



CIVICA

**CIÒ
CHE
VEDO**
nuova
figurazione
in Italia



**CIÒ
CHE
VEDO**
nuova
figurazione
in Italia

A cura di / Curated by
**Alfredo Cramerotti
Margherita de Pilati**

CIVICA



Museo di arte
moderna e contemporanea
di Trento e Rovereto

Provincia autonoma di Trento
Comune di Trento
Comune di Rovereto

*Consiglio
di Amministrazione*
Vittorio Sgarbi
Presidente

Silvio Cattani
Dalia Macii

Comitato Scientifico
Gabriella Belli
Francesco Casetti
Carlo Sisi

*Collegio
dei revisori dei conti*
Antonio Borghetti
Flavia Bezzi
Franco Sartori

Casa d'Arte
Futurista Depero
Nicoletta Boschiero
Responsabile

Galleria Civica
di Trento
Margherita de Pilati
Responsabile

Direttore
Gianfranco Maraniello

*Assistente
del Direttore*
Babila Scarperri

*Segreteria
di Presidenza*
Franco Panizza

*Dirigente
amministrativo*
Diego Ferretti

Amministrazione
Tiziana Cumer
Annamaria Folgarait
Roberta Galvagni
Daniela Gerola
Angela Gerosa
Barbara Gober
Lina Mattè
Sabrina Moscher
Sabrina Polizzi
Mario Rigobello

Mostre e collezioni
Alessandra Tiddia
Responsabile

Beatrice Avanzi
Ilaria Cimonetti
Daniela Ferrari
Denis Isaia
Gabriele Lorenzoni
Daniela Trentin

*Gestione collezioni
e coordinamento
mostre*
Clarenza Catullo
Responsabile

Ilaria Calgaro
Gabriele Salvaterra
Francesca Velardita

Archivi storici
Paola Pettenella
Responsabile

Duccio Dogheria
Patrizia Regorda
Federico Zanoner

Biblioteca
Marianosa Mariech

Marketing
Vanessa Vacchini
Responsabile

Denise Bernabè
Silvia Ferrari
Carlotta Gaspari
Valentina Russo

Comunicazione
Susanna Sara Mandice

Editoria
Lodovico Schiera

Educazione
Carlo Tamanini
Responsabile

Annalisa Casagrande
Ornella Dossi
Brunella Fait

*Archivio fotografico
e mediateca*
Serena Aldi
Maurizio Baldo

*Ufficio tecnico
e informatico*
Augusto Baita
Giusto Manica
Stefano Manica

*Logistica
e allestimenti*
Claudio Merz
Responsabile

Jorge Daniel Garcia

*Servizi di accoglienza,
biglietteria e ausiliari*
A.T.I. Consorzio Lavoro
e ambiente

CoopCulture
Società Servizi Socio
Culturale

Servizio di custodia
Movitrento Soc. Coop.

Servizio di vigilanza
Sicuritalia S.p.A.

CIÒ CHE VEDO

nuova figurazione in Italia

WHAT I SEE

new figurative art in Italy

Galleria Civica, Trento

15.02 – 24.05.2020

A cura di / Curated by
Alfredo Cramerotti
Margherita de Pilati

*Immagine coordinata
e catalogo /*
Graphic design
Headline, Rovereto

Traduzioni / Translations
Eurotrad, Urbino

Editing
Daniela Trentin

Crediti fotografici /
Photo credits
Charles Duprat
Roberto Ferro
Cristina Leoncini
Roberto Marossi
Marco Ronzoni
Andrea Rossetti
Emanuele Tonoli

Allestimento / Set up
Digital Carton, Trento
Endurance Impianti, Trento
Nico Pitture, Trento
Tomasi Arte, Trento

Lighting design
Carlo Pallieri

*La mostra è stata realizzata grazie
al generoso contributo dei prestatori,
che hanno sostenuto il progetto espositivo /*
*The exhibition has been realized thank
to the generous contribution of the lenders,
that have supported the project*
AmC Collezione Coppola
Artuner, Londra
Boccanera Gallery

C|E Contemporary Milano
Collezione A. Cuccu, Milano
Collezione De Iorio
Collezione I. Salvi, Roma
Collezione Podesta, Washington DC
Fondazione Sandretto Re Rebaudengo
Francesca Minini, Milano
Galleria Giovanni Bonelli, Milano
Guidi&Schoen Arte Contemporanea, Genova
Guido Costa Projects, Torino
Liquid Art System
Max Hetzler Gallery, Parigi-Londra-Berlino
Monitor Art Gallery, Roma
Prometeogallery di Ida Pisani, Milano-Lucca
Studio SALES di Norberto Ruggeri, Roma
T293, Roma
VideoInsight® Collection

Il Mart ringrazia /
The Mart would like to thank



Sponsor Tecnico /
Technical sponsor



Indice / Index

9 Sulla resilienza / On Resilience
Alfredo Cramerotti

21 Catalogo / Catalogue
a cura di / curated by Margherita de Pilati

22 Giulia Andreani

26 Elisa Anfuso

30 Annalisa Avancini

34 Romina Bassu

38 Thomas Braidà

42 Manuele Cerutti

46 Vania Comoretto

52 Patrizio Di Massimo

56 Fulvio Di Piazza

60 Andrea Fontanari

64 Giulio Frigo

68 Oscar Giaconia

72 Iva Lulashi

76 Margherita Manzelli

80 Biografie degli artisti / Biographies of the artists

Sulla resilienza

Alfredo Cramerotti

Che cosa rende la pittura figurativa così durevole come prodotto della cultura umana? Questo saggio è un tentativo di rispondere a una tale domanda. Scelgo la resilienza come prima parola chiave per districare e analizzare questa pratica della pittura in termini culturali, sociali e persino scientifici.

La resilienza, ci viene detto, è la capacità di riprendersi rapidamente dalle difficoltà; tenacità, in altre parole. Apprendiamo così che noi esseri umani abbiamo la sorprendente capacità di essere più resilienti di quanto normalmente ci diamo credito. Come afferma lo scrittore ed esperto di *self-help* Oliver Burkeman, “Anche di fronte a eventi come la guerra, i terremoti o le inondazioni, quasi tre quarti [di noi] non sviluppano disturbi post-traumatici da stress”. La resilienza psicologica è quindi la capacità di affrontare mentalmente o emotivamente una crisi e, soprattutto, di tornare rapidamente allo stato pre-crisi. Esiste quando una persona usa processi mentali e comportamenti psicologici per: a), intensificare “risorse” personali come capacità, abilità, attitudini e punti di forza; b), proteggersi dai potenziali effetti negativi di elementi esterni invalidanti o dannosi. La resilienza, in questo senso, non presume che le persone abbiano o non abbiano un tratto particolare. Implica piuttosto i pensieri, comportamenti e azioni che è possibile (e consigliabile) imparare e sviluppare nel tempo.

In un'altra accezione, la resilienza è anche la capacità di una sostanza o di un oggetto di tornare al suo stato originario; una forma di elasticità, se si vuole. Quindi non si tratta solo di “riprendersi” da cause di stress significative come problemi familiari, lavorativi o relazionali, problemi di salute o altre esperienze difficili; adattandosi mentalmente a circostanze difficili, cercando allo stesso tempo di mantenere un benessere psicologico stabile. In un senso più letterale, la resilienza definisce anche la capacità di un materiale di assorbire energia quando viene deformato elasticamente, per poi liberare quell'energia al momento della restituzione. Un mio esempio comune è quello della reazione delle corde di una racchetta quando vengono colpite ad alta velocità da una palla da tennis: in questo caso, la resilienza è la capacità delle corde di tornare al loro stato originale dopo l'estensione, ovvero a una superficie piana, senza perdere efficienza di ritorno (potenza).

Estendere qualcosa al massimo della sua elasticità è un modo per rivelare quanta energia può essere assorbita senza creare una distorsione permanente. È l'equivalente fisico di una soglia psicologica. Se si applica questo concetto ai campi della (bio) ingegneria e delle costruzioni, la resilienza assume l'obiettivo di progettazione, manutenzione e restauro di corpi, edifici, infrastrutture e persino comunità, intese come luoghi in cui

le persone vivono e lavorano. Una costruzione, struttura o società resiliente è in grado di resistere a un turbamento o cambiamento estremo con minimi danni o interruzioni della funzionalità durante l'evento. Allo stesso modo in cui un microbioma sano è resiliente all'interno del corpo umano – cioè ritorna a uno stato salutare in seguito a una perturbazione – quelle comunità o infrastrutture sono in grado di recuperare rapidamente la loro funzionalità, completamente o in maniera simile al loro stato precedente, senza soccombere a una disfunzione totale. Questa configurazione – ossia la persistenza di un sistema e la sua capacità di assorbire e mantenere le stesse relazioni tra variabili, e di sostenere la continuità attraverso shock e sollecitazioni – è quindi applicabile a forme di resilienza che comprendono sia fenomeni naturali che umani (culturali, tecnologici e sociali). Mi interessano in particolare gli aspetti sfaccettati della resilienza perché, a mio avviso, esemplifica in molti modi le caratteristiche della pittura come pratica artistica, che è qui il mio reale argomento di discussione. La pittura figurativa in particolare, a mio avviso, gode di un'invidiabile flessibilità ed elasticità come mezzo di espressione e comunicazione nel corso dei secoli. Non mi riferisco alla pittura solo come forma di tecnica o di mezzo, ma anche come approccio intellettuale e psicologico alla creazione (e alla visualizzazione) dell'arte. Per riprendere la domanda posta all'inizio di questo testo, mi avvalgo dell'idea, o meglio, della tattica della “resilienza flessibile”, che è quasi un sottoinsieme della resilienza generale delineata sopra. “Resilienza flessibile”, scrive Mark Robinson, “è la capacità di rimanere produttivi e fedeli allo scopo e all'identità fondamentali, mentre si assorbono i disturbi e ci si adatta con integrità in risposta a circostanze mutevoli”. È importante sottolineare quindi che tale forma di resilienza non ha molto a che fare con il ritorno a uno stato precedente delle cose dopo uno stress o un'interruzione, ma piuttosto con l'adattarsi positivamente e progredire verso una nuova forma di sostenibilità, una sorta di situazione evoluta. La prima volta che ho incontrato la suddetta definizione di resilienza flessibile è stato in un articolo non correlato alla pratica artistica in sé, ma alla pratica istituzionale dell'arte; cioè non su “cosa”, ma su “come” incontriamo le pratiche culturali. Robinson ha presentato tale argomento chiave in un rapporto all'Art Council England [ACE] nel 2010, nel momento in cui il quadro istituzionale culturale nel Regno Unito stava riemergendo dallo slittamento tettonico della crisi economica del 2008. ACE voleva sapere come i musei, gallerie, teatri, biblioteche, opere e festival potessero “sopravvivere e prosperare” (gergo dell'economia dell'arte) per i prossimi dieci anni con una riduzione dei finanziamenti pubblici locali e nazionali e un marcato approccio neoliberale alla produzione, distribuzione e consumo della cultura. In effetti, questo è proprio l'ambiente in cui opero nel Regno Unito. Conosco molto bene questa linea di ragionamento, per così dire, nel presente e per il futuro che posso prevedere. Considerando le cose da un punto di vista più olistico, cosa che in termini culturali non è mai una cattiva idea, quello che le istituzioni artistiche stanno facendo è simile a quello

che la singolare prassi della pittura ha fatto fin dai suoi inizi. Uso il termine prassi, o esercizio, con intenzione – come sintesi di teoria e pratica, senza presumere il primato di nessuno dei due; in senso hegeliano e marxista, il termine postula persino un'azione la cui funzione è cambiare la società. Mentre la prassi è l'applicazione pratica di un campo dell'apprendimento, la pratica è invece la ripetizione di un'attività per migliorarne la tecnica. In questo senso, la pittura non è semplicemente un mezzo fatto di utensili, superfici, materiali e idee; è un approccio psicologico e fisico alla cultura umana che consente una sorta di “fiducia eterna” in un risultato, che è a-spaziale e a-temporale. Come sostiene l'artista Anj Smith, “C'è qualcosa di veramente profondo nell'uso di un mezzo che si presume sia morto da 150 anni. È una metafora di qualcosa che è eterno e rimane nonostante tutto”. Si potrebbe argomentare che la pittura non riguardi le idee, ma piuttosto che la pittura stessa sia il soggetto dell'opera; che non riguardi la destinazione quanto piuttosto il percorso dell'arte. È una forma di creazione culturale con un lungo passato, presumibilmente morta da molto tempo, ma che ancora può sedurre persone di qualsiasi età, sesso, provenienza – in qualsiasi momento storico. Soprattutto, continua a sedurre gli artisti stessi, anche se non occupati con la pittura stessa. Nella mia lettura, è una sorta di metafora di qualcosa che è sia anacronistico, del nostro (o altro) tempo, sia eterno. Questo fascino post-mortem si risolve in una condizione ideale per un genere artistico che combina immaginazione e rappresentazione, virtualità e fisicità, universalità e soggettività, tecnologica e tradizione. Resiliente al suo nucleo. Ma non c'è nulla di scontato nel concetto di resilienza. Come dimostra l'esempio della politica ACE nel 2010, quando raccomandavano ai loro centri culturali, man mano che si espandevano e consolidavano, di essere agili e flessibili; di essere resilienti, sostenibili dal punto di vista ambientale e, non ultimo, di individuare e concentrarsi su nuovi approcci per colmare le lacune finanziarie, divenne presto evidente che la “giusta morte” di una particolare organizzazione artistica era vista come un'opportunità per lo sviluppo di una nuova. “Oggi dobbiamo concentrarci di meno sulla salute dei singoli alberi organizzativi e di più sulla sostenibilità a lungo termine della foresta artistica” (Brownlee). A dire la verità, a dieci anni di distanza da quell'invito, quando la maggior parte del settore artistico del Regno Unito non solo si è adattato ed è sopravvissuto, ma in alcuni punti ha persino prosperato nonostante tagli senza precedenti ai finanziamenti pubblici, la domanda principale è la seguente: come si può far quadrare questo approccio con il chiaro bisogno (e presunto obiettivo) di garantire che l'arte e la cultura siano più rilevanti per più persone in ogni luogo? Allo stesso modo, quindi, come spieghiamo che una pratica come la pittura figurativa sia sempre presente e rilevante per sempre più persone ovunque? Perché questo è proprio il caso, e ne ho continua evidenza. Potrei citare le innumerevoli mostre dell'ultimo decennio incentrate sulla “nuova vita” della pittura come mezzo e come pratica, o i numerosi libri e antologie che avanzano lo stesso concetto in forma più teorica e critica. O l'attenzione senza

precedenti che gallerie commerciali e collezionisti d'arte prestano agli artisti emergenti che utilizzano la pittura figurativa; senza nemmeno considerare l'interesse, mai ridotto, per la pittura modernista come forma di titoli e veicolo d'investimento. Forse tutto ciò ha a che fare con le differenze nel modo in cui i Millennials e i post-Millennials si aspettano di condividere e interagire con la sfera culturale. Approfondisco questo aspetto come speculazione teorica. Dal mio punto di vista (come professionista dell'arte, nel mezzo di tutto questo), realizzo che il modo in cui oggi coltiviamo relazioni a lungo termine con i nostri coevi e all'interno delle nostre comunità passa attraverso i seguenti criteri: la concretezza e l'influire di un impatto, il cambiamento fisico e materiale, e una sorta di “moto emotivo” fornito dall'esperienza, dagli scambi o dalle situazioni. Tutto ciò sembra fornire le circostanze affinché una pratica come la pittura possa ancora avere un rilievo in termini culturali. È forse paradossale che l'era digitale, l'ambiente generato dalla confluenza dei media tecnologici e del linguaggio dell'informazione digitale/binario, che quasi non riconosce le diverse pratiche e approcci per la creazione di immagini, abbia portato a una società in cui la conoscenza (quindi lo scambio) è, nelle parole di Mulder, “organizzato principalmente a livello di presentazione, non linguisticamente, contrariamente alle affermazioni di generazioni di filosofi francesi”.

