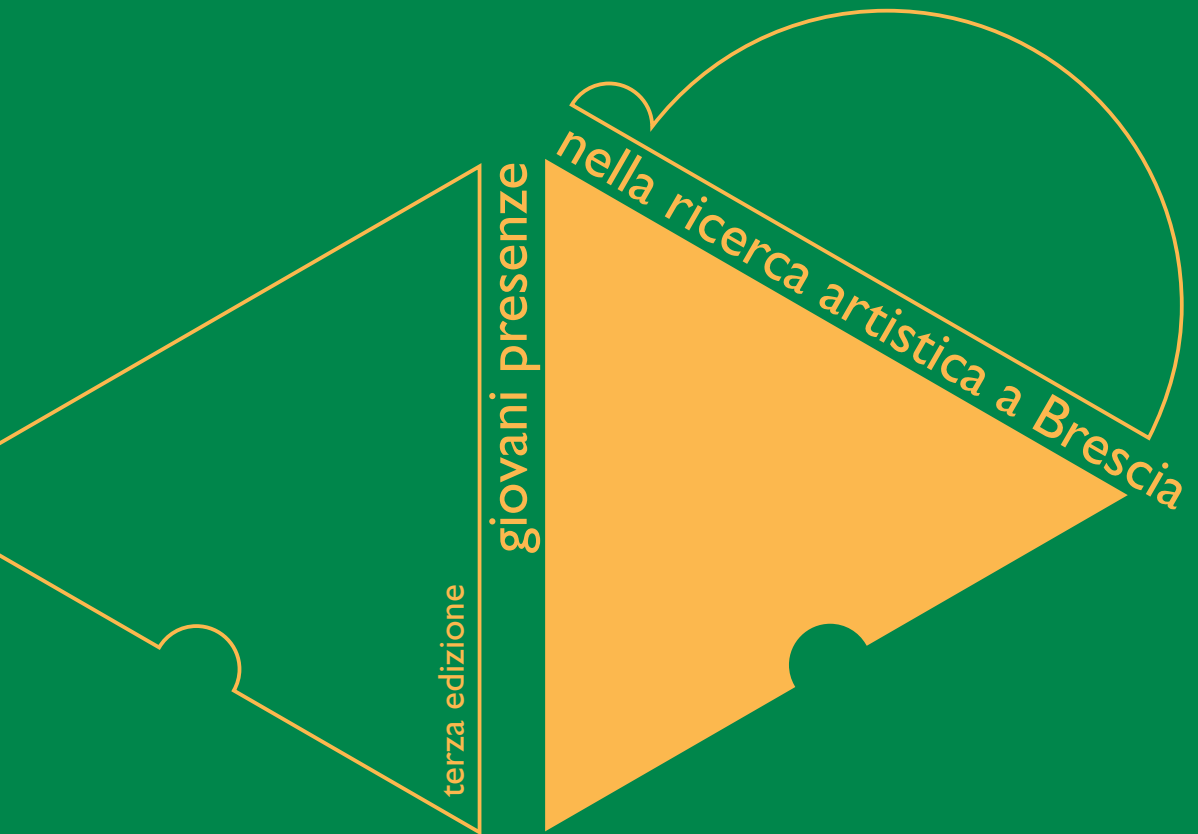


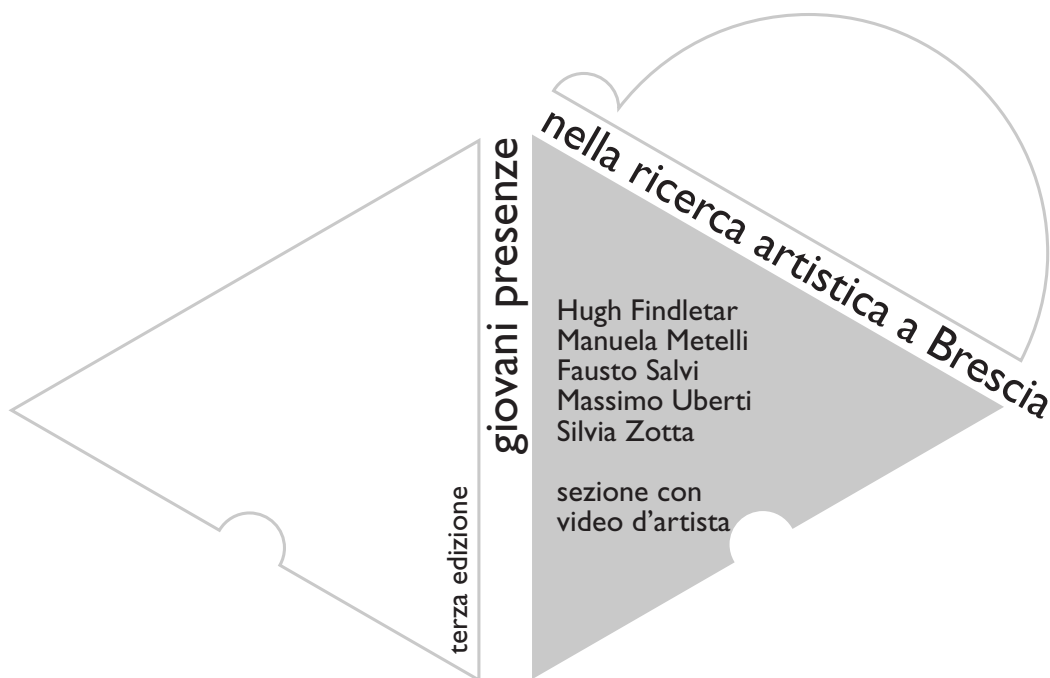
giovani presenze



edizioni aab

Comune di Brescia
Assessorato alla pubblica istruzione
e alle politiche giovanili

