue composizioni che hanno come protagonista il personaggio comico-grottesco di Pulcinella, rappresentato con veste bianca, con viso metà nero e con alto berretto a cono: il suo legame con il Carnevale è espresso molte volte nel ruolo di cavaliere galante di dame con *bauta*, mescolato alla gente, ai ciarlatani, maschera fra le maschere.

Emilio Vedova non poteva non essere attratto dal mondo vitale, confuso, contraddittorio, misterioso, persino perverso del Carnevale: un mondo di chiaroscuri, di veli svelati, di facce nascoste, di volti truccati, di vesti sontuose. Un mondo parallelo a quello reale, che alla fine diventa reale, in un contrasto di situazioni in cui gioco, realtà e finzione si alternano all'infinito. Ma come ci ricorda Fabrizio Gazzarri nella sua introduzione a questo stesso catalogo, quando Vedova pensò ai ...*Cosiddetti Carnevali...*, tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80 del Novecento, aveva subito la suggestione di maschere e Carnevali durante i viaggi nel Nord Europa, in Brasile e in Messico. Dunque Carnevale di Venezia, ma anche Carnevale *altro*.

Il titolo di questo ciclo, che si deve a Vedova stesso, è molto significativo perché la specificazione di "*cosiddetti*" sta ad indicarci che Egli non intende rappresentare le feste del Carnevale, ma piuttosto la condizione esistenziale di chi col Carnevale vuol fuggire da sé stesso attraverso l'espedito drammatico, non il gioco *giocos*, della maschera. La maschera è fissa, inespressiva, e la sua apparente imperturbabilità non riesce a celare il travaglio e il subbuglio dello spirito umano: l'eterno tema di Vedova del contrasto di situazioni sia psicologiche, sia oggettive.

Fondazione Vedova presenta dunque per la prima volta, nello spazio Vedova delle Zattere, questo ciclo inedito dei ...*Cosiddetti Carnevali...*, a cura di Germano Celant e Fabrizio Gazzarri, ai quali va un particolare ringraziamento. L'allestimento è di Francesca Fenaroli (dello Studio Gae Aulenti e Associati), con cui hanno attivamente collaborato Maurizio Milan e Agnese Alfonsi: a

tutti un riconoscente ringraziamento. Adriana Vianello e Andrea De Marchi di Studio Systema e Marco Camuffo di Camuffo Lab con Giorgio Camuffo si sono occupati, come sempre con efficacia, rispettivamente della comunicazione e del progetto grafico. Grazie anche a Marcella Ferrari di Studio Celant, che da Milano ha collaborato con Fondazione Vedova a Venezia che si è molto impegnata nelle persone di Elena Bianchini Oyelami, Maddalena Pugliese, Sonia Osetta e Bruno Zanon: a tutti un grazie di cuore. Germano Celant ha curato il catalogo, edito da Skira, che ringrazio nelle persone di Massimo Vitta Zelman e Stefano Piantini.

Alfredo Bianchini

Presidente Fondazione Emilio e Annabianca Vedova

Possiamo dire che tutto è cominciato con *House II*.

Questo progetto del 2013 a cura del caro amico Germano nasce dal suo appello perché la scultura di Roy Lichtenstein *House II*, terminata appena prima della morte dell'artista nel 1997, tornasse a Venezia in una sorta di replica della sua prima esposizione alla XLVII Biennale, curata dallo stesso Celant nel 1997.

In seguito il progetto si è ampliato ben oltre *House II*, addentrandosi nell'affascinante storia dei processi e degli oggetti della scultura di Lichtenstein, fino a coprire un lungo arco di tempo e numerose manifestazioni. Siamo lieti che la Fondazione Emilio e Annabianca Vedova si sia assunta il ruolo di linea di comunicazione parallela con l'ultima Biennale di Venezia per conto di Roy Lichtenstein.

Da lungo tempo ormai riteniamo che la scultura di Lichtenstein sia una sfera negletta della sua produzione, pur riflettendo molti degli interessi più duraturi dell'artista. Abbiamo dedicato gli ultimi quindici anni ad arricchire la documentazione e la presentazione di tutta la sua opera scultorea, dalle prime produzioni degli anni quaranta alle più tarde e ultime sculture monumentali pubbliche, fino alle edizioni in scala ridotta e ai pezzi unici. Avere a disposizione lo straordinario spazio dei Magazzini del Sale della Fondazione è insieme una sfida e un piacere; ringraziamo quindi la Fondazione per il privilegio che ci ha accordato e Germano Celant e i suoi collaboratori per le energie profuse nel progetto.

Benché attualmente presi nel vortice di una retrospettiva enciclopedica itinerante su Lichtenstein, siamo convinti che questa bella mostra, con la sua evocativa monografia destinata a durare nel tempo, toccherà il cuore di molti e stimolerà futuri studi e dibattiti.

In fin dei conti, per Germano Celant e Roy Lichtenstein tutto ha avuto inizio ben prima di *House II*.

Ringraziamo Germano per l'interesse e le energie spese in tutti gli anni precedenti, non solo per Lichtenstein, ma anche a favore di tantissimi artisti americani contemporanei, e per il suo contributo al dialogo tra Europa e America. Ringraziamo inoltre la Fondazione Emilio e Annabianca Vedova e l'organizzazione veneziana per questo nuovo atto di riconoscimento dell'importanza di simili rapporti internazionali.

Dorothy Lichtenstein

Presidente Roy Lichtenstein Foundation

Jack Cowart

Direttore esecutivo Roy Lichtenstein Foundation

Roy Lichtenstein Sculptor

Il rapporto tra immaginario e realtà concreta si polarizza negli anni sessanta in relazione agli avvenimenti sociali e politici che comportano una graduale *derealizzazione*¹ dovuta alla diffusione massiccia dei media che si esprimono attraverso la televisione e la pubblicità, quanto di tutti i nuovi strumenti artificiali e virtuali dell'industria culturale. Mediante il ricorso ad una comunicazione di superficie la dimensione materiale del reale lascia sempre più spazio alla mediazione immateriale. Seppure le nuove interpretazioni del sociale siano critiche e radicali, il sovvertimento di valori tra reale ed immaginario è totale. Di fatto l'emozionalità e l'esperienza della realtà lasciano campo ad un'informazione visuale e concettuale, la cui configurazione è indeterminata e indefinibile, priva di identità perché multiforme ed aperta. Il reale si volatilizza e si sviluppa in un'alternativa immaginaria che elude ogni identificazione, a parte quella di essere ripetuta all'infinito: una prestazione dello stesso che vive di apparenza più che di sostanza.

In questa dinamica di valorizzazione dell'immagine ripetuta, che non porta con sé alcuna realtà, rientra l'elaborazione delle ricerche pop che focalizzandosi sui fondamenti propagandistici della pubblicità e della televisione, dei *cartoons* e dei *billboards* ne evidenziano il fattore seducente e falsificante. Sedimentandolo in pitture e sculture, i caratteri linguistici, scettici e nihilistici, dei mass media ne enunciano il carattere metafisico, utile solo alla religione dei consumi. È un portare l'attenzione ai messaggi insignificanti e irreali di un dinamismo della valorizzazione dei prodotti industriali e commerciali, che ha scardinato le precedenti relazioni tra materialità e conoscenza, dove questa ultima è asservita solamente all'affermazione di un mondo virtuale. Qui a contare non sono più il sentire e l'esperienza concreta, ma la comunicazione di valori astratti ed immateriali che sono mediati attraverso gli strumenti di massa capaci di mettersi in rete per diffondere la nuova visione.

La cultura artistica all'inizio degli anni sessanta si impone allora come territorio di indagine e di registrazione di una società dei media che si nutre di inutilità e di superficialità. È un rilevatore di spettri e di fantasmi che abitano - non più in maniera marginale - l'habitat quotidiano. Non si pone come valore alternativo e strumento di cambio, ma quale riflesso del processo di *dematerializzazione* della società contemporanea. Trova una sua dimensione nel nulla e nel vuoto dei media, la cui idiozia domina il tutto e rende opaca o insignificante qualsiasi proposta che non sia merce, per il

vedere e per il sentire. È una trattazione della prospettiva economica di qualsiasi fare, compresa l'arte, che si basa sempre più sul nulla e sul vuoto che informano la dimensione del vivere.