Sì, ammetto che, in termini di creazione di un'immagine, il processo della pittura figurativa possa sembrare una scelta strana nel contesto dell'attuale ambiente tecnologico “levigato” e istantaneo. Dopotutto, la pittura è ancora piuttosto maldestra, estremamente lenta e che compromette (o trasforma) l'immagine. Ma è qui che sta la sua profondità. Nell'ambiente culturale omnicomprensivo, digitalizzato e ad alta risoluzione in cui viviamo, il suo potere seducente rimane inalterato perché costantemente e senza timore, fornisce uno spazio mentale contemporaneo per immaginare e re-immaginare le cose, per “completare” l'immagine, per mal interpretare o interpretare diversamente – ora e durante tutta la sua storia. Questo spazio mentale offre a chiunque, esperto o meno nei linguaggi e nell'estetica dell'arte, l'opportunità di negoziare aspetti di base della nostra esistenza umana. In effetti, se consideriamo la nostra stessa “era dei media”, questa è formata da una serie di condizioni/realizzazioni: la consapevolezza che azioni e pensieri sono collegati attraverso protocolli Internet; il ripiegamento dello spazio fisico e virtuale nella cultura di rete; la costante mutevolezza dei prodotti visivi grazie a strumenti e interfacce digitali; lo sviluppo dell'attenzione umana come valuta sociale ed economica; e una forma distribuita e pervasiva di appartenenza. Tutte queste caratteristiche hanno un equivalente nei connotati che hanno accentuato la “presenza” della pittura come forma culturale.

La pittura, oltretutto, è un paradigma per il modo in cui azione e pensiero sono intimamente collegati attraverso “protocolli” (materiali, tecnica, canali di circolazione, pubblico); si trasmuta spesso da Internet allo studio dell'artista piuttosto che viceversa

(una mostra fisica è semplicemente uno stop intermedio, un altro nodo di una serie infinita di eventi); la sua agenzia culturale non è assegnata dall'autore o convalidata dal pubblico ma piuttosto generata ogni volta dalle circostanze ambientali e culturali in cui si materializza; il suo fascino per l'occhio umano è al di là dei criteri razionali di codici estetici o valori di fabbricazione accettati; infine, il linguaggio estetico della pittura non è tanto il risultato dell'intenzione di un autore singolo o multiplo ma piuttosto il responso allo sviluppo “autonomo” dei codici estetici sviluppati da una particolare società. La pittura figurativa attraversa lo spazio e il tempo e facilita l'assorbimento di certe estetiche negli aspetti della vita quotidiana. Come espone l'artista Florian Meisenberg (in Rappolt), “In altre parole non vediamo più realmente i singoli approcci artistici all'interno di un ambiente linguistico che, allo stesso tempo, si sviluppa autonomamente, ma fenomeni o movimenti estetici diffusi. Grazie all'incredibile ritmo e all'emivita di Internet, questi movimenti sono generalmente più definiti e classificati dal loro aspetto estetico che da un concetto o significato reciproco”. Concludo questa riflessione sulla resilienza come una delle caratteristiche chiave della pittura figurativa, portando alla luce un altro modo di vedere questo sorprendente prodotto della cultura umana. L'insegnante buddista Charlotte Joko Beck suggerisce che la meditazione innanzitutto sta “diventando un contenitore più ampio” per tutti i pensieri, i sentimenti e le emozioni, sia negativi che positivi, che si presentano quotidianamente. Come con la pittura, si impara progressivamente a essere presenti (leggi: contemporanei) con qualunque cosa si verifichi nelle nostre circostanze: cattive o buone, premurose o effimere. E come con la pittura, raramente si finisce fuori rotta quando si verifica un cambiamento; piuttosto, si rinforza l'atteggiamento ad agire congiuntamente a qualsiasi sentimento o nuove condizioni che compaiano. E questa, credo, non è un'impresa da poco.

On Resilience

Alfredo Cramerotti

What does make figurative painting so durable as a product of human culture? This essay is an effort to unravel such an inquiry. I choose resilience as the first keyword to disentangle and analyze this practice in cultural, social and even scientific terms. Resilience, we are told, is the capacity to recover quickly from difficulties; toughness, in other words. We learn, for instance, of the surprising capacity of humans to be far more resilient than we normally give ourselves credit for. As writer and self-help expert Oliver Burkeman states, “Even when confronted with events such as war, earthquakes or floods, almost three-quarters [of us] do not develop post-traumatic stress disorder”. Psychological resilience is therefore the ability to mentally or emotionally cope with a crisis or, crucially, to return to pre-crisis status rapidly. Resilience exists when a person uses mental processes and psychological behaviors to: a), enhance personal “assets” i.e. capabilities, skills, attitudes and strenghts; b), protect self from the potential negative effects of external disabling or damaging elements. Resilience, in this acceptation, is fundamentally not about people having or not having a particular trait. It rather involves thoughts, behaviors and actions that are possible (and advisable) to learn and develop in time. Resilience also means the ability of a substance or object to spring back into shape; a form of elasticity, if one wants. So it is not only about “bouncing back” from significant sources of stress – family, work or relationship problems, health problems or other difficult experiences; mentally adapting in the face of challenging circumstances, all the while striving to maintain a stable psychological wellbeing. In a more literal sense, it also defines the ability of a material to absorb energy when it is deformed elastically, and thus release that energy upon unloading. My everyday example is the response of the strings of a tennis racket when a high-speed tennis ball impacts: in that case, resiliency is the ability of the strings to return to their original state after elongation i.e. first bending backwards when the ball strikes, and then returning that energy when releasing the ball without losing much rebound efficiency (power). Stretching something to its elastic limit is a way to find out the maximum energy that can be absorbed without creating a permanent distortion. It is the physical equivalent of a psychological threshold. If we apply this concept to the fields of (bio)engineering and construction, resilience assumes the objective of design, maintenance and restoration for bodies, buildings, infrastructures and even communities, as in places where people live and work. A resilient build, structure, or society is able to resist to an extreme event, change or disturbance

with minimal damages and functionality disruptions during the event. In the same way that a healthy gut microbiome is resilient inside the human body – it returns to a healthy state following a perturbation – that community or infrastructure is able to recover rapidly its functionality, similarly to or at the pre-event level without suffering complete failure.

Such a framework – the persistence of a system and of its ability to absorb and maintain the same relationships between variables; to sustain continuity through all shocks and stresses – is therefore applicable to forms of resilience encompassing natural and human-made (cultural, technological and social) applications. I am interested in the multifaceted aspects of resilience because, in my view, it epitomizes in several ways the characteristics of painting as artistic practice, which is my true subject of discussion here. Figurative painting in particular, in my view enjoys an enviable flexibility and elasticity as a means of expression and communication through the centuries. I am not referring to painting just as a form of technique or medium, but also as an intellectual and psychological approach to art making (and displaying).

Going back to the question advanced at the beginning of this text, I embrace the idea, or rather, the tactic of “adaptive resilience”, which is almost a subset of the more general resilience outlined above. “Adaptive resilience”, Mark Robinson writes, “is the capacity to remain productive and true to core purpose and identity whilst absorbing disturbance and adapting with integrity in response to changing circumstances”. Importantly then, this form of resilience is not so much about returning to a pre-event state of things after the stress or disruption, but rather positively adapting and progressing toward a new form of sustainability, a kind of evolved state of affairs.

The first time I encountered the above definition for adaptive resilience it was in an article not related to art practice per se, but to art institutional practice; that is, not about “what” but “how” we encounter cultural practices. Robinson made this key argument in a report to Art Council England [ACE] in 2010, at the time when the cultural institutional framework in the UK was re-emerging from the tectonic shifting of the economic crisis of 2008. ACE wanted to know how museums, galleries, theatres, libraries, operas and festivals would “survive and thrive” (art funders’ jargon) throughout the next ten years with decreased local and national funding agreements, and a marked neoliberal approach to culture production, distribution and consumption. Indeed, this is the environment within which I work in the UK. I am well versed in this argument, so to speak, and will be for the foreseeable future. To consider things a bit more holistically, which in cultural terms is never a bad idea, what art institutions are doing is no more and no less than what the singular praxis of figurative painting has been doing since its dawn. I use the term praxis with intention – being the synthesis of theory and practice, without presuming the primacy of either; in Hegelian and Marxist sense, it even postulates action that works to change society. While praxis is the practical application of any branch of learning, practice is instead

repetition of an activity to improve skill. In this sense, painting is not merely a medium made of tools, surfaces, materials and ideas; it is a psychological and physical approach to human culture that allows a sort of “eternal confidence” in a result, which is a-spatial and a-temporal. As artist Anj Smith posits, “There is something really profound about using a medium that has supposedly been dead for 150 years. It’s a metaphor for something that is eternal and remains despite everything”. One could well argue that painting is not about ideas either, but rather that painting itself is the subject of the work; less about the destination and more about the journey of art. It is a form of cultural making that has a very long history, long supposed dead, but that can still seduce people of any age, gender, background – at any given time. Crucially, it continuously seduces artists themselves, even if not engaged in painting whatsoever. In my reading, it is a kind of metaphor for something that is both anachronistic, of our (any) time, and eternal. This post-death allure results in an ideal condition for an art genre that combines imagination and representation, virtual and physical, universal and subjective, technological and traditional. Resilient at the core. But there is nothing to be taken for granted in the concept of resiliency. As the example of ACE policy in 2010 shows, when they recommended to their cultural beacons, as they grew and developed, to be agile and adaptive; to be resilient, environmentally sustainable and, not least, to focus on new approaches to plugging financial gaps to come, it soon became evident that the “good death” of an arts organization was seen as the opportunity for the flourishing of a new one: “We need to focus less on the health today of individual organizational trees and more on the long-term sustainability of the artistic forest” (Brownlee). Truth be told, ten years on, when most of the UK arts sector has not only adapted and survived, but in some places even thrived despite unprecedented cuts to public funding, the main question is, how do we square this approach with the clear need (and presumed goal) to ensure that arts and culture is more relevant to more people everywhere? Equally, then, how do we square that a practice like figurative painting is ever present and relevant to more people everywhere? Because that is the case, from the evidence I have. I can cite the endless exhibitions in the last decade focused on the “new life” of painting as medium and practice, or the several books and anthologies that assess the same concept in more theoretical and critical writing form. Or the unprecedented attention paid by commercial galleries and art collectors to emergent artists that employ figurative painting; without even going into the never decreased interest for modernism painting as a vehicle for securities and investment. Perhaps this has something to do with the differences in the ways Millennials and post-Millennials expect to engage and share cultural forms. Let me expand on this as a theoretical speculation. From where I stand (as an art professional, certainly in the thick of it), I can appreciate that the way we nurture long-term relationships with our peers and within our communities passes through the following criteria: real and affecting impact, material

and physical change, and a sort of “emotional move” provided by experience, exchanges, or situations. All these, I argue, seem to provide the circumstances for a practice like painting to take a prominent position in cultural terms. It is maybe paradoxical that the digital era, the environment generated by the confluence of technological media and digital/binary information language, which almost does not recognize different image making practices and approaches, has led to a society where knowledge (thus exchange) is, in the words of Mulder, “Primarily organized presentationally, not linguistically, contrary to the claims of generations of French philosophers”.

Yes, I admit that in terms of making an image, the process of figurative painting seems like an odd choice in the context of our current sleek and real-time-response technological environment. After all, painting is still rather clumsy, extremely slow, and it “compromises” (or transforms) the image. But that is where its profundity lies. In the all encompassing, digital-doctored and high-resolution cultural milieu we are living in, its seductive power remains unabated because it consistently, and unashamedly, provides a contemporary headspace to imagine and re-imagine things, to “complete” the picture, to misread and interpret differently – now and throughout its journey. This headspace gives anyone, versed or not versed in art languages and aesthetics, the opportunity to negotiate basic aspects of our human existence. In fact, if we consider our very “media age”, this is formed by a series of conditions/realizations: an awareness that actions and thoughts are linked through (Internet) protocols; the folding of physical and virtual space in networked culture; the ever changeability of visual outputs thanks to digital tools and interfaces; the development of human attention as social and economic currency; and a form of distributed and pervasive authorship. All these features have an equivalent in the characteristics that have enhanced a “presence” of painting as cultural form.

Painting, that is, is a paradigm for how action and thought are intimately connected through “protocols” (materials; technique; circulation channels; audience); it now often goes from the Internet to the artist’s studio rather than the other way around (a physical exhibition being merely a stepping stone, another node in an endless series of events); its cultural agency being not assigned by the author or validated by the audience but rather generated every time by the environmental and cultural circumstances where it materializes; its appeal to the human eye being beyond rational criteria of accepted aesthetic codes or fabrication values; and finally, the aesthetic language of painting being less the result of a single or multiple author’s intention and more responsive to the “autonomous” development of the aesthetic codes developed by a particular society. Figurative painting traverses space and time, and facilitates the absorption of certain aesthetics into facets of daily life. As artist Florian Meisenberg (in Rappolt) recounts, “In other words we no longer really see individual artistic approaches within a naturally grown environment of a language simultaneously self-developing, but widespread aesthetic phenomena or movements. Credited to the incredible pace

and half-life of the Internet, these movements are generally more defined and categorized by their aesthetic appearance than by a mutual concept or meaning”.

I end this reflection on resilience as one of the key features of figurative painting by bringing to surface another way of seeing this astonishing product of human culture. The Buddhist teacher Charlotte Joko Beck advances that meditation is primarily “becoming a bigger container” for all the thoughts, feelings and emotions, either negative or positive, that come our way on a daily basis. As with painting, one progressively learns to be present (read: contemporary) with whatever arises in their circumstance – bad or good, considerate or ephemeral; as with painting, one rarely gets knocked off course when change occurs; rather, they build the attitude to take action alongside whatever feeling or new conditions appears. And this, I believe, is no mean feat.

Referenze / References

F. Barnes

Anj Smith's new art show: “I hadn't realised how labyrinthine sexuality is”

in “TimeOut”, 21 ottobre / October 2015

<https://www.timeout.com/london/art/anj-smith-interview>

(ultimo accesso / accessed 24.12.2019).

—

D. Brownlee

Leading a culture of resilience

in “Arts Leadership Review”, estate / Summer 2019.

—

O. Burkeman

How to feel up in a downturn

in “The Guardian”, 14 agosto / August 2009

<https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2009/aug/15/oliver-burkeman-happy> (ultimo

accesso / accessed 24.12.2019).

—

O. Burkeman

Interview

in “Do What You Love”, 8 gennaio / January 2015

<https://dowhatyouloveforlife.com/do-what-you-love-interview-oliver-burkeman/>

(ultimo accesso / accessed 24.12.2019).

—

M. Rappolt

Somewhere sideways, down, at an angle, but very close. Exhibition review

in “ArtReview”, marzo / March 2015.

—

M. Robinson

Making adaptive resilience real

in “Arts Council England [ACE] report”, luglio / July 2010.

Catalogo / Catalogue

a cura di / curated by
Margherita de Pilati

GIULIA ANDREANI

Mestre
1985

In **Chienne de combat**, il cane ritratto è il Sergente Stubby, un Boston Bull Terrier che prestò servizio nell'esercito statunitense durante la Prima guerra mondiale. Pluridecorato per aver salvato il suo reggimento da una serie di attacchi a sorpresa con gas asfissiante, al suo ritorno in patria divenne una celebrità e la sua immagine con indosso le medaglie ottenute in combattimento divenne virale. L'artista immagina che il cane non sia più di sesso maschile ma sia una femmina, riscrivendone il nome all'interno del dipinto su una delle medaglie. Il nuovo nome, Scummy, è un esplicito riferimento al manifesto SCUM, pubblicato negli anni Sessanta dalla scrittrice e attivista femminista Valerie Solanas, un feroce e rivoluzionario attacco alla cultura patriarcale che arrivava a proporre provocatoriamente l'eliminazione del maschio.

Chienne de combat è un anti-manifesto, il titolo in italiano significa "cagna da combattimento" ma in francese acquista anche un altro significato, perché **Chiennes de garde** (cagne da guardia) è il nome di uno dei movimenti femministi attualmente più attivi in Francia. L'artista pone quindi anche in quest'opera, sebbene in maniera meno esplicita rispetto al solito, i temi a lei cari: l'impegno femminista, il militantismo e come quest'ultimo possa essere veicolato nel suo lavoro, anche se per Andreani l'opera d'arte non deve diventare una forma di propaganda ma un'esperienza, che permetta allo spettatore di interrogarsi sul mondo in cui vive e che affronti, anche attraverso l'uso di immagini di repertorio, i temi della società contemporanea.

The dog depicted in **Chienne de combat** is Sergeant Stubby, a Boston Bull Terrier who served in the United States Army during the First World War. A highly decorated sergeant for saving his regiment from a series of surprise poison gas attacks, he became a celebrity upon his return home and a photograph of him wearing the medals he obtained in combat went viral. In her rendering, the artist imagines the dog is female, writing her name on one of the medals in the painting. Her new name, Scummy, is an explicit reference to the SCUM manifesto published by the feminist writer and activist Valerie Solanas in the 1960s, and a fierce, revolutionary attack on patriarchal culture, provocatively proposing the elimination of the male gender. **Chienne de combat** is an anti-manifesto, and its title translates into English as "female fighting dog". In French, the title also possesses another level of meaning, as **Chiennes de garde** (female guard dogs) is the name of one of France's most active feminist movements. Albeit less explicitly than usual, the artist focuses on themes that are dear to her: her commitment to feminism, militantism and how the latter is conveyed in her work. For Andreani, her works of art – and archive images – should exist as experiences rather than forms of propaganda, allowing observers to reflect on the world in which we live and the themes of contemporary society.



Chienne de Combat

2019

acrilico su tela / acrylic on canvas

65 x 80 cm

Collezione De Iorio

Courtesy Max Hetzler Gallery, Parigi-Londra-Berlino



Nudeltish (spaghetti painting)
2019
acrilico su tela / acrylic on canvas
114 x 189 cm
Fondazione Sandretto Re Rebaudengo
Courtesy Max Hetzler Gallery, Parigi-Londra-Berlino

ELISA ANFUSO

Catania
1982

L'Altra Eva, come tutta la produzione di Elisa Anfuso, nasce sulla spinta di una visione, di uno stato d'animo. I suoi personaggi sono una sorta di autoritratto, intesi non come rappresentazione fisica di sé, ma psicologica. Il dipinto va letto attraverso i quattro elementi simbolici che lo caratterizzano: l'abito rosso, il fiore, il corvo e le orecchie. Il colore rosso simboleggia la vita, col suo pulsare e le sue passioni. Il fiore potrebbe essere la sua virtù, che la bimba cerca di proteggere. Ha gli occhi chiusi e quindi non vede che sopra il fiore c'è un corvo nero col cappello da Napoleone, un comandante che svetta. Le orecchie da coniglio riecheggiano gli occhi chiusi: la bambina è come il coniglio, che mette la testa sotto terra, nella tana, per non guardare. In tutta la serie lo sfondo è occupato da paesaggi sempre più sfumati, che creano una sorta di ambientazione comune, accentuando la sensazione di racconto misterioso. Anche in questo caso la scelta del paesaggio, una foresta, ha una forte connotazione simbolica. La foresta rappresenta l'oscurità della psiche, è il luogo in cui ci si perde e da cui non sempre si riesce a trovare la via d'uscita. Il colletto del vestito è un ulteriore elemento ricorrente nella produzione dell'artista, la cui mamma svolgeva la professione di ricamatrice. Ecco che pizzi e merletti nei suoi dipinti non hanno alcun intento decorativo ma rappresentano un legame forte, un grande amore. Non a caso sono gli unici elementi in cui la sua pittura, solitamente liquida e trasparente, giocata sulle velature, appare materica, densa, come se il loro peso psicologico spingesse l'artista a trasformarli in "peso" pittorico.

Like all of Elisa Anfuso's works, **L'Altra Eva** is built around a vision and a state of mind. Her characters are partial self-portraits. They are psychological representations of the artist, rather than physical ones. This particular painting is best interpreted through its four characterising and symbolic elements: the red dress, the flower, the crow and the bunny ears. The colour red symbolises life, a beating heart and passion. The flower may represent her virtue, which the girl is trying to protect. Her eyes are closed and so she cannot see that on the flower is a black crow wearing a bicorn hat (a reference to leadership). The bunny ears mimic the girl's closed eyes, comparing her to a rabbit with her head buried in an underground den, trying hard not to face the world. The backgrounds in this series of works tend to be occupied by faded landscapes, creating a sort of shared setting that serves to accentuate the series' fairy-tale feel. In this case too, the forest also has a strong, symbolic meaning in this particular instance. It represents the dark side of the human psyche, a place in which we might get lost, unable to find our way out. The girl's collar is yet another recurring element. It's actually a reference to the artist's mother, who was an embroiderer and therefore serves to represent their strong bond, rather than as a merely decorative element. From a pictorial point of view, the girl's collar is one of the more material-like components of Anfuso's compositions, given that the rest of the painting is very liquid-like and almost transparent.



L'Altra Eva VI
2019
olio su lino / oil on linen
180 x 120 cm
Courtesy Liquid Art System



L'Altra Eva VII
2019
olio su lino / oil on linen
180 x 120 cm
Courtesy Liquid Art System

L'Altra Eva I
2018
olio e pastelli su lino / oil and pastel on linen
180 x 250 cm
Courtesy Liquid Art System

ANNALISA AVANCINI

Trento
1973

In **Tania**, la figura femminile protagonista dell'opera è, come nella maggior parte dei lavori di Annalisa Avancini, una persona che conosce bene, che appartiene alla sua sfera privata e che diventa lei stessa fonte d'ispirazione. L'artista ha posto particolare attenzione e cura nella scelta delle forme e dei colori, ha voluto creare un legame tra il tessuto, lo sfondo e il corpo, giocando con le varie tonalità di verde, in modo che tutta la composizione ruoti e vibri per valorizzare l'espressione del viso, che resta sempre il vero protagonista dei suoi dipinti. L'intenzione è quella di cogliere il più possibile le potenzialità espressive che si riferiscono sia al mondo sensoriale che al linguaggio facciale, intesi non come difficoltà esecutiva ma come meraviglia. Un'analisi del tutto automatica e spontanea ma molto approfondita di ogni capello, di ogni centimetro della pelle, la mobilità delle labbra e la postura sono parte determinante della composizione. Nei suoi dipinti, l'artista cerca di avvicinarsi ai soggetti, coglierne gli aspetti particolari, le peculiarità nascoste, mettendone in evidenza quelli che solitamente nel quotidiano vengono definiti difetti, ma che Avancini percepisce come unicità, non omologazione e pura bellezza. Raffigurare il soggetto da solo, dilatato nello spazio, usando una pennellata rapida nel tentativo di renderla vibrante e mai statica, ha l'intento di trasportare sulla tela ciò che vede e sente, creare una sorta di rappresentazione che va ad attingere nel quotidiano.

As in most of Annalisa Avancini's works, **Tania** is a painting of a woman the artist knows well. Someone who belongs to her private circle and who has become a source of inspiration. The artist has paid particular attention to her choice of shapes and colours, intending to create a link between the fabric, background, and the woman's body. She plays with various shades of green, causing the composition as a whole to rotate and vibrate, thereby enhancing the woman's facial expression – a feature that's always at the heart of Avancini's paintings. Her intention is to capture the expressive potential of facial language and the sensory world, which she sees as something marvellous to discover rather than an entity difficult to replicate. Avancini performs an entirely automatic, spontaneous, yet thorough analysis of every hair and inch of skin, as well as her protagonist's posture and the way her lips move, all of which represents a decisive part of this composition. In her paintings, Avancini attempts to get closer to her subject, hanging onto particular aspects or hidden features and highlighting what we might consider to be defects in everyday life – aspects the artist sees as a symbol of uniqueness and pure beauty. By depicting the subject alone, enlarged in space, using rapid brushstrokes to create a vibrant portrait that is never static, Avancini translates what she sees and hears onto the canvas, creating an impression that draws inspiration from everyday life.



Tania
2010
olio su tela / oil on canvas
100 x 80 cm
Courtesy l'artista



Girl with long hair
2018
olio su tela / oil on canvas
80 x 100 cm
Courtesy l'artista

ROMINA BASSU

Roma
1982

Nell'opera **96.58.91**, una donna ricorre a delle arance per modificare la forma del proprio seno. Questa situazione bizzarra, quasi tragicomica, svela un atteggiamento tipico dell'universo femminile, almeno della sua maggioranza, quello in cui si sminuiscono le proprie caratteristiche fisiche se non corrispondono ai canoni del modello estetico imposto. La pressione psicologica è tale da portare a una sorta di nevrosi, causata dalla ricerca spasmodica di una perfezione idealizzata. Lo stesso titolo è emblematico, perché i numeri corrispondono alle misure dichiarate, ma parrebbe non reali, di Marilyn Monroe, un personaggio costruito dal cinema hollywoodiano e che rappresenta per antonomasia quel modello di perfezione irraggiungibile, icona intramontabile di un mondo che fa della bellezza femminile uno dei capisaldi del suo sistema. La donna protagonista del dipinto è rappresentata in un momento della sua intimità, l'artista immagina di sbirciare attraverso un buco per spiarla nei suoi atteggiamenti più segreti. L'assenza di ambientazione e un uso ridotto della tavolozza accrescono il senso di inadeguatezza che traspare e che la protagonista prova nei confronti del mondo esterno.

In **96.58.91**, a woman uses oranges to change the shape of her breasts. This bizarre, almost tragicomic situation exposes a typical attitude among many women: that physical appearance is somehow diminished if it fails to correspond to the canons of imposed aesthetic models. The psychological pressure put on women can often cause a sort of neurosis following a frantic search for idealised perfection. The title of this particular piece is also emblematic. The numbers correspond to Marilyn Monroe's supposed, but most likely false, body measurements. Monroe was a character constructed by Hollywood to symbolise unattainable perfection, a timeless icon in a world that still uses female beauty as a cornerstone of its system. The woman in the painting is shown in a moment of intimacy. The artist imagines she is peeking through a hole, spying on this woman in a private moment. The absence of any sort of setting and the reduced use of colour increases the sensation of inadequacy the protagonist feels when faced with the outside world.