Se tutto questo è pensabile, cosa succede all'immaginario artistico che, accompagnando parallelamente il mondo, è ora alleggerito e più arioso perché liberato dalla pesantezza del servire la realtà concreta del quotidiano esistenziale e sociale? Si dà una nuova dimensione che si alimenta con l'insignificanza e con la banalità, in cui il doppio visivo e plastico veicola un appiattimento che lo avvicina ad immagini fittizie, non fattuali. E siccome la trasmissione del sapere non è più connessa ad una dimensione pragmatica, ma ad una situazione decorativa, come quella proposta dai media e dalla comunicazione, anche l'arte si impegna a riflettere i fantasmi e gli spettri che abitano il sociale. Intorno al 1964 la riflessione sul mondo prende due strade, quella di un azzeramento della realtà a favore di un procedere ideale e astratto, che coincide con le ricerche che vanno dall'*arte programmata* alla *minimal art*, e dall'altro un coinvolgimento entusiasta, dal *new dada* alla *pop art*, per la dimensione illusoria dei prodotti che sono magnificati dall'industria del consumo.

In entrambi i casi la scelta è di concentrarsi su una struttura comunicativa ed informativa che non riguarda più l'originale, unico ed autentico, ma la copia, quella messa in circolazione dalla società industrializzata attraverso i suoi processi seriali. Non c'è più distinzione tra il mondo del vero e il mondo del riprodotto per immagini non si distinguono più e l'apparente, geometrico o figurale, si fa reale. Nel caso dell'*arte programmata* e della *minimal art*, la ricerca rivendica un'idea pura, iconoclasta, così da investire la materia di una funzione messianica e moralistica, mentre nel caso del *new dada* e della *pop art* si stabilisce un profondo legame con la rappresentazione, materiale ed iconica, della realtà. Se ne cerca l'assoluta equivalenza e rassomiglianza: dalla metafisica all'iper-realtà di una ripresa di immagini che non esistono se non come copie.

Sul piano delle vicende artistiche, la risposta storica di queste ricerche è rivolta all'*espressionismo astratto* di cui si rifiuta il protagonismo individuale e la pesantezza materica. Il processo è rivolto a sottrarre per azzerare lo spessore e la densità delle cose usate, dal colore agli oggetti, negando lo spessore attivo del gesto e delle azioni vitali che si sono espressi con Jackson Pollock e Francis Bacon, Lucio Fontana e Willem de Kooning, Alberto Burri e Lucian Freud. A interessare non è più la carnalità pittorica e la sua essenza sensuale, con le sue relazioni rassicuranti rispetto alla

corporalità e all'esistenza dell'individuo, ma da una parte la qualità opaca dei metalli e delle superfici industriali, la trasparenza e la dimensione fredda e impersonale dell'oggetto costruito industrialmente, dall'altra la sensazione piatta e epidermica delle vernici con le stratificazioni lisce e compatte dei colori. L'epidermide verniciata sostituisce la tattilità sensuale e carnale delle materie, dalle colature cromatiche all'assemblaggio di sacchi e di cose. Tutto si fa più liquido e fluido, lucente e irradiante. A contare è lo strato leggero e omogeneo della pittura acrilica o a spruzzo che offre un virtuosismo tecnico estremo, dovuto alla delimitazione delle linee e dei contorni. Più che all'enunciazione di un evento, gestuale ed irrazionale, ci si rapporta ad una carezza e ad uno scivolamento dello sguardo che non riesce a fermarsi sul ruvido e sul caotico, sul primitivo e plurale del dipinto, ma scorre sulla sua piattezza e sulla sua nettezza. È un'arte completamente epidermica, fatta di materia congelata e aerea che è compenetrata solamente dalla luce. Di fatto un riflesso: da un lato del processo industriale e meccanico, legato all'impersonalità delle tecnologie, dall'altro all'impatto visivo dello schermo televisivo quanto di una piattezza dei media cartacei, dalla fotografia al cartoon, dalla pubblicità alla rivista glamour.

Se si pone attenzione alle opere che si sono definite di ambito pop, sulle superfici di Roy Lichtenstein e di Andy Warhol, di Tom Wesselmann e di James Rosenquist la stesura cromatica non è più deposito di un fare carico di sensualità e di attività emotivo-gestuale, ma è la ripetizione impersonale, sdoppiata e capovolta, di una figura o di un racconto che hanno luccicato sul monitor e sulla carta patinata. Al tempo stesso la verniciatura appare continua, ma il discorso e la narrazione per immagini sono discontinui. Compiono salti e associazioni che risultano spezzate a diversità della continuità del flusso materico dell'*action painting* e dell'*informale*. Contemporaneamente il colore è pienezza e sostanza di un'affermazione dell'immateriale mediatico. L'eccitazione cromatica corrisponde non all'immersione nella materia ma - seguendo il processo di *dematerializzazione* - nella *colorazione* delle figure e dei racconti per immagini. Non si pone alcun rapporto tra il soggetto artista e la sua concretizzazione visuale, quanto si anela all'apparizione di un feticcio o di una merce che hanno ricevuto un solenne riconoscimento e una diffusione planetaria attraverso gli strumenti di comunicazione di massa.

La perdita di sacralità degli artefatti, ispirati dall'industria, li tramuta in strumenti provvisori di diffusione quotidiana di segni e di racconti così che

giungano a identificarsi con la comunicazione pubblicitaria e televisiva. Al tempo stesso la *culturalizzazione* mediatica dell'arte crea una dissoluzione tra *high and low*², per cui l'avanguardia che era territorio di pochi diventa spazio per molti, un fenomeno di massa³. L'investimento dell'artista, quanto del suo committente - il mercato - si evidenzia sempre più in un valore di uso funzionale alla veicolazione di valori che anticamente erano religiosi ed ora sono tesi alla stimolazione del consumo.

Questo intreccio tra autonomia e funzionalità dell'arte si fonde anche con la trasformazione dell'oggetto in sollecito comunicativo, che non ha più bisogno della prova concreta e della presenza della cosa, ma solo della sua immagine inconsistente e temporanea, come appare sui cartelloni e sui monitor, sulle pagine di giornale e sullo schermo televisivo. Si passa quindi da uno spessore ad una liquidità tipografica ed elettronica, che si traduce in un condensato di colore o di punti, di linee o di superficie che, mediante le tecniche di sviluppo dalla serigrafia alla proiezione, producono coagulazioni compatte e piatte.

Se dovessimo trovare una traccia storica di questo innesto tra comunicazione di massa e cristallizzazione cromatica, trasparente e narrativa, la manifestazione più consistente potrebbe essere quella delle vetrate medievali, in cui la comunicazione sacrale si stabilisce attraverso l'inconsistenza del vetro, in cui i colori e le figurazioni hanno una forma lineare e perimetrale, assolutamente piatta e compatta. Sono testimonianze di colori smaterializzati, attraversati dalla luce, dai limiti visivi pienamente definibili, in cui si narra di vicende rituali e religiose. Un processo di informazione e di comunicazione, variante a secondo della luminosità stagionale e giornaliera, che non è molto diverso dalle emissioni elettroniche che scorrono sul monitor od oggi sul computer. E' lo stesso messaggio filtrato che fa transitare, attraverso la serigrafia, le immagini fotografiche sia in Andy Warhol che in Robert Rauschenberg, oppure definisce mediante i *dots*, in Lichtenstein le storie dei comics, quanto le illustrazioni d'arte tratte da libri e dalle riviste. Le vetrate hanno una funzione decorativa quanto comunicazionale, sono strumenti di narrazione sul sacro, integrate nella architettura, dal gotico al moderno⁴ dalla Cattedrale di Canterbury, 1180, alla Cattedrale di Chartres, 1194-1220 circa, fino alla Chapelle du Rosaire des Dominicaines a Vence, 1947-1951 con le vetrate disegnate da Henri Matisse⁵.