96.58.91
2019
acrilico su tela / acrylic on canvas
80 x 60 cm
Collezione I. Salvi, Roma
Courtesy Studio SALES di Norberto Ruggeri, Roma

Speleologa
2019
acrilico su tela / acrylic on canvas
80 x 60 cm
Collezione A. Cuccu, Milano
Courtesy Studio SALES di Norberto Ruggeri, Roma



THOMAS BRAIDA

Gorizia
1982

Siesta de sol, Siesta per tutti è un dipinto che nasce con l'intenzione di rappresentare un crogiolo di corpi femminili in un momento di lotta, quasi un groviglio amoroso, col fine di indagare il corpo della donna attraverso l'occhio **politically incorrect** della pittura. L'artista decide quindi di ambientare la scena su una spiaggia, creando a posteriori un legame visivo molto forte e un rimando apparentemente esplicito, che vuole essere un omaggio alla nota opera-performance **Sun & Sea (Marina)**, ideata dalle artiste Rugilė Barzdžiukaite, Vaiva Grainyte e Lina Lapelyte per il Padiglione lituano, vincitore della Biennale di Venezia del 2019. Una spiaggia simile a come l'artista la viveva da bambino, una specie di specchio del mondo, con persone che non si conoscono, ma che si trovano a prendere il sole a pochi metri l'una dall'altra, in un luogo in cui siamo tutti uguali, in quanto il sole ci rende uguali, scaldandoci tutti indistintamente. Sono presenti molteplici elementi, che creano una sorta di dipinto alla Bruegel, sebbene in questo caso non vi sia alcun intento narrativo esplicito, la narrazione è libera e misteriosa, la crea lo spettatore che, anche grazie alle grandi dimensioni dell'opera, si sente avvolto, quasi parte della scena. Sono raffigurate situazioni disparate, incongruenti e goffe, come talvolta capita di vedere su una spiaggia, con personaggi che sembrano appartenere a epoche diverse. Ciò che viene rappresentato è una specie di palcoscenico spazio-temporale, come un unico frammento senza tempo.

Siesta de sol, Siesta per tutti is a large painting created by Braida in 2019. The artwork depicts a melting pot of female bodies in a moment of struggle, almost a tangle of love, with the aim of representing and investigating the woman's body through the **politically incorrect** perspective of painting. The artist has chosen to set his painting on a beach, thereby creating a very strong visual link with and explicitly referencing the well-known work-performance **Sun & Sea (Marina)** devised by Rugilė Barzdžiukaite, Vaiva Grainyte and Lina Lapelyte for the Lithuanian Pavilion at the Venice Biennale in 2019, where it won the top award that same year. The beach depicted in the painting is somewhat similar to the one visited by the artist as a child, and it acts as a mirror onto the world. In his painting, Braida explores beaches as places frequented by people who do not know each other, but who find themselves sunbathing just a few metres from one another, in a place where everyone is made equal by the sun, which warms us under its rays without distinction. In Braida's work there are multiple elements, which create an à la Bruegel painting, although in this case, there is no explicit narrative intent. Instead, the narrative is kept free and mysterious, allowing viewers to create their own stories while feeling fully immersed in the scene thanks to the painting's sheer size. Disparate, incongruent and awkward situations are depicted here, as they might occur on a beach, with the characters seemingly belonging to different eras. The painting represents a sort of a stage in space and time – an individual, timeless fragment.





Siesta de sol, Siesta per tutti
2019
olio su tela / oil on canvas
280 x 480 cm
VideInsight® Collection

MANUELE CERUTTI

Torino
1976

Con **Algoritmo 1 – La caduta**, Manuele Cerutti sviluppa alcuni temi suggeriti dall'opera di Bruegel, **La parabola dei ciechi** (Matteo, 15.14). Due sono, in particolare, gli spunti offerti dal dipinto. Il primo riguarda la "cecità": moltiplicata su più persone, essa si riduce a una condizione umana con pesanti conseguenze sociali, suscettibili solo di essere descritte e commiserate; intestata a un solo soggetto, invece, essa acquista, accanto alla difettività (che resta), la pregnanza di una condizione quasi-metafisica. "Cecità" diventa qui un modo per fare fronte agli eventi, certamente subendoli, ma con un dispiegamento motorio che pare interamente controllato dal soggetto, che non appare tanto cadere, quanto piuttosto scagliarsi. Questa ambigua caduta, la traiettoria così seguita, è il secondo suggerimento ricevuto dall'opera di Bruegel. Parabola infatti non è solo un paragone, un esempio, è anche una linea, uno fra i protagonisti della teoria geometrica delle coniche. Ad essa si può guardare come a un modello perfetto, inarrivabile, di un algoritmo tracciato alla buona, faticosamente: un algoritmo che sembra tuttavia capace di suggerire relazioni tra eventi diversi, per lo più negativi, della vita quotidiana. Gli oggetti minimi presenti nella scena – pentole, coperchi, soprattutto bastoni – non sono qui di alcuna utilità per il soggetto/i soggetti umani. Essi rappresentano pittoricamente un ovvio punto fermo nella dinamica della scena, senza aspirare a cogliere quello che potrebbe forse essere presente in ogni parabola, la traccia di una qualche eternità.

In **Algoritmo 1 – La caduta**, Manuele Cerutti takes inspiration from Bruegel's **The Blind Leading the Blind** (Matthew, 15.14). He is inspired by two specific themes in Bruegel's work. The first concerns the notion of being blind and its portrayal in Bruegel's painting as a condition with serious social consequences suffered by several people who are only worthy of being pitied. When Cerutti applies the notion of being blind to the man in his painting, despite also demonstrating its defectiveness as a condition, he also explores its role as a quasi-metaphysical condition. Here, "blindness" is portrayed as a way to cope with events, and suffer through them, thanks to a sort of motor-driven propulsion that seems entirely controlled by the subject himself, who, despite the inevitability of the fall, does not appear to fall, but rather to propel himself forward. This ambiguous fall and its trajectory are the second point of inspiration for Cerutti. The curve depicted in the artist's painting is not a mere tribute to Bruegel's work, but an exploration of the geometric theory of conic sections. In fact, the trajectory depicted in Cerutti's painting represents a perfect, unreachable, algorithmic model that has been painstakingly recreated. An algorithm that appears to generate relationships between different, and mostly negative, everyday occurrences. The few objects present in the scene – pots, lids and canes – are of no use to the man/men. Pictorially, they represent fixed points in the scene's dynamics, without hoping to grasp what might be present in each trajectory – the trace of eternity.



Algoritmo 1 (La caduta)

2019

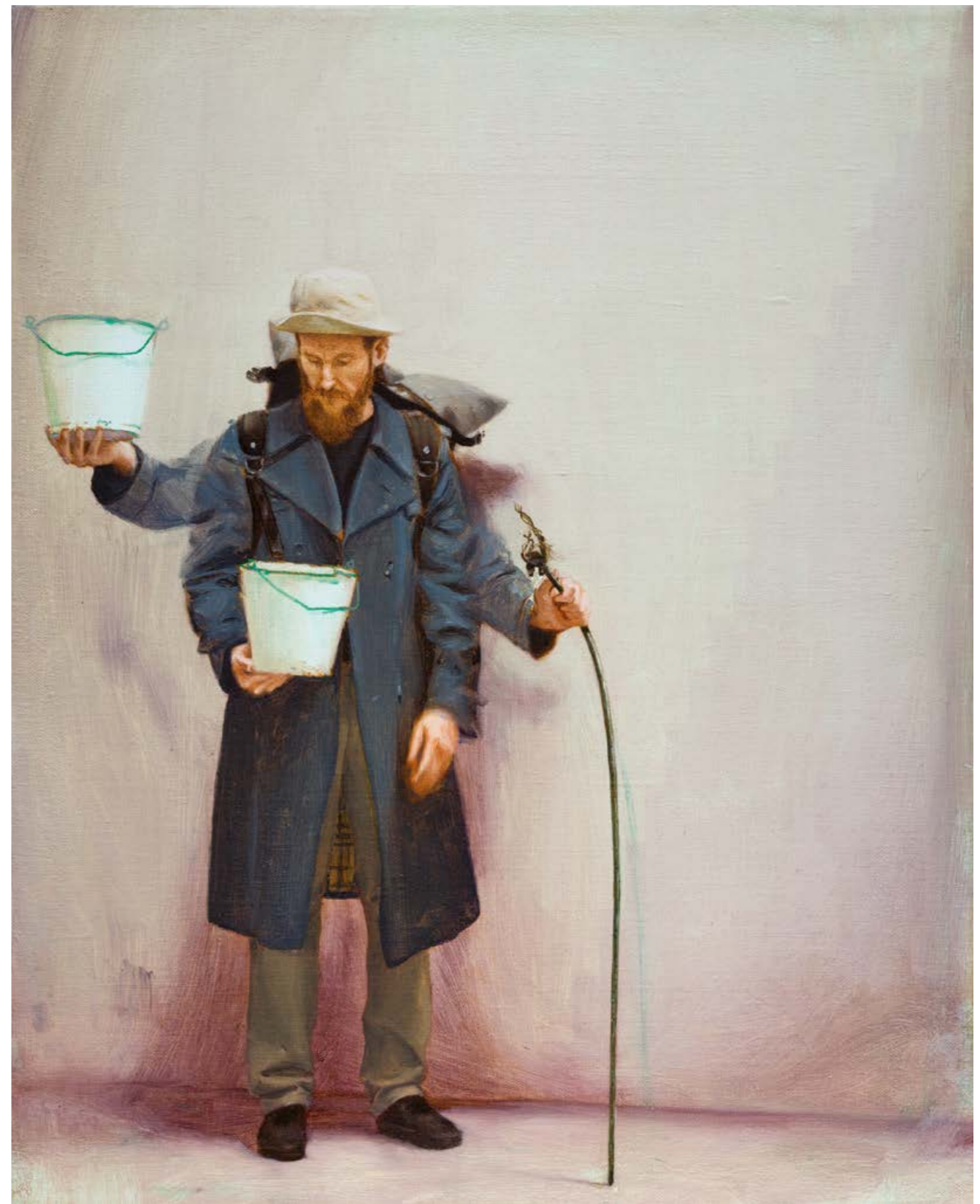
olio su lino / oil on linen

133 x 200 cm

Courtesy l'artista e Artuner, Londra



Algoritmo 9
2019
olio su lino / oil on linen
45 x 35 cm
Collezione De Iorio



Postura
2019
olio su lino / oil on linen
45 x 35 cm
Courtesy l'artista e Guido Costa Projects, Torino

VANIA COMORETTI

Udine
1975

Nei suoi ritratti, l'artista affronta temi quali la fragilità, l'imperfezione, l'intimità, lo scorrere di un tempo interiore. Grazie all'espressione del volto, sull'epidermide prendono forma una serie di segni temporanei a cui si aggiungono quelli permanenti. In queste opere la normalità viene esasperata: ogni particolare tende a diventare un centro d'attenzione autonomo, attraverso la messa a fuoco di tutti gli elementi. Sono le disarmonie, le piccole imperfezioni la via d'accesso all'intimità di ognuno, intesa come intimità dell'autrice e del soggetto ritratto che si trasformano, se recepite con empatia, in quella dello spettatore. Le opere sono articolate in dittici, trittici, polittici, in cui le variabili sono rappresentate dai mutamenti d'espressione spesso impercettibili, dalle angolazioni delle inquadrature e delle luci. Nel trittico **Shadow** viene analizzato l'uso della luce e dell'ombra, lo sviluppo del flusso luminoso sulla superficie della figura e all'interno della composizione. Nel viso le sfumature riprendono le ombre in maniera tale che il volto assuma una determinata espressione: l'ombreggiatura tende a convergere attorno agli occhi e alle altre cavità facciali, dando ai dipinti un senso di profondità sia spaziale che psicologica. Gli occhi, in particolare, possono risultare fortemente espressivi, apparendo remoti e distaccati dalla scena del ritratto, interiormente focalizzati su una qualche particolare idea o emozione.

In her portraits, Comoretti tackles the themes of fragility, imperfection, intimacy and the inner flow of time. Varying facial expressions allow a series of temporary and permanent symbols to form on the skin. Normality is heightened in these works. Every detail forms its own independent centre of attention, bringing all elements into focus as a whole. Discord and small imperfections are used to penetrate our inner intimacy, or rather, the painter's intimacy, as well as that of the woman depicted in the painting, whose intimacy is transferred – if met with empathy – into that of the observer. Comoretti's works are divided into diptychs, triptychs and polyptychs, in which variations are represented by often imperceptible changes in expression, angle or lighting. In her triptych entitled **Shadow**, Comoretti plays with the use of light and shadow, as well as with the way that the flow of light develops on the surface of a woman's face and within the composition as a whole. Colours create shadows on the face in this series, and in such a way that each face takes on its own expression. Shading tends to converge around the eyes and other facial cavities, giving the paintings a sense of both spatial and psychological depth. The eyes, in particular, are highly expressive, appearing both distant and detached from the portrait, focused internally on a specific idea or emotion.



Shadow

2015

acquerello, china e pastello su carta, trittico /
watercolor, ink and pastel on paper, triptych
50 x 27 cm cad. / each

Guidi&Schoen Arte Contemporanea, Genova



Spark
2010

acquerello, china e pastello su carta,
perspex, struttura lignea a binari, 5 elementi /
watercolor, ink and pastel on paper,
perspex, wooden tracks structure, 5 elements
52 x 85 x 9 cm, 45 x 27 cm cad. / each
Guidi&Schoen Arte Contemporanea, Genova



Backlighted
2014
acquerello, china e pastello su carta, trittico /
watercolor, ink and pastel on paper, triptych
64 x 29 cm cad. / each
Courtesy l'artista e C|E Contemporary Milano

PATRIZIO DI MASSIMO

lesi
1983

Il grande dipinto **Epico Cavalleresco (after Paul-Joseph Blanc)** è un esplicito riferimento, anche nel titolo, all'opera **Ruggiero e Angelica**, realizzata nel 1876 da Paul-Joseph Blanc, un pittore accademico di grande capacità tecnica, specializzato in rappresentazioni mitologiche. Seppure sia passato in secondo piano dal punto di vista della storia dell'arte, Blanc risulta molto interessante per Di Massimo per la grande attenzione dei dettagli e l'analisi compositiva complessa e articolata. Nel caso specifico, il dipinto rappresenta una scena tratta dall'**Orlando Furioso** dell'Ariosto. L'opera originale, molto più complessa dal punto di vista compositivo, viene ripresa pedissequamente per quanto riguarda la posizione delle figure principali, il salvatore e il salvato, pur rivisitati cromaticamente e ambientativamente, ma soprattutto invertendone i ruoli. Se nella tipica visione cavalleresca è sempre il principe che salva la donzella, qui le figure protagoniste della scena sono due donne. Inoltre, c'è questa sorta di clash culturale tra occidente e oriente, per cui la donna a cavallo diventa una guerriera giapponese e l'armatura settecentesca viene sostituita da una veste da samurai. La fanciulla salvata, pur nuda come nell'originale, ha i capelli scuri e corti, a differenza dello stereotipo occidentale che la vorrebbe con una lunga chioma bionda. Ecco che il dipinto di Blanc è un punto di partenza su cui Di Massimo inserisce le proprie dinamiche contenutistiche e sebbene l'immagine di partenza sia lontanissima dalla vita privata dell'artista, ci si può comunque ritrovare una sorta di presenza biografica e personale, di traslazione dell'autore all'interno di un contesto epico.

Epico Cavalleresco (after Paul-Joseph Blanc) is an explicit reference to **Ruggiero and Angelica**, an 1876 artwork by Paul-Joseph Blanc, who was an academic painter with great technical skill specialising in mythological representations. Although somewhat overlooked in art history, Di Massimo is greatly intrigued by Blanc's works, due to his excellent attention to detail and complex, articulated compositional analysis. In this specific instance, Di Massimo's painting is of a scene from Ariosto's epic chivalric novel. The original work, which is much more complex from a compositional point of view, has been somewhat slavishly rehashed with regard to the positions of the central saviour and damsel figures. Di Massimo has however reinterpreted Blanc's work in terms of colour and setting, and most importantly, he has inverted the two roles. In typical chivalric works, the prince always saves the damsel in distress, while in Di Massimo's painting, the scene features two women. It also depicts a cultural clash between the East and West, whereby the woman on horseback is a Japanese warrior and her 18th-century armour has been replaced by samurai clothing. Meanwhile, the damsel is naked, as she is in the original painting, but her hair is short and much darker, unlike western stereotypes, which often depict girls with long, blonde hair. Here, Di Massimo uses Blanc's painting as a starting point for his own content-based patterns, channelling his own personal experience into a chivalrous context.





Epico Cavalleresco (after Paul-Joseph Blanc)
2019
olio su lino / oil on linen
230 x 180 cm
Collezione De Iorio

FULVIO DI PIAZZA

Siracusa
1969

L'opera **Fuso nella tempesta** appartiene a un periodo in cui l'artista provava un forte interesse per il mondo vegetale, con la conseguenza che anche le scelte cromatiche ne erano ampiamente influenzate, dominate dai toni verdi. Nella fattispecie, il dipinto nasce da dei giochi di parole, da una riflessione su alcune frasi di uso comune che appartengono al linguaggio popolare e che l'artista trasforma in immagine. In questo caso, il termine "fuso", da una parte deriva da "fusione", in quanto il personaggio onirico che occupa la parte sinistra del dipinto e che sta per essere risucchiato da un'onda di cactus, appare fuso all'interno di questa tempesta vegetale. Allo stesso tempo il termine è riferito alla composizione, che l'artista ha realizzato utilizzando come elemento vegetale delle piante di marijuana, e di conseguenza la parola "fuso" acquista in questo senso la sua accezione di "sballato". Partendo quindi da una espressione di uso comune, l'artista la trasla e la porta all'interno del dipinto, che la nobilita e la fa diventare qualcos'altro. L'opera è realizzata attraverso i mezzi tradizionali della pittura, lavorando prima sullo sfondo per poi arrivare fino ai primi piani, così da ottenere un effetto di tridimensionalità, per portare l'osservatore il più possibile all'interno dell'immagine. Un gioco di prospettive che viene amplificato dalla grande dimensione dell'opera, che ne favorisce questo "inserimento" dell'osservatore nella profondità assoluta, ampliando la sensazione di immersione visiva.

Fuso nella tempesta was painted at a time when Di Piazza was interested in the plant world, which subsequently influenced his choice of colour palette and the use of green, in particular. This painting was inspired by word games, and how we use common phrases in popular language, which the artist subsequently chose to transform into images. In this case, the word "fuso" featured in the painting's title (lit. liquified or molten in English) may derive from the word "fusione" (lit. melting), given that the dreamlike character on the left is about to be sucked in by a cactus wave and appears almost melted among this plant storm. The term may also refer to the composition itself, which the artist created using marijuana plants as a vegetable component. The word "fuso" may therefore have been interpreted as a descriptor for being "high". The artist uses the word as it is spoken in common language as a starting point, before transforming and working it into the painting, thereby ennobling it and turning it into something new. This particular work of art uses traditional painting techniques. Di Piazza starts work on the background, before building layers in order to create a 3D effect and transport the viewer into the painting. This play on perspectives is amplified by the artwork's sheer size, which helps to fully immerse the viewer.





Fuso nella tempesta
2004
olio su tela / oil on canvas
180 x 300 cm
Galleria Giovanni Bonelli, Milano

ANDREA FONTANARI

Trento
1996

Trotsky Tea Service fa parte di un dittico, che rappresenta due parti di una stessa immagine: il servizio da tè appartenuto a Trotsky. Il soggetto nasce da un interesse in questo contrasto intrinseco al soggetto, che raffigura delle tazze in porcellana finissima decorate in oro e rosso, appartenute a un personaggio fortissimo e dirompente. Il personaggio storico non viene rappresentato nel dipinto, il cui soggetto è costituito semplicemente da degli oggetti quotidiani, ma rimane una presenza grazie al titolo. Ecco che il proprietario del servizio da tè non è importante nel dipinto, ma ne diventa suo malgrado protagonista. Fontanari prende oggetti semplici e li traduce in soggetti, attraverso una pittura dalle pennellate ampie e decise, dalle cromie forti e contrastanti, un modo che gli consente di rileggere la realtà attraverso la pittura. Per realizzare questi dipinti, che hanno come protagonisti elementi singoli ingigantiti, l'artista parte dalle ricerche di Domenico Gnoli e, prima di lui, di gran parte della pittura modernista, dove le opere prendono spunto da un intento realistico per sfociare in soluzioni quasi astratte, dominate dalla luce, dal colore e dal segno.

Trotsky Tea Service belongs to a diptych depicting two parts of the same image: a tea set owned by Trotsky. The subject stems from an interest in the intrinsic contrast between this fine porcelain tea set – decorated with a red and gold pattern – and its very strong, disruptive owner. Trotsky himself does not feature in the painting, which merely shows a series of everyday objects, but his presence can still be felt through the artwork's title. In this particular painting, the tea set's owner has no place in the composition, but still exists as its protagonist. Fontanari takes simple objects and transforms them into the subjects of his paintings using broad, decisive brushstrokes and strong, contrasting colours. The artist uses these particular techniques as a means of re-interpreting reality through painting. In order to create these paintings, which feature individual, magnified elements, the artist draws inspiration from Domenico Gnoli and modernist paintings that harness a realistic intent to create quasi-abstract compositions dominated by light, colour and symbols.



Trotsky Tea Service

2019

olio su lino / oil on linen

213 x 203 cm

AmC Collezione Coppola



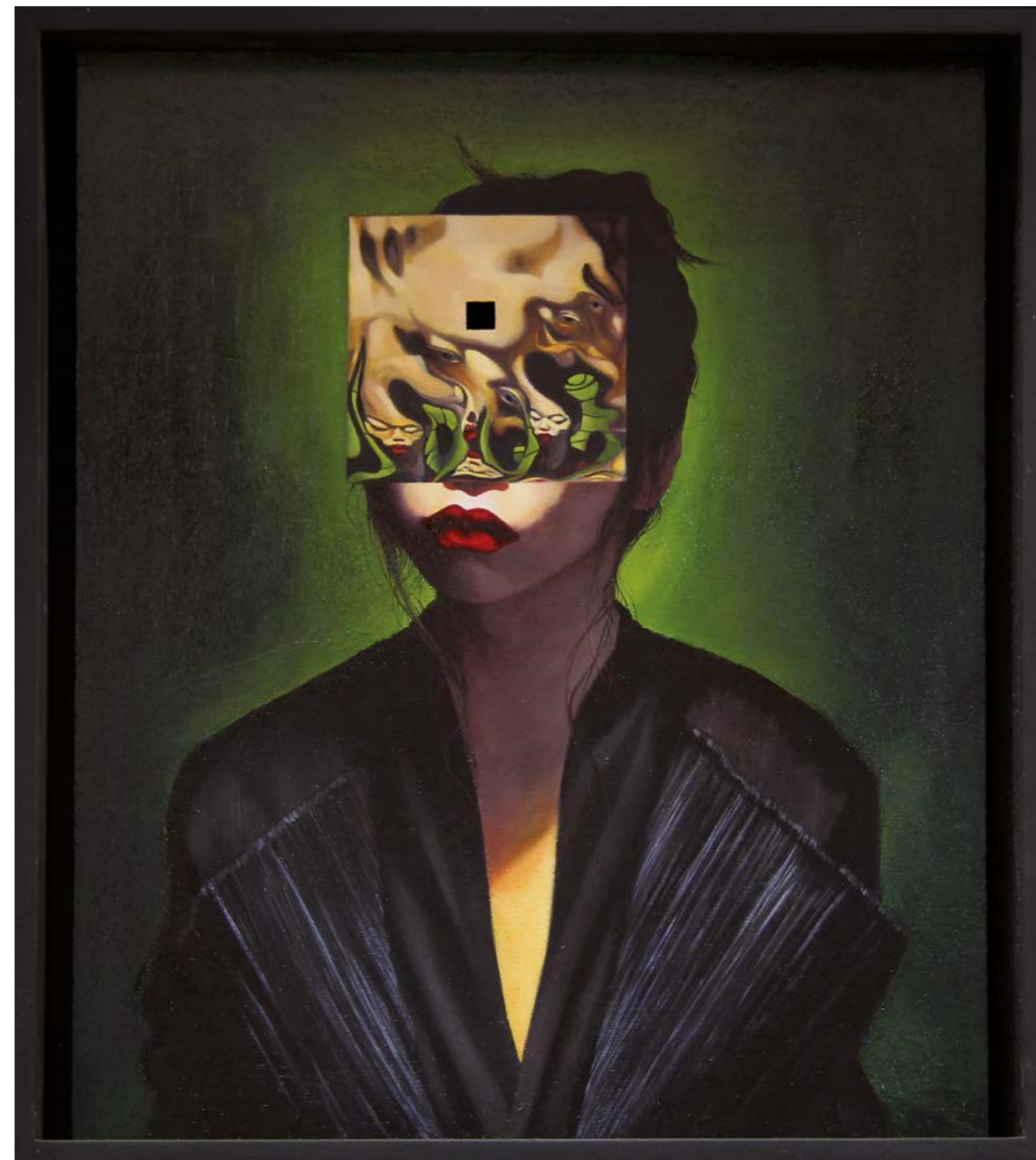
Trotsky Tea Service
2019
olio su tela / oil on canvas
213 x 203 cm
Collezione De Iorio

GIULIO FRIGO

Vicenza
1984

In **Yilin Topologica (monocromo ∞)**, il titolo introduce immediatamente uno degli argomenti cari all'artista, la topologia, intesa come un approccio alla forma che si concentra su quelle relazioni che in una figura rimangono invariate in seguito a delle deformazioni. Un approccio complesso alla forma, che offre molti spunti con cui guardare alle deformazioni strutturali e profonde che stanno attraversando molta architettura e scultura contemporanea. L'immagine è trovata, più che composta, applicando un principio di "form finding", come nelle superfici riflettenti delle deformazioni di Anish Kapoor o alle iterazioni algoritmiche e semi antropomorfe delle forme di Tony Cragg. L'artista si propone di trasformare quel che i due maestri realizzano in scultura, trasferendolo nel medium della pittura: posiziona davanti alla fotografia della modella una maschera 3D trasparente che simula la superficie di un liquido e la muove e la inclina fino a ottenere, anzi a incontrare, l'immagine desiderata. Da questa immagine inizia a realizzare il dipinto. Nel centro, un foro quadrato spiega l'infinito del titolo: l'intenzione è portare il fenomeno della presenza della luce sul piano della rappresentazione, come se la figurazione, più solida e riconoscibile verso i margini, si facesse via via più fluida e cangiante man mano che si avvicina al centro di questo attrattore luminoso. Un frammento isolato di realtà visibile sulla superficie del dipinto affiora non tanto come immagine, né come figura, ma come continuo e infinito variare di una tonalità. Il modo di guardare le cose e il mondo della pittura. Non in maniera utilitaristica, né come fine per uno scopo, ma contemplazione infinita e cangiante dell'unico vero spettacolo. Quello della luce e della presenza.

In **Yilin Topologica (monocromo ∞)**, the title immediately introduces us to a theme key to the artist's research: topology, which is the study of form and the relationships that remain unchanged following a deformation. Topology is a complex approach to form and one that offers many points of inspiration with which to interpret the profound, structural deformations that pass through contemporary architecture and sculpture. This image has been found, rather than composed, by applying the principle of "form finding", such as in Kapoor's reflective surfaces and their deformations, or Tony Cragg's algorithmic and semi-anthropomorphic iterations. Here, the artist intends to transform the essence of the sculptures created by these two masters into the medium of painting. To do so, he places a transparent 3D mask in front of a photograph of a model, simulating the appearance of a liquid surface. He then moves and tilts the mask in order to obtain – or meet – the desired image. This image is then used to create his painting. In the centre of the artwork, a square hole provides the key to the infinity symbol featured in the title. Frigo's intention here is to introduce the phenomenon of light to the plane of representation. The painting's figuration – which is more solid and recognisable towards its margins – gradually becomes more fluid and iridescent as it approaches the centre of this bright attractor. This isolated fragment of reality on the painting's surface does not represent an image or figure, but an isolated element, or the continuous, infinite variation of a tone. It represents a way of looking at things and the world of painting. Not in a utilitarian way, or for any particular purpose, but as an infinite and iridescent contemplation of the only true spectacle: that of light and presence.