L'unidimensionalità e il generale appiattimento delle immagini sono adottati da Lichtenstein sino dal 1961 con dipinti in cui la definizione dell'immagine non ammette penetrabilità, tutto si svolge in superficie, seguendo

l'opacità e l'inespressività del racconto fumettistico. Seppure utilizza un sistema rappresentativo l'artista aspira infatti a usare un sistema anti-rappresentativo, da Kasimir Malevich a Piet Mondrian. La piattezza del trattamento di *Emeralds*, 1961 o di una *Washing Machine*, 1961 tende ad evitare l'aspetto mimetico di rappresentazione della porzione di giornale o di rivista. Cerca di infrangere il passaggio "realista" della ripresa di un oggetto, per una trasposizione diretta come il *Quadrato nero*, 1915, di Malevich e come le *Composizioni*, 1917-1919 di Mondrian dove a contare è l'azzeramento e l'informazione assoluta, non relativa e a-funzionale del colore, inteso come comunicazione pura. Anche in Lichtenstein la superficie è accuratamente percorsa da linee non più verticali ed orizzontali, ma curve, all'interno delle quali si pone una massa di colore che ha due caratteristiche, la compattezza o la traduzione in punti o *dots*. Assenza di ogni elemento emozionale, che potrebbe richiamare la partecipazione dell'espressionismo astratto e dell'*action painting*, ma solo semplice *dimostrazione* della piattezza e dell'astrazione del soggetto ripreso dai media. È un contributo linguistico lucido ed esauriente di un metodo del comunicare che si sviluppa storicamente negli anni cinquanta a livello di massa: da cui la citazione dei *dots* tipografici. Di fatto la relazione tra colori e linee, come in Mondrian⁶ porta a stabilire il piano, quasi il risultato fosse una sommatoria zero.

È interessante notare come tale relazione tra qualità e quantità cromatiche sia tipica del processo tipografico che nasce dalla sommatoria dei colori che, mescolati danno il risultato richiesto dall'immagine da riprodurre. Come Mondrian, Lichtenstein cerca la stessa relatività impersonale ed oggettiva⁷, perché non vuole "partecipare" emotivamente, come la generazione di Mark Rothko e di Franz Kline, nel processo pittorico. Intende solo riprodurre il mero processo, che è *a priori*, non implica alcuna partecipazione dell'artista. È un'eliminazione delle pregiudiziali che, attraverso la soggettività e la socialità, influenzano il visivo per concentrarsi soltanto sulle convenzioni oggettive ed impersonali, così da restituire all'atto del guardare uno stato puro. Non a caso Lichtenstein guarda a Fernand Leger le cui figure sono ritagliate su uno sfondo compatto ed omogeneo. Ad attrarlo è sicuramente il rifiuto di una pittura che sia una finestra sul reale, che si riferisca piuttosto ad un'entità, il quadro, che è un oggetto in se stesso, immerso in uno spazio monolitico, quale può essere quello della presenza delle figure in una decorazione a mosaico⁸. E' nella perfetta equivalenza e nell'equilibrio tra linee e piani che si attua l'uniformità

della stampa tipografica. Conducendo ad un nulla e a un vuoto espressivo antitetici al fare della generazione dell'espressionismo astratto, tale procedere quasi matematico ispira la pittura di Lichtenstein. Di fatto la sua pittura pur risultando narrativa e figurale reclama un territorio di abolizione di ogni attenzione propria alle forme che costruiscono tale racconto, per riportare l'attenzione alle componenti primarie: all'inizio nero su bianco, come in Malevich, con i quadri in bianco-nero come *Transistor Radio*, 1961 e poi come in Mondrian ai rossi, gialli, blu assoluti di *Head-Yellow and Black*, 1962 e di *Blam*, 1962.

La stesura superficiale che informa la pittura di Lichtenstein è in sintonia con il consumo veloce dei media, dal manifesto stampato allo schermo televisivo. Riflette il metodo di un fare vedere che è intrattenimento veloce e senza spessore. Pertanto quando dal 1964-65 l'artista inizia a impegnarsi nel linguaggio scultoreo l'effetto di appiattimento non viene immediatamente risolto. Le sue prime *Ceramic Heads*, 1964/65 richiamano ancora il calco del reale di un corpo. Seppur facendo riferimento alle teste-manchino per parrucche di diverso colore, queste ceramiche ricordano ancora un frammento di statua. Un doppio della realtà che si ripropone pure nella serie delle tazzine, attraversate da colori pieni e dai dots, *Ceramics Sculptures*, 1965. Siamo al primo tentativo di appropriazione, condotta attraverso la fagocitazione di un vedere bidimensionale, di un oggetto. È un tentativo di fare trionfare il superficiale sul volumetrico, il bidimensionale sul tridimensionale che sottende l'aspirazione ad azzerare, quasi a far defungere e trapassare la cosa nel sostituto virtuale e mediatico. Quasi Lichtenstein volesse rivestire la quotidianità delle cose d'uso con le insegne del nuovo potere di comunicazione di massa: la stampa. È l'incastro della cosa nell'immagine, qualcosa che è più forte di tutto. Quasi una maschera mortuaria che inevitabilmente arriverà a coprire il corpo cadaverico e obsoleto degli oggetti, per sublimarli in un vuoto che si nutre solo di *effigi*, influenti ed potenti. L'immersione di un elemento in un altro per una rinascita dell'immagine da fisica ad immateriale, da reale ad irreale, da concreta a impalpabile. È un momento di transito in cui l'artista accompagna l'oggetto verso la sua tomba, facendo entrare la sua spoglia nel nuovo spazio della consacrazione quello del *mass medium*.

Il trapasso verso una nuova monumentalità passa attraverso l'esplosione dell'immagine: *Wall Explosion II*, 1965. Questa tramuta l'immagine compatta circoscrivibile e riconoscibile in frammenti e spezzoni senza demarcazione. È il passaggio dello smarrimento del reale e del concreto che si tra-

duce in un arcipelago di entità invisibili, dove a contare è solo la potenza dell'impatto e dell'effetto visuale. È una dichiarazione di supremazia esercitata dal più forte sul più debole, in questo ultimo caso la cosa fisica e reale. Inizia allora il processo di sostituzione dell'oggetto con la energia dirompente e deflagrante dell'immagine: *Varoom!*, 1963. Comincia qui la graduale vittoria e affermazione della supremazia di nuove energie del vivere e dell'esperire. In tale prospettiva la serie delle *Explosions*, 1965 può essere intesa come un passaggio di *disintegrazione* della scultura "realistica". Qui l'enfasi è portato sulla deflagrazione dell'immagine tridimensionale che arriva a costituirsi al muro, *Wall Explosion*, 1965, e scaturisce da una serie di disegni che sembrano richiamare il mondo dell'animazione filmica e televisiva⁹. Lavorando su una ridotta accumulazione di effetti, Lichtenstein si conquista un campo *grafico* dello scolpire, molto vicino ai modi espressivi dei manifesti e dei cartoons, americani quanto giapponesi, dove l'artefatto tende alla massima piattezza a parete. Seppur costruita ancora in modo tridimensionale risulta visivamente bidimensionale, come i suoi dipinti. La nuova condizione dello scolpire che nasce per sottrazione della terza dimensione spinge il reale rappresentato verso la decorazione. L'annichilimento del valore realistico dell'arte gioca a favore di una sua insignificanza alternativa: la cosa prodotta dall'artista non è più specchio critico o cosciente del mondo, ma si avvicina sempre più ad un travestimento ed ad una farsa che magnificano l'esistente: la ricerca artistica diventa *décor*. In tale senso entra nel mondo dell'inutile e superficiale. Diventa una pura fattualità spettacolare che si trasforma in arredo: arte applicata. Consapevole di questo cambio di segno, Lichtenstein compie allora il passaggio ad un soggetto d'arte applicata: l'arte *déco*. Un'espressività che aveva cercato di eliminare la contrapposizione con l'arte pura, funzionalmente inutile, per affermarne invece la sua possibile utilità. Riprendendo i motivi del design decorativo degli anni trenta, come *Modern Sculpture with Horse Motif*, 1967 e *Modern Sculpture with Three Discs*, 1967 l'artista ripropone un universo linguistico che aveva vanificato la differenza e l'opposizione tra arte pura ed arte applicata, tra autonomia e uso dell'immagine così da far coincidere la sua scultura con un mestiere non diverso dal cartoonist e dal pubblicitario, dal regista televisivo e dal grafico al servizio dei media. In aggiunta la ricerca di tale coincidenza è sottolineata dal rifiuto di creare nuove configurazioni, ma piuttosto, come nei dipinti riproporre uno *style*, che evidenzia il carattere cosmetico della scultura, quasi fosse conscio - in senso anticipatorio - della futura coincidenza tra arte ed economia, artefatto e merce di lusso.