Yilin Topologica (monocromo ∞)

2020

olio su tavola / oil on board

41 x 36 cm

Courtesy l'artista e Francesca Minini, Milano



Jem (Microlenti)
2020
olio su tavola, microlenti su vetro museale /
oil on board, microlens on glass
41 x 36 cm
Courtesy l'artista e Francesca Minini, Milano



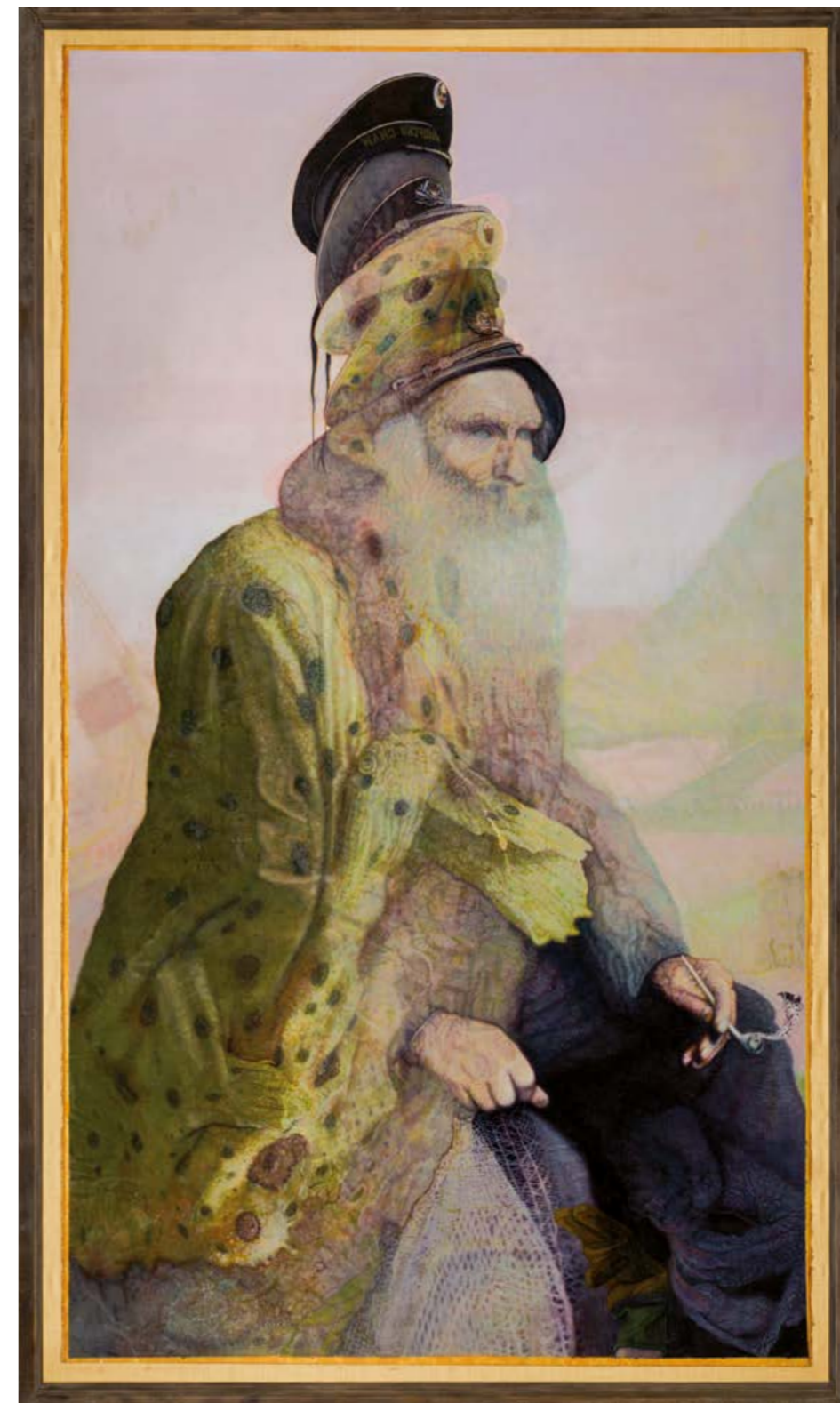
Jem Topologico
2020
olio su tela / oil on canvas
54 x 39 cm
Courtesy l'artista e Francesca Minini, Milano

OSCAR GIACONIA

Milano
1978

Il lavoro di Giaconia parte sempre da una stratificazione di immagini e di materiali che l'artista utilizza come sostrato per i suoi dipinti. Nelle sue opere ritornano spesso gli stessi titoli, sorte di macro-contenitori, pluriball o scatole cinesi, in un processo di reiterazione e ricorsività di temi e soggetti. Ripetizioni differenti di alcune figure, come quella della sentinella, del pastore, del nostromo, che come sintomi compaiono nei suoi dipinti, ricorrenti anche a distanza di anni. Nel caso di **Colon (The Monkfish Soliloquy)**, incontriamo un'immagine paradossale, un controllore che non controlla alcunché. Siamo di fronte a una forma psicotica di associazione tra soggetto e artefice, dove il linguaggio pittorico diventa un mezzo per cercare di domare l'aspetto di incontrollabilità che alcune figure e sostanze possono evocare. Questi soggetti nascono da un'operazione di recupero di immagini di archivio che l'artista colleziona e accumula in maniera compulsiva, e in alcuni casi possono essere elementi biologici, tra cui anche tassidermie. Alla stratificazione di immagini inorganiche, si somma così una stratificazione di materiali organici. Alcuni elementi virali continuano a ritornare e contaminare, come la pila di cappelli militari, il guanto o la pipa-marzapane: non assumono un valore simbolico, ma possono alludere alla sostanziale "inumanità" del linguaggio, che non si cura dei suoi parlanti-vedenti. In questo modo il lavoro di Oscar Giaconia è in continua trasformazione e determina immagini aperte, in costante divenire.

Giaconia's works always start with the layering of images and materials, which he uses as a foundation for his paintings. His works often have the same titles – almost as if they were boxes within boxes – and belong to a process of recurring and repeating themes and subjects. In fact, the artist's works often feature the same figures, such as a guard, shepherd or boatswain, who appear in his paintings as if they were symptoms, returning after many years. In **Colon (The Monkfish Soliloquy)**, we encounter a paradoxical image, an inspector who's not inspecting anything at all. We are confronted with an almost psychotic form of association between subject and creator, where a specific pictorial language is used to tame the feeling of uncontrollability that some figures and substances elicit. These subjects are created from old archive images that the artist compulsively accumulates and collects. In some instances, they're biological artefacts, such as taxidermies. Organic materials are then layered and mixed with inorganic materials. A few elements make repeat appearances and contaminate the artist's works, such as the stack of military hats, glove and marzipan pipe seen in this painting. They have no specific symbolic value, but may allude to the significant "inhumanity" of language in its failure to cater to its sighted-speakers. Oscar Giaconia's works are always in continuous transformation and often depict open-ended images in constant evolution.



Colon (The Monkfish Soliloquy)

2017

olio su carta lubrificata su tela latticiata in teca di salpa carbonizzata e cera ai leganti proteici plasticizzati / oil on lubricated paper on a milky canvas in a charred windlass case and wax with plasticised protein binders
220 x 125 cm (232 x 137 cm con cornice / framed)
Collezione De Iorio



The Kitbasher

2019

olio su fibra cellulosa alla gelatina
plasticizzata in teca di nylon e silicone /
oil on cellulose fibre with plasticized
gelatine in nylon and silicone case
61 x 45 cm (73 x 58 cm con cornice / framed)
Collezione De Iorio

Colon (Exquisitor)

2019

olio su carta lubrificata in teca di neoprene /
oil on lubricated paper in a neoprene case
47 x 61 cm (51 x 65 cm con cornice / framed)
Collezione De Iorio

IVA LULASHI

Tirana
1988

Anatema mostra una giovanissima donna, con abiti certamente non appartenenti alla nostra epoca, dall'aria felice e soddisfatta, in una posizione tutt'altro che usuale: è sulla groppa di un cavallo ma rivolta verso il posteriore dell'animale. Si intravedono delle braccia, sembra che la stiano stringendo, la manica fa pensare a una figura maschile, ma il secondo soggetto è appena percepibile, lasciando grande spazio all'immaginazione. Eppure traspare qualcosa di erotico in questa immagine così poco esplicita. Quel che non ti fa vedere, quel che ti suggerisce e ti lascia solo immaginare, crea un'aspettativa e una sensazione voyeuristica. Anche in questo dipinto, come nel resto della sua produzione, l'artista mostra scene popolari, a tratti oniriche, nelle quali riferimenti storici e culturali sono intrecciati a ritratti di momenti di vita pubblica e privata. Per farlo usa principalmente il web. Sceglie siti facilmente raggiungibili, perché l'obiettivo è quello di analizzare temi che siano ampiamente condivisi socialmente, da quelli politici a quelli religiosi oppure, come in questo caso, quelli legati alla dimensione dell'erotismo. Spesso, nelle sue opere questi tre soggetti sono determinati da sovrapposizioni inaspettate e l'erotismo che tende a rappresentare non è semplicemente l'atto che passa attraverso i corpi, ma riguarda anche il rapporto con l'ambiente. Non è solo questione di mostrare la nudità o il contatto tra i corpi. È una naturalezza della pittura che determina la produzione di un'immagine di qualcosa che è prima di tutto vitale.

Anatema depicts a young woman dressed in old-fashioned clothes and in a seemingly happy, content mood. She is sat in a somewhat unusual position, astride a horse, but facing backwards. The young woman's arms appear to be exerting an inward pressure. We can just about make out sleeves belonging to what appears to be a boy or man. This particular painting leaves a lot of room for the imagination, yet something implicitly erotic still manages to shine through. The unknown, which is merely suggested to us, generates an almost voyeuristic sensation and feeling of anticipation. As is the case in her other works, Lulashi paints a popular, almost dreamlike sequence in which historical and cultural references intertwine to depict moments from public and private life. Lulashi creates this particular style using the web as a primary resource. She opts for easily accessible websites, as her aim is to analyse themes that are commonly shared online, from politics to religion and, in this case, eroticism. These three themes are often depicted and unexpectedly layered in her artworks. The eroticism she portrays here is not merely channelled through bodies, but rather, through her subject's relationship with her environment. For Lulashi, it's not about simply showing nudity or contact between bodies, it's about creating a naturalness that generates a feeling of something entirely alive.



Anatema
2019

olio su tela / oil on canvas
60 x 50 cm

Prometeogallery di Ida Pisani, Milano-Lucca

Lei disse che la logica...
2019
olio su tela / oil on canvas
120 x 90 cm
VideInsight® Collection

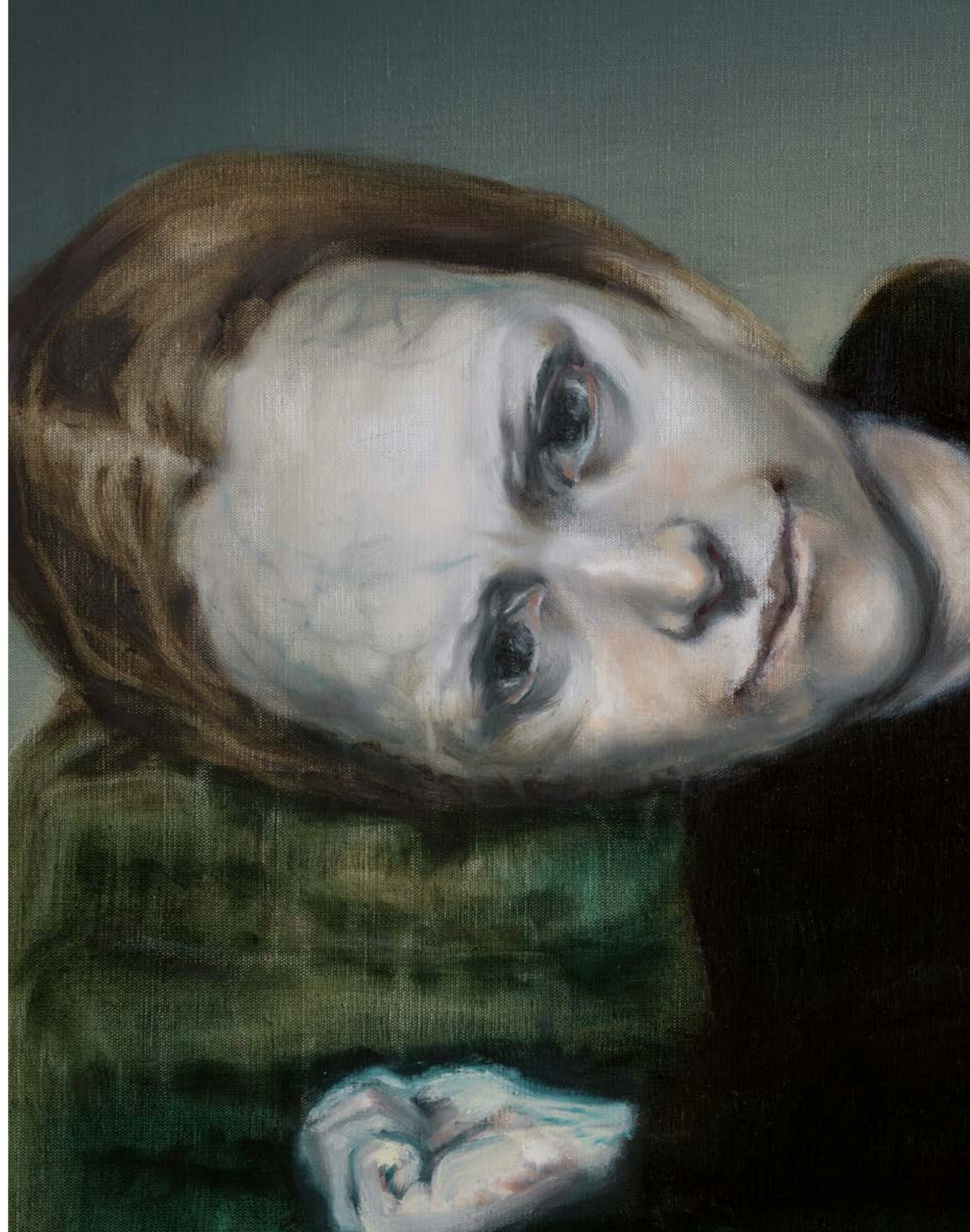


MARGHERITA MANZELLI

Ravenna
1968

Le possibilità sono infinite è un olio su tela di grande formato che ritrae una figura femminile distesa, con i grandi occhi sbarrati rivolti verso lo spettatore. Vestita di nero, come il letto o il catafalco che la accoglie, la protagonista di questo dipinto ha un aspetto fragile e scheletrico, a tratti inquietante, che stride con i calzini a pois rosa che indossa. Il corpo, in particolare quello femminile, è da sempre al centro del lavoro di Margherita Manzelli. La giovinezza delle ragazze ritratte contrasta fortemente con il loro precoce invecchiamento, testimoniato dalla pelle stanca e tirata e dall'incarnato livido, oltre che da una eccessiva magrezza che rivela le loro nevrosi. Tuttavia non sono donne tristi, piuttosto caparbie, isolate, forse anche astruse, ma al contempo sicure di sé, sfidanti e superbe nella loro astratta e sintetica alienazione. Pochi altri elementi compongono la scena: gli sfondi sono appena accennati, spesso scuri, privi di dettagli che possano far sentire lo spettatore a proprio agio. Come in **Le possibilità sono infinite**, a ogni quadro si accompagna un titolo breve ma emblematico, la registrazione di un pensiero o di uno stato d'animo. (Roberta Aureli).