L'identificazione della sua scultura con uno stile precedente e preesistente coincide con il processo di equivalenza tra rappresentazione pittorica e comunicazione di massa, quindi con la possibilità di scambio paritetico tra segno storico e contemporaneo, artistico e industriale - per cui si tramuta definitivamente in un procedere formalmente piatto e surrogato del modello di riferimento. A partire dal 1976 l'oggetto, prodotto industrialmente su disegno dell'artista, assume le caratteristiche formali di una pittura. Tende a risultare bidimensionale, dalle forti connotazioni grafiche e lineari, analoghe a molti motivi che appaiono nei dipinti di nature morte o di interni, come *Still Life with Goldfish Bowl and Painting of a Golf Ball*, 1972, da cui scaturisce la scultura *Goldfish Bowl*, 1977. Tuttavia gli oggetti costruiti in bronzo dipinto e patinato, dal 1977 al 1996 non sono surrogati della pittura, ma un allargamento della stessa alla scultura. Sono equivalenti, ne assorbono i motivi, ma come nel fumetto e nel manifesto la loro esistenza è artificiale, perchè definita da linee e da contorni che più che cose, sono grafismi. Funzionano da anello di connessione con la comunicazione stampata. Non sono corpi ma *silhouette*.

A contare sono quindi il profilo e la sagoma che immette anche la rappresentazione tridimensionale in una situazione fantasmatica e spettrale, dove la figura si fa doppio della realtà; le assomiglia ma non abbia concretezza, sia pertanto un'ombra, quindi una copia e un duplicato, esattamente come le pitture lo sono delle porzioni di cartoon: immagini prive di sostanza. Soltanto che la silhouette non è più un insieme di matrice ottocentesca totalmente nero, colore che richiama la metafora della bella morte¹⁰, ma è fortemente colorata, come *Surrealist Head*, 1986 in quanto proliferazione di una cultura stampata a più colori che promuove la lettura appariscente e vibrante. Pertanto scorrendo le pitture e le sculture di Lichtenstein si avrà la sensazione di sfogliare giornali e riviste, oppure fare zapping sul monitor televisivo. È un transito veloce già visto, ma non un *ready made*, che si muove da una lato all'altro, come se fosse animato, quasi un ampliamento dell'ubiquità mediatica, cartacea ed elettronica. È una conversione della modalità veloce e temporale della comunicazione per immagini, dipinte o scolpite, in una situazione statica e atemporale.

La parificazione tra i due universi ha come esito, come già sottolineato, una *dematerializzazione* e una *derealizzazione* dell'immagine che si manifesta in un suo svuotarsi. Di fatto questo vuoto è definito con sistematicità nella rappresentazione di *still life* di interni quanto negli specchi che non documentano alcun osservatore o alcun riflesso di persona. Tali quadri

sono impregnati di assenza, definiscono un recinto vuoto e in un teatro muto, svuotato da ogni presenza. Senza alcun attore, la stanza quanto lo specchio, da *Mirror*, 1971 ad *Artist's Studio, Look Mickey*, 1973 sono prive dell'azione umana, quindi corrispondono ad un residuo impersonale. Solo lo sguardo risveglia il luogo ed il suo arredo, per cui Lichtenstein si misura con il loro vuoto, *Chair, Table and Flower Pot*, 1993 e *Interior*, 1996 per arrivare alla *House II*, 1997 che pur nella apparente immobilità rivelano una vitalità ottica ed oggettuale. È lo stesso trapasso energetico che si attua negli interni assenti di van Gogh e di De Chirico, dove il quadro diventa un oggetto a sé, sospeso nel tempo ed impregnato di nulla¹¹, ma attivo sul piano fisico e metafisico. L'assenza non è necessariamente indice di vacuità, anzi il vuoto e la trasparenza manifestano importanti ragioni. Rispetto al volume la trasparenza evoca l'inconsistenza e l'assenza di densità. Avvicina l'immagine ad un'entità oltrepassabile e fatta di sola luce, simile ad un'emissione proiettata sul muro, come un'ombra cinese. Risulta quasi una coagulazione di spazio, vicina alle vetrate medievali, perchè fatta di spazi barrati o delineati da contorni, ma attraversabili. Qui solido ed aereo si scambiano le loro qualità. Di fatto le sculture di Lichtenstein sembrano impregnate di un'esperienza del vuoto, prediletta nelle culture orientali. Infatti il suo interesse per il mondo giapponese e cinese è attestato in molti dipinti, come *Oriental still life*, 1973, quanto dall'ultima serie di *Landscape in the Chinese Style*, 1991-1997, quanto in sculture come *Bonsai Tree*, 1992 in cui l'effetto decorativo e lineare si ispira agli *scroll*¹² del XIII secolo. Come in questi antichi dipinti a penna su carta le sue sculture creano contorni e paesaggi usando un metodo di stesura verticale ed orizzontale delle linee. Sono interventi minimi che formano puzzle e planari. Di fatto si offrono come calligrafie figurali che vivono sulla dialettica tra lo scuro dei segni tracciati e lo sfondo chiaro e soglio del muro. Seguendo l'osmosi tra scrittura e pittura, professata in Giappone e Cina¹³, tali elementi aspirano a connettere disegno e tecnica costruttiva, quasi il segno della matita si tramutasse in metallo per cercare un'affinità formale tra progetto e costruzione, disegno tecnico e scultura. È un'altra testimonianza della volontà dell'artista di spersonalizzare il suo contributo. L'intento è di evitare la casualità ed esaltare la precisione necessaria per tracciare una linea e per riempire cromaticamente una superficie. È l'indicazione di un ulteriore momento di equilibrio delle parti che compongono sia la pittura come la scultura, relative al procedere dal mosaico alla vetrata, che per funzionare devono essere coordinate. Dimostrano il coraggio di mettere sullo stesso

piano l'artista e l'artigiano con il suo virtuosismo manuale ed industriale che gli consentono di trionfare sulla materie per ricavarne sorprese. Si potrebbe anche dire che Lichtenstein - al pari di Hokusai il grande illustratore giapponese dell'Ottocento - oltre all'interesse per la frontalità, che trasforma le sculture in plastica decorativa, dall'alta sintesi grafica, possiede un forte humour che si esprime per il gusto per il pittoresco ed il sorprendente. Fissa i gesti della vita, come lo spiritato specchiarsi del femminile in *Woman with Mirror*, 1996, o traduce gioiosamente la lucidità dei *mobiles* di Calder riproposti quale fragile gioco in *Landscape Mobile*, 1991. Ma più di tutto ironizza sull'acutezza e sulla rigidità rapida dei segni che erano apparsi liberi ed aperti, scevri di qualsiasi controllo, come le pennellate dell'espressionismo tedesco e dell'espressionismo astratto americano e la propone come fallace illusione di un'utopia che ha trasformato il tracciato gestuale, carico di dramma e di tragedia in decoro seducente, da *Expressionist Head*, 1980 a *Brushstroke Nude*, 1993, e *Metallic Brushstroke Head*, 1994.

Si tratta alla fine di uno sbilanciamento a favore di un'immagine che si è imposta attraverso le innovazioni tecnologiche dell'ultimo secolo, sia cartoon che riproduzione artistica. Costituisce un visivo già compiuto e confezionato. Di fatto è un racconto o un messaggio già pronti a favore di un potere di vendita e di smercio, di una comunicazione ideologica ed etica, di un consenso pubblicitario e di una banalizzazione estetica. Essendo un procedere diffuso ed immateriale, tale sistema è caratterizzato da tutte le possibili varianti del vuoto e del nulla. Pertanto le sculture iconiche di Lichtenstein assomigliano alle cose dell'universo dei media. Sono trasparenti e piane, comunicano la volontà di rendere visibile il segno culturale e popolare, ma l'apparenza predomina sulla sostanza. Per questo funzionano come mediazione tra figura e sfondo murario, tra tracciato realistico e superficie bianca muraria. Sono un transito dallo spessore, ma con l'aspirazione a risultare segni grafici a parete. Rientrando nel processo di parificazione dei valori prodotti dall'industria, sono anch'essi dispositivi di una comunicazione che tende alla *derealizzazione* e alla *dematerializzazione* in cui la dimensione del sentire e del vedere è ridotta a zero: un mondo di immagini piatte e conosciute che annullano la realtà.

Germano Celant

Note

- 1 Mario Perniola, *La società dei smilucari*, Cappelli Editore, Bologna, 1980.
- 2 K.Varnedoe, A. Gopnik, *High & Low*, The Museum of Modern Art, New York 1991.
- 3 M. Calvesi, *Avanguardia di Massa*, Feltrinelli, Milano 1978.
- 4 E. Castelnuovo, *Vetrate medievali*, Einaudi, Torino 1994.
- 5 *Cattedrali d'Arte*, a cura di Germano Celant, Fondazione Prada, Milano 1997.
- 6 G. C. Argan, *La salvezza dell'arte moderna*, Il Saggiatore, Milano 1964.
- 7 L. Alloway, *Roy Lichtenstein*, Abbeville Press, New York 1983.
- 8 D. Morosini, *Il fabbro della pittura*, Editori Riuniti, Roma 1983.
- 9 W. Alberti, *Il cinema di animazione*, Edizioni Radio Italiana, Torino 1957; *Animation Art*, a cura di Jerry Beck, Flame Tree Publishing, London 2004.
- 10 E. Rutherford, *Silhouette: The Art of Shadow*, Rizzoli, New York 2009.
- 11 F. Espuelas, *El claro en el bosque*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona 1999; edizione italiana *Il Vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, trad. di B. Bellotto, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2004.
- 12 *Roy Lichtenstein: Landscapes in the Chinese Style*, Gagosian Gallery, Hong Kong 2011.
- 13 G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto*, Marsilio Editori, Venezia 1992.

...Cosiddetti Carnevali...

Sono particolarmente affezionato al ciclo dei *...Cosiddetti Carnevali...* perché risveglia ricordi ormai lontani di uno dei momenti più intensi e impegnativi della mia vita: l'inizio della collaborazione con Vedova, era il 1980. Lo conobbi alcuni anni prima frequentando il suo corso di pittura all'Accademia di Belle Arti di Venezia come fecero molte generazioni di giovani attratti dall'energia di quel prestigioso punto di riferimento artistico. In quell'occasione Emilio e Annabianca stavano finalmente partendo per il Messico, dopo ripetuti rinvii causati da alcuni seri problemi di salute di Emilio, ed erano impegnatissimi per i preparativi e l'organizzazione necessaria.

Il viaggio per loro costituiva esclusivamente l'opportunità di ampliare i propri orizzonti conoscitivi, entrare in contatto con realtà particolarmente interessanti e coinvolgenti per attivare relazioni che potessero consentire una consapevolezza critica e uno scambio di informazioni. Sotto questo aspetto era fondamentale il contributo di Annabianca, sempre molto attenta nelle valutazioni, per permettere ad Emilio le migliori condizioni di lavoro.

La decisione di partire per lunghi viaggi, che non erano mai scelti a caso, coincideva spesso con l'esigenza di cercare dei presupposti, incontrare motivazioni forti per soddisfare l'inesauribile necessità espressiva di Emilio che proprio dall'esperienza concretamente vissuta riceveva stimoli indispensabili per la sua ricerca. In questo senso i viaggi quasi sempre rappresentavano per lui precisi punti di svolta, che incoraggiavano nuove istanze espressive con una forte e potente accelerazione.

La prima testimonianza di un effettivo interesse di Vedova per il carnevale risale al 1954 durante un lungo soggiorno in Brasile in occasione della Biennale di São Paulo dove gli venne assegnato il Premio Morganti Foundation. L'esperienza brasiliana consentì a Emilio di attraversare una realtà particolarmente complessa e dalle forti contraddizioni sociali che erano aspetti per lui di grande rilievo e su cui poggiava la sua stessa poetica. Aiutato da vecchie amicizie che lo accompagnarono in situazioni di forte impatto emotivo Emilio rimase profondamente colpito anche dalla prodigiosa potenza della natura brasiliana come scrive in una commossa e struggente pagina di diario prima del ritorno a Venezia. Durante questo viaggio partecipò al Carnevale di Rio dove realizzò una serie di disegni, assolutamente inediti, che esprimono chiaramente il forte legame tra il suo temperamento d'artista e lo spirito autentico e liberatorio dei rituali carnevaleschi.

Dovranno trascorrere però quasi 30 anni prima che Vedova decida di realizzare un ciclo di opere provocate dal Carnevale e dedicate esplicitamente a questa festa popolare che proprio nella sua città, Venezia, per molti secoli ne rappresentò il vertice più alto e di riferimento.

Il 1980 è una data particolarmente significativa perché fissa l'inizio di una nuova fase della lunga ricerca artistica vedoviana attraverso una ritrovata energia creativa. Negli anni Ottanta Emilio realizzò alcuni cicli di opere che gli valsero un rinnovato e lusinghiero riconoscimento internazionale dopo il successo ottenuto al tempo dei *Plurimi* di Berlino nel 1964 e dello *Spazio/Plurimo/Luce* di Montreal del 1967.

Nei tanti viaggi compiuti insieme nel nord Europa si incontravano spesso artisti che lo salutavano con profonda stima e ammirazione riconoscendo il contributo della sua presenza in Germania e a Berlino dove visse a lungo, in quei difficili anni del Muro e della ricostruzione caratterizzata da un vuoto generazionale senza più radici e memoria storica. Emilio si è sempre riconosciuto molto vicino ad una certa cultura nordica, della quale è stato attento e appassionato studioso, nella ricerca di un senso possibile per l'individuo all'interno della società. Le sue riflessioni sulla condizione umana, sofferente e sopraffatta, erano alla base stessa della sua opera e da qui nasceva l'amore giovanile per l'espressionismo di Kirchner, Beckmann, Grosz, Dix, di Dada Berlin ma anche per l'opera di artisti che lo interessavano per alcuni particolari aspetti e che spesso citava proprio in relazione ai *...Cosiddetti Carnevali...* e alla fissità inafferrabile della maschera: James Ensor e la sua violenta critica alla società del tempo con la potente materia del suo teatro visionario ed inquietante ed Emil Nolde con i suoi sconfinamenti primordiali e grotteschi.

Emilio usciva da un decennio sofferto per le forti contraddizioni che gli anni settanta provocarono in lui dal punto di vista intellettuale e politico, terreno nel quale si era sempre misurato e confrontato senza risparmio battendosi con forza per sostenere le sue idee. Era sprofondato nei rarefatti silenzi di *Lacerazione '77/'78*, dei *Frammenti* e *Schegge '78/'80* e delle opere dedicate a Giandomenico Tiepolo, affascinato dalle tristi maschere dei suoi pulcinella e dalla sua Venezia malinconicamente grigia e ormai perduta.

Nel 1980, invitato per una sua mostra antologica al Museo Carrillo Gil di Città del Messico e per una serie di conferenze nelle Università, Emilio intraprese insieme ad Annabianca, un viaggio/studio di circa tre mesi attraversando in automobile lo Yucatan e le rovine Maja, da Teotiuacan a Oaxaca e Mitla, da Guanajuato a Guadalajara.

Era anche incuriosito di vedere l'opera dei muralisti messicani, dei quali era informato e ne ammirava il lavoro, come Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros che aveva influenzato Pollock e molti artisti americani della sua stessa generazione ma soprattutto Josè Clemente Orozco, il più amato. Quel viaggio aveva rigenerato la sua parte organica ed espressionista e riattivato uno sguardo più fiducioso verso la realtà e il futuro. Le poche foto di quei giorni mostrano un Vedova particolarmente concentrato e ispirato di fronte alla potenza di quella civiltà antica e intento a catturare il senso primo di quelle dimensioni arcaiche dalle immagini forti e sconvolgenti.

Al loro ritorno dal Messico Emilio e Annabianca erano fortemente emozionati e discussero a lungo della avventurosa esperienza e delle numerose conoscenze che arricchirono il loro viaggio. Portarono a casa una quantità incredibile di doni ricevuti tra cui piccoli e grandi teschi di zucchero, cioccolato e di pane, scheletri interi di varie dimensioni e colori, anche di cartapesta. Tutto ciò avrebbe proiettato Emilio in una nuova avventura espressiva che in breve tempo gli fece riprendere il contatto operativo con il suo studio.

Le prime opere che realizzò in quei giorni erano in bianconero con precisi e sorprendenti riferimenti a facce, teschi, maschere che indicavano un nuovo e sensibile spostamento linguistico ma subito dopo esplose il colore timbrico ed aggressivo del *Diario del Mexico*, piccoli pastelli su carta con una gestualità estremamente libera ma di grande struttura e precisione. Erano i primi passi dell'avventura di un artista che si sentiva nuovamente vivo e pronto alla sfida.

Questo contesto favorì decisamente l'inizio dei *...Cosiddetti Carnevali...* aiutando il naturale incontro tra l'irrequieta organicità vedoviana e le dinamiche liberatorie del carnevale. Ricordo quando passavamo per Basilea o Colonia, per questioni di lavoro, Emilio raccontava con entusiasmo e soddisfazione le sue partecipazioni a quei Carnevali sottolineando situazioni e incontri in frangenti che eccitavano i suoi slanci fantastici e visionari.