Le possibilità sono infinite (The possibilities are infinite) is a large-scale oil painting, which depicts a female figure with her eyes wide-open staring out at the viewer. Dressed in black, as is the bed or the catafalque on which she is lying, the protagonist of this painting looks like a fragile, almost disturbing skeleton – an aspect that jars with the pink dotted socks she wears. Margherita Manzelli's work focuses on the body, in particular the bodies of young women. However, their youth contrasts with their early aging, revealed by their tired and livid skin and an excessive thinness, which seem to mirror their anxieties. Although, these women ain't sad, rather stubborn, solitary, even enigmatic, but at the same time confident, insolent and proud in their own abstract and terse alienation. A few other details can be seen: the backgrounds are abstract and dark, lacking any elements that can make the viewer comfortable. As in **Le possibilità sono infinite**, each painting is accompanied by a short but emblematic title, the registration of a thought or a feeling. (Roberta Aureli).





Le possibilità sono infinite
1996
olio su tela / oil on canvas
200 x 251 cm
Fondazione Sandretto Re Rebaudengo

Biografie degli artisti / Biographies of the artists

Giulia Andreani (Mestre, 1985)

Terminata l'Accademia di Belle Arti di Venezia, si è trasferita a Parigi dove ha studiato Storia dell'arte contemporanea alla Sorbonne. La sua ultima personale, **Art Must Hang**, è stata allestita a settembre 2019 alla Galerie Max Hetzler. Sceglie un unico colore per le sue opere: il grigio di Payne, un colore scuro che tende al blu, capace di virare in diverse sfumature. L'artista conduce l'osservatore in un'esperienza visuale di altri tempi, a un'epoca fatta di vecchie stampe, documenti d'archivio, fotografie in bianco e nero.

—
After completing her studies at Venice Academy of Fine Arts, Andreani moved to Paris to study Contemporary Art History at the Sorbonne. Her latest solo exhibition, **Art Must Hang**, was held at the Galerie Max Hetzler in September 2019. She chooses to work in a single colour, Payne's grey, a dark tone that tends towards blue and can subtly morph into other colours. Andreani draws the onlooker's gaze into a visual experience from another era – one consisting of old prints, archive documents, and black and white photographs.

Elisa Anfuso (Catania, 1982)

Si è laureata in Pittura all'Accademia delle Belle Arti di Catania, città dove attualmente vive e lavora. Nel 2010 ha vinto il Premio Arte Laguna. Dal 2013 collabora con la Liquid Art System. La sua ultima mostra personale, **Eyes Wide Shut**, si è tenuta al museo MAGA alla fine del 2019. Le sue opere sono popolate di figure femminili grazie alle quali crea dei racconti fiabeschi che oscillano tra reale e surreale, accompagnando l'osservatore verso un mondo fatto di simboli, perturbante ma allo stesso tempo familiare.

—
Anfuso studied painting at Catania Academy of Fine Arts, the city where she continues to live and work. In 2010 she won the Premio Arte Laguna. Since 2013, she has been working with Liquid Art System. Her latest solo show, **Eyes Wide Shut**, was held at the MAGA museum at the end of 2019. Anfuso's works are populated with female figures, which she uses to create fairy tales ranging from the real to the surreal, accompanying the onlooker through a disturbing yet familiar world of symbols.

Annalisa Avancini (Trento, 1973)

Nel 1995 ha conseguito il diploma di fashion designer a Milano e nel 2006 ha iniziato a dipingere. Lo stesso anno ha vinto il primo premio al First Contemporary Art Show presso il Museum of the Americas di Miami e nel 2009 il BP Portrait Award alla National Portrait Gallery di Londra, dove ha esposto anche nel 2010, 2011, 2017 e 2018. Dal 2014 collabora con il gallerista parigino Charles de Broglie. Nei suoi dipinti la protagonista assoluta è la figura umana, spesso isolata e dilatata fino a riempire quasi per intero la superficie pittorica. Il soggetto appare smarrito, spaventato, angosciato e lo stesso sentimento è presente anche nelle pennellate, che risultano nervose e compiono impulsivi passaggi cromatici.

—
Avancini graduated in fashion design in Milan in 1995, and in 2006, she began to paint. That very same year she won first prize at the First Contemporary Art Show at the Museum of the Americas in Miami and in 2009, she won the BP Portrait Award at the National Portrait Gallery in London, where she also exhibited in 2010, 2011, 2017 and 2018. Since 2014, she has been working with the Parisian gallerist Charles de Broglie. The focus of her paintings is always the human figure, often shown as isolated and enlarged, filling almost the entire canvas. Her subjects appear lost, scared and anguished. The same feeling can be perceived from the trembling brushstrokes she uses to create impulsive changes of colour.

Si forma presso l'Accademia di Belle Arti di Roma e la Facultad de Bellas Artes di Siviglia. Approfondisce i suoi studi viaggiando fra Inghilterra, Germania e Spagna.

Romina Bassu
(Roma, 1982)

Nel 2017 vince il premio ARTFORARTSSAKE a Berlino e nel 2018 è tra i finalisti del Premio Cairo a Milano. Lo stesso anno allestisce la sua prima personale, **Male gaze**, alla Galleria Studio SALES di Norberto Ruggeri a Roma, seguita da **Monday blues** nel 2019. La sua ricerca verte sulla rappresentazione di quegli stereotipi femminili modellati secondo le esigenze di una cultura maschile. I soggetti rappresentati interpretano il legame tra donna, corpo e vulnerabilità: tre elementi che, attraverso la narrazione pittorica, definiscono uno spazio esistenziale. Il suo segno distintivo è realizzare delle rappresentazioni dai tratti ironici e irriverenti.

—

Bassu trained at Rome Academy of Fine Arts and the Facultad de Bellas Artes in Seville. She then continued her studies in England, Germany and Spain. In 2017, Bassu won the ARTFORARTSSAKE prize in Berlin, and in 2018, she was among the finalists for the Premio Cairo in Milan. In the same year, she held her very first solo show, **Male gaze**, at the Galleria Studio SALES di Norberto Ruggeri in Rome, followed by **Monday blues** in 2019. Her research focuses on representing female stereotypes moulded to suit male culture. Her subjects explore the link between women, their bodies and their vulnerability: three elements that define an existential space that is narrated through the paintings themselves. Her modus operandi is painted portraits with ironic, irreverent features.

Thomas Braidà
(Gorizia, 1982)

Si è diplomato all'Accademia di Belle Arti di Venezia, dove vive e lavora. Tra le sue mostre personali **La bava sul cuscino** presso Le Dictateur di Milano nel 2019; **Aspettando dentro l'anno del gatto** alla Fondazione Pescheria – Centro Arti Visive di Pesaro nel 2018-2019; **Solo** a Palazzo Nani Bernardo di Venezia nel 2017. L'artista è rappresentato dalla Monitor Gallery di Roma. Le sue opere comprendono figure tra il mostruoso e il mitologico, paesaggi tra il reale e l'immaginario, costruendo un racconto composto di elementi riconoscibili da decodificare seguendo il proprio lato più ambiguo e offrendo uno spettacolo dove la corporeità della pittura, la sua struttura scenica e le forme ibride sono in grado di stimolare molto più di ciò che la superficie presenta.

—

Braidà graduated from Venice Academy of Fine Arts, where he continues to live and work. His solo shows include **La bava sul cuscino** at Le Dictateur in Milan in 2019, **Aspettando dentro l'anno del gatto** at the Fondazione Pescheria – Centro Arti Visive in Pesaro in 2018-2019, and **Solo** at Palazzo Nani Bernardo in Venice in 2017. He is represented by the Monitor Gallery in Rome. Braidà's works include figures ranging from the monstrous to the mythological. Real and imagined landscapes come together to create a tale of recognisable elements. These elements must be decoded through their ambiguity, conjuring a vision in which the artwork's corporeal nature, the structure of its scenes and its hybrid forms stimulate far more than is visible on the surface.

Manuele Cerutti
(Torino, 1976)

Diplomato all'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino, vive e lavora tra Ghent e Torino. Nel 2004 ha vinto il premio Illy Present Future. L'artista è rappresentato dalla Guido Costa Projects, dove nel 2018 è stata allestita la sua mostra personale **Motus Naturalis**, e da Artuner, che nel 2016 ha curato la sua mostra personale **Proprioception** presso l'Istituto di Cultura Italiana a Londra. I dipinti di Cerutti puntano a riscoprire la soggettività di un oggetto a partire dall'incontro con esso e dalla sua rappresentazione pittorica. Oggetti della quotidianità raccolti dall'artista riposano all'interno del suo studio fino al momento in cui si trasformano in "attori sociali", che posano per lui in composizioni al limite tra equilibrio e precarietà. Attraverso la tecnica della velatura, Cerutti crea un rapporto dialettico tra diversi momenti della stessa narrazione. Nei suoi dipinti è possibile intravedere presenze evanescenti, spesso soggetti umani, ritratti nell'atto di supportare o di fissare l'oggetto, vero focus verso cui tutta la composizione si risolve.

—

Manuele Cerutti is a graduate of Turin Academy of Fine Arts. He currently lives and works in Turin and Ghent. In 2004 he won the Illy Present Future prize. Cerutti is represented by Guido Costa Projects, where he held a solo show, **Motus Naturalis** in 2018, and by Artuner, which curated his solo exhibition, **Proprioception** at the Italian Cultural Institute, London in 2016. Cerutti's paintings aim to rediscover the essence of objects, starting with the way in which they intersect with their pictorial representation. The artist collects everyday objects, which sit in his studio until it is their time to be transformed into "social actors", featuring in compositions that take balance to the very edge of precariousness. Using a glaze technique, Cerutti is able to create a dialectic relationship between different moments in the same narrative. His paintings capture glimpses of evanescent presences – often human subjects – depicted holding up or stare at objects, the true focus of his compositions.

Vania Comoretti
(Udine, 1975)

Ha conseguito il diploma d'Arte Applicata e nel 2004 si è diplomata in Restauro con indirizzo pittorico presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia; nello stesso anno ha vinto il Premio Accademia al Premio Arte, nel 2007 ha vinto la prima edizione del Premio Saatchi Showdown e ha partecipato al Premio Cairo. Sono del 2008 l'assegnazione di uno studio d'artista da parte della Fondazione Bevilacqua La Masa di Venezia e la partecipazione alla mostra di apertura della nuova sede della Saatchi Gallery di Londra. Nel 2011 è stata selezionata per esporre nella sezione Accademie del Padiglione Italia alla 54. Biennale di Venezia. Nel 2017 ha vinto il Contemporary Arts Trust Alice Batkin Award alla Royal Society of Portrait Painters Annual Exhibition di Londra. La sua ultima personale, **Studio-Eyes**, è stata allestita alla Guidi&Schoen Arte Contemporanea di Genova. Nei suoi dipinti, conduce un'indagine sull'uomo, quasi come fosse in possesso di una lente di ingrandimento capace di cogliere le impercettibili variazioni del viso, intercettandone le tensioni prodotte dai movimenti. Attraverso l'uso sapiente della china, del pastello e dell'acquerello, indaga la superficie del corpo umano, che si rivela così come una mappa emotiva dell'inconscio.

—

Comoretti studied for a high school diploma in Applied Arts before graduating with a degree in Art Restoration, specialising in paintings, from Venice Academy of Fine Arts in 2004. In the same year, she won the Premio Accademia at Premio Arte, in 2007 she won the first edition of the Premio Saatchi Showdown and she took part in the Premio Cairo. In 2008 she was assigned an artist studio from the Fondazione Bevilacqua La Masa in Venice and she took part in the opening show of the new venue of the Saatchi Gallery of London. She was also selected in the Accademie section of the Padiglione Italia at the 54. Venice Biennale in 2011.

In 2017, she won the Contemporary Arts Trust Alice Batkin Award at the Royal Society of Portrait Painters Annual Exhibition in London. Her latest solo exhibition, **Studio-Eyes**, was held at the Guidi&Schoen Arte Contemporanea in Genoa. Comoretti's paintings look at people, almost as if she were using a magnifying glass to capture the imperceptible variations in a face, intercepting the tensions in every movement. Her skilled use of ink, pastels and watercolour chart the surface of the human body, revealing an emotional map of the subconscious.