Nel 1979, quasi due secoli dopo l'interruzione dovuta all'occupazione francese e austriaca, riaprì ufficialmente il Carnevale di Venezia che in poco tempo avrebbe acquisito una eccezionale risonanza internazionale attirando partecipazione da ogni parte. Le edizioni più coinvolgenti, che rimangono incancellabili nella memoria collettiva, furono però quelle dei primi anni ottanta dove Venezia si animò improvvisamente di un incredibile flusso vitalistico che attraversava campi e calli come una autentica forza liberatoria e rigeneratrice risvegliando l'espressione più bella dell'antica festa popolare. Venezia in quei giorni era un cantiere aperto nel quale si

riscoprirono velocemente antichi mestieri, come quello dei mascherai tra i quali vi erano alcuni studenti di Emilio all'Accademia di Venezia e ai quali si rivolse, tra il 1981 e il 1983, per procurarsi le maschere necessarie al suo progetto. L'atmosfera carnevalesca lo attirava con estremo trasporto perché gli forniva dati ed emozioni preziose ed era solito immergersi completamente in quell'onda umana per captare energie e sensazioni, progettare forme e tagli espressivi.

Durante un martedì grasso di quegli anni, credo nel 1982, Emilio provocò un happening nel suo laboratorio in Accademia per celebrare la morte del carnevale insieme ai suoi studenti e coinvolgendo un gran numero di persone presenti. Arrivò come sempre molto concentrato portando con sé uno scheletro messicano che adagiò per terra sopra la vecchia anta di una porta, fissò alcune candele tutte intorno e le accese. Le luci si spensero e lo spazio risuonava come un poderoso strumento musicale tambureggiante provocato da tutti i presenti con rumori, voci, lamenti, evocazioni. Emilio, mascherato, danzava preciso e potente invocando il carnevale come un anziano sciamano in mezzo ad una folla scatenata in un rituale ancestrale. Al culmine di quel momento travolgente la porta con sopra lo scheletro illuminato dalle candele venne alzata e, come fosse una portantina, portata fuori dall'Accademia dove si formò un lungo corteo per le calli e i ponti veneziani di giovani danzanti e festanti. Fu una esperienza molto forte che chiarì quale era la posizione di Emilio rispetto al Carnevale.

I ...Cosiddetti Carnevali... rappresentano una sorta di opera aperta che Emilio sviluppava parallelamente ad altri cicli e tematiche con le quali era impegnato in quegli anni, oppure intervenendo su opere realizzate precedentemente ed è per questa ragione che le date dell'intero ciclo sono comprese tra il 1977 e il 1991.

Le modalità tecniche con le quali Emilio creò *i ...Cosiddetti Carnevali...* sono molte e a volte con significative differenze linguistiche che esprimono la loro appartenenza a differenti periodi di lavoro. Carnevali realizzati su forme asimmetriche bifrontali che stanno nello spazio sorretti da basi in acciaio specchiante, altri su tela dai colori forti e decisi o su materiali precarissimi e vulnerabili, altri ancora oggetti trovati tra le calli e la laguna veneziana da sempre fonte di ispirazione e di idee.

Vedova non amava mostrare i suoi lavori appena conclusi, anzi, era solito lasciarli decantare per un certo periodo, a volte anche molto lungo, e tornarci sopra ripetutamente con lo sguardo, verificare e approfondire con serenità i risultati raggiunti per costruire un pensiero forte e preciso.

Nel 1983 i *...Cosiddetti Carnevali...*, fino a quel momento tenuti nascosti, divennero pubblici quando i suoi amici Luigi Nono e Massimo Cacciari vennero in studio per salutare Emilio come spesso accadeva in quel periodo, manifestando tutto il loro entusiasmo alla vista di quelle opere così profondamente vedoviane ma nello stesso tempo così clamorosamente diverse e inaspettate. Nono, impressionato da quelle opere che affrontavano problematiche parallele e congeniali alla sua ricerca di quel momento, chiese ad Emilio di poterne pubblicare alcuni nel libretto del suo concerto che si sarebbe svolto a Colonia nei mesi successivi.

Questa era stata per Emilio l'occasione di liberare finalmente i *...Cosiddetti Carnevali...* e di farli conoscere all'esterno.

Tuttavia, quella che oggi la Fondazione Emilio e Annabianca Vedova presenta dopo 30 anni esatti e nello stesso luogo dove sono nati, è la prima mostra sui *...Cosiddetti Carnevali...*

Fabrizio Gazzarri

Roy Lichtenstein (1923–1997)

Roy Lichtenstein è nato a New York nel 1923. Dopo aver studiato all'Ohio State University e insegnato a New York e nel New Jersey, tiene la sua prima personale alla Galleria Leo Castelli nel 1962. Si trasferisce a Manhattan nel 1963 e successivamente a Southampton, Long Island nel 1970, dove ha vissuto e lavorato fino alla morte, avvenuta nel 1997. Le opere di Lichtenstein sono state oggetto di grandi mostre retrospettive al Solomon R. Guggenheim Museum di New York (1994), al Louisiana Museum of Art di Humlebæk, in Germania (2003, itinerante alla Hayward Gallery di Londra, al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía di Madrid e al San Francisco Museum of Modern Art) alla Kunsthaus di Bregenz (2005) e all'Art Institute di Chicago (2012, itinerante alla National Gallery di Washington, D.C. alla Tate Modern di Londra e al Centre Pompidou di Parigi). Le sue opere sono esposte nelle maggiori collezioni di tutto il mondo, tra cui il MoMa di New York, il Museum of Contemporary Art di Los Angeles e il Ludwig Museum di Colonia.

Emilio Vedova (1919–2006)

Nato a Venezia da una famiglia di artigiani-operai inizia a lavorare intensamente da autodidatta fin dagli anni trenta. Nel 1942 aderisce al movimento anti-novecentista “Corrente”. Antifascista, partecipa tra il 1944 e il 1945 alla Resistenza e nel 1946, a Milano, è tra i firmatari del manifesto “Oltre Guernica”. Nello stesso anno a Venezia è tra i fondatori della “Nuova Secessione Italiana” poi “Fronte Nuovo delle Arti”.

Nel 1948 partecipa alla sua prima Biennale di Venezia, manifestazione che lo vedrà spesso protagonista: nel 1952 gli viene dedicata una sala personale, nel 1960 riceve il Gran Premio per la pittura, nel 1997 riceve il prestigioso Leone d’Oro alla carriera.

All’inizio degli anni cinquanta realizza i suoi celebri cicli di opere: *Scontro di situazioni*, *Ciclo della Protesta*, *Cicli della Natura*. Nel 1954, alla II Biennale di San Paolo, vince un premio che gli permetterà di trascorrere tre mesi in Brasile la cui estrema e difficile realtà lo colpirà profondamente. Nel 1961 realizza al Teatro La Fenice le scenografie e i costumi per *Intolleranza ‘60* di Luigi Nono con il quale collaborerà anche nel 1984 al *Prometeo*. Dal 1961 lavora ai *Plurimi*, prima quelli veneziani poi quelli berlinesi realizzati a Berlino tra il 1963 e il 1964 tra cui i sette dell’*Absurdes Berliner Tagebuch ‘64* presenti alla Documenta di Kassel nel 1964 dove ha esposto anche in numerose altre edizioni.

Dal 1965 al 1967 lavora allo *Spazio/Plurimo/Luce* per l’EXPO di Montreal. Svolge un’intensa attività didattica nelle Università americane e poi alla Sommerakademie di Salisburgo e all’Accademia di Venezia. La sua carriera artistica è caratterizzata da una costante volontà di ricerca e forza innovatrice. Negli anni settanta realizza i *Plurimi Binari* dei cicli *Lacerazione* e i *Carnevali* e negli anni ottanta i grandi cicli di “teleri” fino ai *Dischi, Tondi, Oltre e ...in continuum*.

Tra le ultime mostre personali di rilievo, la grande antologica al Castello di Rivoli nel 1998 e, dopo la sua scomparsa nel 2006, alla Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma e alla Berlinische Galerie di Berlino.