Patrizio Di Massimo (Jesi, 1983)

Ha frequentato l'Accademia di Brera a Milano, l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts a Parigi e la Slade School of Fine Art a Londra. Nel 2019 ha allestito due mostre personali, **Il tempo dello sguardo** a Palazzo Ducale di Urbino e **Patrizio Di Massimo** alla Fonderia Battaglia di Milano, realizzata da Kura in collaborazione con la galleria T293 di Roma e la galleria ChertLüdde di Berlino. Nei suoi dipinti troviamo manierismo, realismo, surrealismo, il tutto unito, mescolato e dosato al fine di creare composizioni contorte, figure ambigue e serpentine, dettagli anatomici in bilico tra bellezza e grottesco. Per l'artista, il disegno da cui parte per realizzare i suoi dipinti è "una porta d'accesso all'ispirazione pura".

—
Di Massimo studied at the Accademia di Brera in Milan, the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Paris and the Slade School of Fine Art in London. In 2019, he held two solo shows, **Il tempo dello sguardo** at the Palazzo Ducale in Urbino and **Patrizio Di Massimo** at the Fonderia Battaglia in Milan, organised by Kura in conjunction with the T293 gallery in Rome and the ChertLüdde gallery in Berlin. His paintings contain references to mannerism, realism, and surrealism, all brought together, mixed and measured to create crooked compositions, coiled, ambiguous figures, and anatomical details, balanced between the beautiful and grotesque. For Di Massimo, the drawings he uses as a starting point for his paintings are like "a doorway through to pure inspiration".

Fulvio Di Piazza (Siracusa, 1969)

Si diploma all'Accademia di Belle Arti di Urbino e nel 1996 fonda con Alessandro Bazan, Francesco De Grandi e Andrea Di Marco, la cosiddetta Nuova Scuola di Palermo. Negli ultimi anni si intensificano le esperienze all'estero: nel 2017 alla Jonathan LeVine di New York, nel 2014 all'Istituto di Cultura di Los Angeles, nel 2010 al Neuerkunstverein di Aschaffenburg. Tra le principali mostre personali in Italia, ricordiamo quella presso la GAM di Palermo e la Galleria Giovanni Bonelli di Milano nel 2014 e presso lo Studio d'Arte Raffaelli di Trento, nel 2015. Per comprendere i quadri di Di Piazza ci vuole tempo, bisogna concentrarsi, leggere con cura ogni singolo particolare. L'artista agisce sulla struttura dell'opera come fanno i grandi romanzieri, che si attardano sulle microstorie per eludere il tema principale, stipandovi all'interno tutte le passioni, le follie, i desideri di cui l'uomo si nutre.

—
Fulvio Di Piazza graduated from Urbino Academy of Fine Arts and in 1996, together with Alessandro Bazan, Francesco De Grandi and Andrea Di Marco, he founded the Nuova Scuola di Palermo (New Palermo School). Over the last few years, he has increased his work outside Italy: at the Jonathan LeVine in New York (2017), the Italian Cultural Institute in Los Angeles (2014), and the Neuerkunstverein in Aschaffenburg (2010). His major solo exhibitions in Italy have been held at the GAM in Palermo, the Galleria Giovanni Bonelli in Milan in 2014 and the Studio d'Arte Raffaelli in Trento, in 2015. It takes time to understand Di Piazza's works; it requires focus, and incredible attention to detail. The artist works on the structure of his pieces in much the same way as a great novelist, lingering on micro stories to evade the main theme, containing all the passion, folly, and desires on which we feed.

Andrea Fontanari (Trento, 1996)

Ha frequentato l'Accademia di Belle Arti di Venezia dove ha studiato Pittura. Nel 2017, è stato selezionato tra i dieci artisti italiani under 35 per partecipare alla Biennale d'arte contemporanea europea itinerante JCE. È stato finalista al Premio VAF 2019 ed è entrato a far parte della collezione tedesca. Lo stesso anno ha presentato da Boccanera Gallery Milano la preview della sua prima personale, **MyNameisAndreaFontanari**, che si terrà da Boccanera Gallery Trento nel 2020. I suoi dipinti partono da un intento iper-realistico e, lavorando per sottrazione, ci lasciano alla natura della luce e del colore. Tele di grandi dimensioni, occupate per intero dalle sue immagini quotidiane, fanno trasparire un'atmosfera misteriosa. Attraverso tagli suggestivi e cromie raffinate, le sue opere non consentono mai di percepire l'intero.

—
Fontanari studied Painting at Venice Academy of Fine Arts. In 2017, he was one of ten Italian artists under 35 chosen to exhibit his works at the JCE Young Artist Biennale, a travelling exhibition of contemporary art. He was a finalist for the VAF Award in 2019 and his work also joined the German foundation's collection. In the same year, he presented a preview of his first solo exhibition, **MyNameisAndreaFontanari**, organised by the Boccanera Gallery Milan, which will be held at the Boccanera Gallery Trento in 2020. His paintings start out with hyper-realistic intent and, working through subtraction, leave us with light and colour. Large canvases wholly occupied by everyday images create something of a mysterious atmosphere. The evocative cuts and elegant colours of his works never allow us to see a whole image.

Giulio Frigo (Vicenza, 1984)

Ha frequentato l'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano e successivamente l'UCLA di Los Angeles e l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts a Parigi. Perfeziona la sua formazione con un master in Light Design al Politecnico di Milano. Ha allestito la sua prima personale, **360 780 nm**, nel 2015 alla galleria Francesca Minini di Milano. Ha partecipato a numerose mostre collettive, tra cui si ricordano quella al Centro de Desarrollo de las Artes Visuales a La Habana; all'Open Mia a Bergamo; alla Benetton Collection a Venezia; il Premio Cairo, Milano; al Museo San Francesco, Repubblica di San Marino; alla Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia; il Moroso Award for Contemporary Art, Venezia; a Ca' Pesaro, Venezia, alla GAM di Milano e alla Fondazione Giorgio e Isa de Chirico a Roma. Giulio Frigo intende la pittura come atto performativo, dipinti figurativi, attenti alla tecnica, ai materiali e ad altre problematiche tradizionali vengono attivati da una luce astratta, modulata, una luce pensata. Perché la pittura non finisce sulla superficie del quadro ma in quella ben più elusiva della retina e del cervello dello spettatore. L'artista utilizza supporti curvati e liquidi, che con il movimento dello spettatore virano leggermente l'immagine e il colore, microlenti poste tra l'immagine e l'occhio, che deformano e moltiplicano il soggetto ritratto, fori geometrici intagliati su tavola che lasciano coesistere la luce reale a quella simulata del dipinto. Luce e supporto non sono mai dati per scontati ma sempre modulati come un campo intensivo e differenziale, che può produrre infinite variazioni e differenze.

Giulio Frigo studied at the Brera Academy of Fine Arts in Milan, and then at UCLA in Los Angeles and the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Paris. He also perfected his training with a master's degree in Light Design at Milan Polytechnic University. In 2015 he held his first solo exhibition, **360 780 nm**, at the Francesca Minini gallery in Milan and has taken part in numerous group shows, including at the Centro de Desarrollo de las Artes Visuales in Havana, the Open Mia in Bergamo, the Benetton Collection in Venice, the Premio Cairo in Milan, the Museo San Francesco, Repubblica di San Marino, the Fondazione Bevilacqua La Masa in Venice, the Moroso Award for Contemporary Art in Venice, Ca' Pesaro in Venice, the GAM in Milan and the Fondazione Giorgio e Isa de Chirico in Rome. Giulio Frigo sees painting as performance: figurative paintings, techniques and materials, and other traditional challenges are brought to life in an abstract, modulated light – a calibrated light. The paint does not end on the painting's surface, but on the far more elusive surface of the retina and in the mind of the onlooker. Frigo uses curved, fluid backings and as the spectator moves, the images and colours slowly change; micro lenses between the image and the eye deform and multiply the subjects, while geometric holes cut into a panel allow natural light to coexist with the painting's simulated light. Light and backing are never taken for granted; Frigo modulates them, like an intensive, differential field that's able to create infinite variations.

Oscar Giaconia (Milano, 1978)

Si è diplomato all'Accademia di Belle Arti G. Carrara di Bergamo. Tra le mostre personali più recenti si segnalano **Hoysteria** a cura di Sara Fumagalli e Valentina Gervasoni alla GAMeC di Bergamo nel 2019; **Green Room** a cura di Stefano Raimondi e Mauro Zanchi al BACO di Bergamo nel 2016; **Aye-Aye** al National Museum of Natural History di Mdina, Malta, nel 2013. Avvalendosi prevalentemente della pittura, intesa come pratica digestiva di altri linguaggi, il lavoro di Oscar Giaconia gravita attorno a molteplici aree di ricerca: i concetti di mostro, controfigura, autopsia e parassita sono solo alcune delle parole chiave (reversibili alle qualità trasformative del media pittorico), che accompagnano da sempre la ricerca stratificata dell'artista, caratterizzata anche dall'utilizzo di dispositivi in-organici e sintetici quali teche di silicone, vulcanite, nylon, gomma para e neoprene.

—
Giaconia is a graduate of the Bergamo G. Carrara Academy of Fine Arts. His most recent solo exhibitions include **Hoysteria**, curated by Sara Fumagalli and Valentina Gervasoni at the GAMeC, Bergamo in 2019; **Green Room**, curated by Stefano Raimondi and Mauro Zanchi at BACO, Bergamo in 2016, and **Aye-Aye** at the National Museum of Natural History in Mdina, Malta, in 2013. His works mainly involve painting as a digestive practice of other languages, orbiting around many areas of research: the concepts of monsters, body doubles, autopsies and parasites are just some of the key words (which can be reversed by painting's transformative qualities) that are accompanied by the artist's stratified work, which also focuses on the use of inorganic, synthetic devices such as silicone, vulcanite, nylon, para rubber and neoprene.

Iva Lulashi (Tirana, 1988)

Dopo il diploma all'Accademia di Belle Arti di Venezia, ha intrapreso il suo percorso di ricerca nell'ambito della pittura. Attualmente vive e lavora a Milano ed è rappresentata dalla Prometeo Gallery di Milano. Nel 2018 ha allestito le mostre personali **Love as a glass of water** al Salzburger Kunstverein e **Eroticism** alla Prometeo Gallery di Milano. Nel 2019 ha partecipato alla II Autostrada Biennale di Prizren in Kosovo, a cura di Giacinto di Pietrantonio. Sempre nel 2019 è stata finalista al Premio Cairo. Il suo lavoro parte da immagini trovate: foto di scena, frames, immagini prese dal web, che riflettono attraverso un linguaggio visivo la storia del suo Paese, l'Albania, che non è mai stata realmente vissuta dalla giovane artista, trasferitasi in Italia in giovane età. Inizia a incorporare filmati erotici, confondendo il confine tra la propaganda comunista, scene di sesso e attività all'aria aperta.

—
After graduating from Venice Academy of Fine Arts, Lulashi began her research within the sphere of painting. She currently lives and works in Milan, where she is represented by the Prometeo Gallery. In 2018 she held the solo exhibitions **Love as a glass of water** at Salzburger Kunstverein and **Eroticism** at the Prometeo Gallery in Milan. In 2019, she showed at the II Autostrada Biennale di Prizren in Kosovo, curated by Giacinto di Pietrantonio and in the same year, she was also a Premio Cairo finalist. Her work starts out from images such as set photos, frames, and pictures from the web. She uses her own visual language to reflect the story of her country, Albania through these images – a place she has never really lived, since she moved to Italy as a young child. She has also begun to incorporate erotic films into her work, blurring the boundaries between Communist propaganda, sex scenes, and outdoor activities.

Margherita Manzelli (Ravenna, 1968)

Diplomata all'Accademia di Belle Arti a Ravenna, vive e lavora a Milano. Ha iniziato la sua carriera avvicinandosi dapprima all'installazione e alle performance teatrali per poi accostarsi alla pittura. Nel 1999 risulta tra i 56 pittori invitati alla mostra **Examining Pictures** alla White Chapel di Londra e al MCA di Chicago, nello stesso anno è presente alla VI Biennale di Istanbul e nel 2002 rappresenta l'Italia in occasione della XXV Biennale di San Paolo in Brasile. Nel 2003 partecipa alla Biennale di Venezia, all'interno della mostra **Pittura/Painting** a cura di F. Bonami e negli anni successivi espone in numerose mostre alla Greengrassi di Londra, e alla Kimmerich a New York e Berlino. Tra le numerose mostre personali, nel 2003 al MAXXI di Roma e al Castello di Rivoli, nel 2004 all'Irish Museum of Modern Art di Dublino e all'Art Institute of Chicago. È del 2019 **Blubird**, l'ultima personale alla Lehmann Maupin Gallery di New York. È presente in numerose collezioni di musei in Italia e all'estero tra i quali MAXXI, Roma; Art Institute, Chicago e MoMA, New York.

—
Manzelli is a graduate of Ravenna Academy of Fine Arts and she lives and works in Milan. She began her career working with installations and theatre performances before approaching the medium of painting. In 1999 she was one of 56 painters sent to the **Examining Pictures** exhibition at the White Chapel in Londra and at the MCA di Chicago and in the same year, she showed at the 6th Biennial in Istanbul, while in 2002 she represented Italy at the 25th Biennial of Sao Paulo, Brazil. In 2003 she took part at the Venice Biennale, in the **Pittura/Painting** exhibition curated by F. Bonami and in the next years she exhibited in several exhibitions at the Greengrassi in Londra, and at the Kimmerich in New York and Berlino. Her many solo shows include the MAXXI in Roma and Castello di Rivoli in 2003, the Irish Museum of Modern Art in Dublin and the Art Institute of Chicago in 2004. Her last solo exhibition, **Blubird**, was held at the Lehmann Maupin Gallery di New York, in 2019. Her works are part of many museums collections in Italy and abroad, such as MAXXI, Roma; Art Institute, Chicago, and MoMA, New York.

**CIÒ
CHE
VEDO**
nuova
figurazione
in Italia