Roy Lichtenstein

Sculptor

Opere in mostra

- 1** *Study (Explosions)* 1965
20 x 21,6 cm
Matita grafite, matita colorata
e pennarello su carta
Collezione privata
- 2** *Small Wall Explosion* 1965
50,8 x 58,4 x 17,8 cm
Smalto porcellanato su acciaio
Collezione Sonnabend
- 3** *Standing Explosion* 1966
91,44 x 63,5 x 68,6 cm
Smalto porcellanato su acciaio
Collezione Sonnabend
- 4** *Untitled (Explosion)* 1965
22,9 x 15,2 cm
Pennarello, matita grafite
e matita colorata su carta
Collezione privata
- 5** *Drawings for Lamp II* 1976
21 x 13,3 cm
Grafite e matita colorata
su carta
Collezione privata
- 6** *Drawing for Glass III and Purism
(Studies)* 1977
35,2 x 27,9 cm
Grafite e matita colorata
su carta
Fondazione Roy Lichtenstein
- 7** *Glass III (Study)* 1977
121,9 x 62,2 cm
Nastro adesivo, carta dipinta
e stampata su tavola
Fondazione Roy Lichtenstein
- 8** *Glass III* 1977
83,8 x 49,5 x 31,8 cm
Pittura e patina su bronzo
Edizione 3/3
Collezione privata
- 9** *Maquette Glass III* 1977
83,8 x 49,5 x 31,8 cm
Legno dipinto
Collezione privata
- 10** *Lamp* 1978, fabbricata 2006
365,8 x 152,4 x 71,1 cm
Alluminio dipinto e fabbricato
Fondazione Roy Lichtenstein
- 11** *Mermaid (Study)* 1978
63,8 x 80 cm
Grafite su carta
Fondazione Roy Lichtenstein
- 12** *Mermaid (Study)* 1978
52,7 x 65,4 cm
Grafite e matite colorate
su carta
Fondazione Roy Lichtenstein

- 13** *Mermaid (Study)* 1978
182,9 x 183,5 cm
Nastro adesivo, carta dipinta
e stampata su tavola
Fondazione Roy Lichtenstein
- 14** *Mermaid (Maquette)* 1978
150,5 x 179,7 x 86,4 cm
Legno dipinto
Fondazione Roy Lichtenstein
- 15** *Picture and Pitcher
(Study)* 1978
244,5 x 119,4 cm
Nastro adesivo e carta dipinta
su tavola
Fondazione Roy Lichtenstein
- 16** *Maquette for Expressionist
Head* 1980
139,7 x 104,1 x 45,7 cm
Legno dipinto
Collezione privata
- 17** *Expressionist Head
(Study)* 1980
170,2 x 121,9 cm (irregolare)
Nastro adesivo, carta dipinta
e stampata su pannello
di polistirolo
Fondazione Roy Lichtenstein
- 18** *Study for Amerind Figure* 1981
168,3 x 51,4 cm
Nastro adesivo su pannello
di polistirolo
Fondazione Roy Lichtenstein
- 19** *Brushstrokes in Flight
(Study)* 1981
17,6 x 11,9 cm (irregolare)
Grafite su carta
Fondazione Roy Lichtenstein
- 20** *Brushstrokes In Flight
(Studio)* 1982
168,9 x 81,3 cm
Carta dipinta e nastro adesivo
su pannello di polistirolo
Fondazione Roy Lichtenstein
- 21** *Brushstrokes In Flight* 1983
146,7 x 54 x 23,8 cm
Pittura e patina su bronzo
Edizione 6/6
Collezione privata
- 22** *Brushstrokes Group
(Study)* 1983
84,5 x 67,3 cm
Nastro adesivo e carta dipinta
su pannello di polistirolo
Fondazione Roy Lichtenstein
- 23** *Sleeping Muse (Study)* 1983
76,2 x 101,6 cm
Nastro adesivo su tavola
Fondazione Roy Lichtenstein
- 24** *Maquette for Sleeping Muse*
1983
64,8 x 87 x 10,2 cm
Legno dipinto
Collezione privata

- 25** *Sleeping Muse* 1983
64,8 x 87 x 10,2 cm
Patina su bronzo Edizione 1/6
Collezione privata
- 26** *The Conversation (Study)* 1984
121,9 x 121,3 cm
Nastro adesivo, carta dipinta
e stampata, grafite, matita
colorata su pannello
di polistirolo
Fondazione Roy Lichtenstein
- 27** *The Conversation* 1984
123,2 x 104,1 x 29,8 cm
Pittura e patina su bronzo
Edizione 6/6
Collezione privata
- 28** *Brushstrokes in Flight*
(*Maquette*) 1984
146,7 x 54 x 23,8 cm
Legno dipinto
Fondazione Roy Lichtenstein
- 29** *Three Brushstrokes*
(*Maquette*) 1984
78,1 x 30,8 x 21 cm
Legno dipinto
Fondazione Roy Lichtenstein
- 30** *Five Brushstrokes*
(*Maquette*) 1984
101,6 x 38,1 x 43,2 cm
Legno dipinto
Fondazione Roy Lichtenstein
- 31** *Brushstroke Group*
(*Maquette*) 1984
64,8 x 36,2 x 15,2 cm
Legno dipinto
Fondazione Roy Lichtenstein
- 32** *Brushstroke VI*
(*Study*) 1985
18,7 x 26,5 cm
Grafite e matite colorate
su carta
Fondazione Roy Lichtenstein
- 33** *Brushstroke II* 1986
162,6 x 86,4 x 20,3 cm
Legno di ciliegio dipinto
Fondazione Roy Lichtenstein
- 34** *Brushstroke III* 1986
162,6 x 68,6 x 29,8 cm
Legno di ciliegio dipinto
Fondazione Roy Lichtenstein
- 35** *Brushstroke IV* 1986
172,7 x 76,2 x 21 cm
Legno di ciliegio dipinto
Fondazione Roy Lichtenstein
- 36** *Brushstroke VI* 1986
152,4 x 147,3 x 25,4 cm
Legno di ciliegio dipinto
Fondazione Roy Lichtenstein

- 37** *Coups de Pinceau*
(*Maquette*) 1987-1988
101,6 x 27,9 x 24,1 cm
Legno dipinto
Fondazione Roy Lichtenstein
- 38** *Mobile I* 1989
76,5 x 89,5 x 25,4 cm
Pittura e patina su bronzo
Edizione 0/6
Collezione privata
- 39** *Maquette for Airplane* 1990
274,3 x 73,7 x 36,5 cm
Legno dipinto
Collezione privata
- 40** *Mobile IV* 1990
41 x 87,9 x 13 cm
Pittura e patina su bronzo
Edizione 1/6
Collezione privata
- 41** *Landscape Mobile* 1991
74 x 21,3 x 93,3 cm
Pittura e patina su bronzo
Edizione 5/6
Collezione privata
- 42** *Ritual Mask* 1992
130,2 x 55,9 x 28,9 cm
Acciaio dipinto e galvanizzato
a caldo
Edizione 6/6
Collezione privata
- 43** *Coup de Chapeau II* 1996
231,1 x 76,2 x 34,9 cm
Pittura e patina su bronzo
Fondazione Roy Lichtenstein
- 44** *Woman: Sunlight, Moonlight*
(*Maquette*) 1996
104,1 x 64,1 x 34,9 cm
Legno dipinto
Fondazione Roy Lichtenstein
- 45** *House II* 1997
312,4x422,9x153,7cm
Fibra di vetro dipinta
Fondazione Roy Lichtenstein

Emilio Vedova
...Cosiddetti Carnevali...
Opere in mostra

- | | |
|--|---|
| 1 ...Cosiddetti Carnevali...'77/'83 – n. 1
1977-1983
99,5x100 cm
Assemblage, pittura su tela | 6 ...Cosiddetti Carnevali...'77/'83 – n. 18
1977-1983
200x65,5 cm
Assemblage, pittura carbone,
pastelli su tela e su legno |
| 2 ...Cosiddetti Carnevali...'77/'83 – n. 4
(Lemuria)
1977-1983
100x70 cm
Assemblage, pittura,
gesso su legno
Collezione Privata | 7 ...Cosiddetti Carnevali...'77/'83 – n. 19
1977-1983
182,5x48,5 cm
Assemblage, pittura su legno |
| 3 ...Cosiddetti Carnevali...'77/'83 – n. 5
1977-1983
103x73 cm
Assemblage, pittura su carta | 8 ...Cosiddetti Carnevali...'77/'83 – n. 24
1977/1983
100x76 cm
Assemblage, pittura su carta |
| 4 ...Cosiddetti Carnevali...'77/'83 – n. 6
1977-1983
180x88,5x18 cm
Assemblage, pittura su tela | 9 ...Cosiddetti Carnevali...'77/'83 – n. 27
(In Tyrannos)
1977-1983
140x98 cm
Assemblage, pittura,
carboni su tela |
| 5 ...Cosiddetti Carnevali...'77/'83 – n. 13
1977-1983
213x57 cm
Acquerello, fotocollage,
pittura su plastica e su legno | 10 ...Cosiddetti Carnevali...'77/'83 – n. 28
1977-1983
140x98 cm
Assemblage, pittura,
carboni su tela |

- 11** ...*Cosiddetti Carnevali...*'77/'83 – n. 29
1977-1983
140x98 cm
Assemblage, pittura,
carboni su tela
- 12** ...*Cosiddetti Carnevali...*'77/'83 – n. 31
1977-1983
119x39x23 cm
Assemblage, ferro, tela, legno
- 13** ...*Cosiddetti Carnevali...*'77/'83 – n. 41
1977-1983
97x101 cm
Assemblage, pittura,
graffiti su legno
- 14** ...*Cosiddetti Carnevali...*'77/'83 – n. 44
1977-1983
115,5x72,5 cm
Assemblage, pittura,
gesso su legno
- 15** ...*Cosiddetti Carnevali...*'77/'83 – n. 51
1977-1983
162,5x54 cm
Assemblage, pittura, spray,
carbone, graffiti su legno,
base acciaio
- 16** ...*Cosiddetti Carnevali...*'77/'83 – n. 52
(*Das grosse nichts der tiere*)
1977-1983
100,5x41,5 cm
Assemblage, pittura,
graffiti su legno, base in acciaio
- 17** ...*Cosiddetti Carnevali...*'77/'83 – n. 59
Entwicklungsfremdheit
1977-1983
103x73 cm
Assemblage, pittura su carta
Collezione privata
- 18** ...*Cosiddetti Carnevali...*'77/'91 – n. 65
1977-1991
200x200 cm
Assemblage, tecnica mista
su tela

Roy Lichtenstein
Sculptor

Curatore
Germano Celant

In Collaborazione con
Roy Lichtenstein Foundation,
New York

Produzione
Fondazione Emilio
e Annabianca Vedova

Assistente al Curatore
Ian Wallace
con
Marivi Garcia-Manzano

Coordinamento Generale
Elena Bianchini Oyelami

Assistenza Scientifica e Tecnica
dalla Roy Lichtenstein Foundation,
New York
Clare Bell, Program Manager and
Researcher, Catalogue Raisonné
Saskya Verlaan, Associate Registrar
e dalla
Estate of Roy Lichtenstein, New York
Natasha Sigmund, Registrar
Shelley Lee, Manager of Intellectual
Property

Allestimento
Gae Aulenti Architetti Associati
Francesca Fenaroli

Coordinamento e Ingegneria
Maurizio Milan
con
Agnese Alfonsi

Comunicazione e Ufficio Stampa
Studio Systema, Venezia
Adriana Vianello
Andrea De Marchi
Livia Sartori di Borgoricco
con
Paola Castiglioni

Progetto Grafico
CamuffoLab, Venezia
Marco Camuffo
Arianna Cremona
Matteo Zago
con
Giorgio Camuffo

Trasporti
Arteria srl, Milano
e
Masterpiece, New York

Assicurazione
MAG JLT SpA
e
Huntington T. Block Insurance
Agency, Inc.

Fondazione Emilio e Annabianca
Vedova ringrazia per il supporto
Gagosian Gallery
MAG JLT SpA
Davide Groppi srl, Piacenza

Emilio Vedova
...Cosiddetti Carnevali...

Curatore
Germano Celant
con
Fabrizio Gazzarri

Produzione
Fondazione Emilio
e Annabianca Vedova

Coordinamento generale
Elena Bianchini Oyelami

Ricerca e assistenza curatoriale
Maddalena Pugliese
e
Sonia Osetta

Informatica
Bruno Zanon

Progetto dell'allestimento
Gae Aulenti Architetti Associati
Francesca Fenaroli

*Coordinamento generale
e ingegneria*
Maurizio Milan
con
Agnese Alfonsi

Comunicazione e Ufficio stampa
Studio Systema, Venezia
Adriana Vianello
Andrea De Marchi
Livia Sartori di Borgoricco
con
Paola Castiglioni

Progetto grafico
CamuffoLab, Venezia
Marco Camuffo
Arianna Cremona
Matteo Zago
con
Giorgio Camuffo

Trasporti
Arterìa srl, Milano

Assicurazione
MAG JLT SpA

**Fondazione Emilio e Annabianca
Vedova ringrazia per il supporto**
MAG JLT SpA
Davide Groppi srl, Piacenza

La Fondazione Emilio e Annabianca Vedova

La Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, istituita dal Maestro e dalla moglie, ha come scopo essenziale la valorizzazione dell'arte e del lavoro di Emilio Vedova e lo studio della sua figura nella vicenda artistica del XX secolo, attraverso una serie di iniziative culturali quali, ad esempio, studi, ricerche, analisi, esposizioni, percorsi e spazi di didattica, convegni, borse di studio, premi.

La Fondazione, presieduta dall'avvocato Alfredo Bianchini, segue fedelmente la volontà del grande pittore veneziano che sottolineava come la custodia e la conservazione delle sue opere non potesse essere disgiunta da iniziative che ne diffondessero la conoscenza, anche in rapporto con i maggiori musei e istituzioni culturali internazionali, sempre tenendo presente l'impegno di valorizzare le tematiche "pittura – spazio – tempo – storia" che, a ben vedere, costituiscono le coordinate di fondo della sua arte e del suo impegno.

La Fondazione, in prossimità della sua sede alle Zattere, ha uno spazio espositivo permanente delle opere di Emilio Vedova ai Magazzini del Sale. Tale spazio espositivo - realizzato su progetto di Renzo Piano con Alessandro Traldi e Maurizio Milan e affidato alla cura artistica e scientifica di Germano Celant e di Fabrizio Gazzarri direttore della Collezione e dell'Archivio - è dotato delle più moderne tecnologie per la conservazione e la fruibilità delle opere d'arte ed è aperto ai lavori degli artisti di tutto il mondo per un confronto dialettico con le opere di Vedova.

Da giugno 2010 grazie al restauro dello Studio del Maestro - realizzato sempre sotto la supervisione di Renzo Piano - la Fondazione dispone di un nuovo spazio multifunzionale in grado di accogliere eventi di carattere non solo espositivo.

La Fondazione è retta da un Consiglio d'Amministrazione di sei componenti, compreso il Presidente, scelti da Emilio e Annabianca.

**Fondazione Emilio
e Annabianca Vedova**

Presidente
Alfredo Bianchini

Consiglieri
Massimo Cacciari
Germano Celant
Fabrizio Gazzarri
Bruno Giampaoli
Guido Roncali

Collegio sindacale
Riccardo Avanzi
Vittorio Raccamari
Michele Stiz

Direttore Archivio e Collezione
Fabrizio Gazzarri

Curatore Artistico e Scientifico
Germano Celant
Assistente al curatore
Maddalena Pugliese

Organizzazione generale
Elena Bianchini Oyelami

Coordinamento archivio
Sonia Osetta

Informatica
Bruno Zanon

Comunicazione e Ufficio stampa
Studio Systema, Venezia
Adriana Vianello
Andrea De Marchi
Livia Sartori di Borgoricco

Progetto grafico
CamuffoLab, Venezia

Roy Lichtenstein
Sculptor

Emilio Vedova
...Cosiddetti Carnevali...

Zattere 50, Venezia
dal 28 maggio al 24 novembre 2013
10.30-18.00
chiuso il martedì

biglietto unico per le due mostre
intero **12 euro**
studenti (fino a 26 anni) **6 euro**
ridotto **9 euro**
famiglia **18 euro**
(con figli minorenni)

Ingresso ridotto 9 euro
anziani oltre 65 anni, soci FAI,
(Fondo Ambientale Italiano),
soci TCI (Touring Club Italiano),
guida turistica senza gruppo previa
esibizione di tesserino
di riconoscimento

Ingresso ridotto 6 euro
ragazzi dagli 11 ai 18 anni,
studenti fino a 26 anni in possesso
di una tessera studenti valida,
gruppi scolastici, disabili
con accompagnatore, giornalisti
(con tessera stampa valida
per l'anno in corso), forze
dell'ordine (con documento
d'identità o in divisa)

Biglietto gratuito
il lunedì per residenti nel Comune
di Venezia, bambini fino a 10 anni,
membri dell'Associazione Guide
Turistiche di Venezia,
accompagnatori di persone
diversamente abili, giornalisti
(previo accredito via mail),
accompagnatori gruppi
(1 ogni 15 persone).

www.fondazionevedova.org