Provincia di Brescia
Associazione Artisti Bresciani



a cura di
Mauro Panzera

salone dell'aab
vicolo delle stelle, 4 - Brescia
dal 27 aprile
al 15 maggio 2002
feriali e festivi 15,30 - 19,30
lunedì chiuso

edizioni aab

Siamo giunti al terzo appuntamento che l'AAB riserva ai giovani artisti bresciani.

Costruire incontri ricorrenti con l'arte e l'espressività giovanile, continuare nella ricerca dei linguaggi e delle tendenze delle giovani proposte è un impegno che ho promosso e ho condiviso per il valore sociale di attenzione al pianeta giovani, ma soprattutto per il sostegno alle aspirazioni, competenze e qualità dei giovani talenti artistici.

Nella crescita culturale della comunità e della società la vetrina della prestigiosa AAB affida con piacere ai giovani l'innovazione e l'avanguardia dei contenuti e stili artistici.

Carla Bisleri
*assessore alla pubblica istruzione
e alle politiche giovanili*

AVVISO AI LETTORI

Sto vedendo la mostra, mentre scrivo, senza averla ancora allestita; è allora un vedere per desiderio, proiettivo e teorico. Ma si organizza intorno a due assi ineludibili: il rispetto per ogni opera da un lato; un buon dialogo tra le opere dall'altro; in ciò consiste la responsabilità diretta di un curatore, qui si vince o si perde. Tutto ciò che sta a monte, vive nascosto: perché il tale e non il talaltro? Nel regno dell'opinione, vi può essere solo discussione, confronto.

Non mi corre l'obbligo di giustificare le presenze, così come non devo motivare le assenze: il progetto si fonda su un concetto di campionatura, e deve solo rispettare alcuni confini mobili: il legame con il luogo e la generazione (due vincoli rispettati, e tanto basta).

Le due serie di fotografie in bianco e nero si specchiano reciprocamente: basta una rotazione del busto e il visitatore può rimbalsare dall'una all'altra. Ai miei occhi giungono due mondi lontanissimi, pur nella vicinanza tecnica del bianco e nero; siamo in presenza di due fotografi puri - le stampe sono accurate e non manca un virtuosismo del bianco e nero. Fotografi? o artisti? Non è più tempo di discussioni formali sul campo delle arti, vale solo l'intenzione che fa vivere le immagini, che predispone lo sguardo - sì, perché il fotografo sa già l'immagine prima del fatidico clic. Non il mezzo o la tecnica ma lo sguardo è il vero tema da indagare.

La perizia tecnico-artigianale richiesta al fotografo è in sostanza la medesima richiesta al ceramista, a chi cuoce la propria terra e risale la linea del tempo, riportandoci ai pochi gesti elementari e sempre i medesimi dall'antichità. Ma vi è la stessa distanza rispetto al lavoro artistico. E anche queste opere ci riconducono a mondi tra loro distanti. Caduta la separatezza delle arti applicate, anche in questo fare leggiamo un'intenzione fantastica al mondo, fatta di disegno, di volumi, di desideri: mondi di parole, di colori e di forme aggressive. Vi è anche qui un dialogo intenso tra le opere, e credo che presto la materia condivisa lasci il posto a letture formali più appropriate: alla fine si discutono opere e il lato tecnico viene risucchiato, dimenticato come fatto in sé e considerato invece per le sue qualità formali: lucido, opaco, liscio, ruvido.

E un'installazione con luce al neon, ed una immagine digitale richiamano forse tecnicismi speciali? No, il problema è teorico, è il problema della qualificazione dei materiali artistici, vale a dire il senso che acquisiscono nel processo della forma. Solo all'interno di un simile discorso può essere riproposto il perché circa l'uso di determinati materiali.

Ho evocato più che discusso alcuni problemi relativi alla lettura delle opere in mostra perché ho fatto la scelta di discutere tutto ciò direttamente con gli artisti. Più avanti in catalogo si potranno leggere tre dialoghi, tenuti da chi scrive, con i due fotografi Manuela Metelli e

Hugh Findletar, con i due “ceramisti” Silvia Zotta e Fausto Salvi, e con l’artista Massimo Uberti. Non è solo consuetudine d’oggi ma preciso dovere critico dare innanzitutto la parola all’artista, in quanto il fare artistico contemporaneo non è scindibile dal discorso dell’artista; laddove la lettura o il pensiero critico esterno deve essere rigorosamente tenuto separato e, di più, deve autolegittimarsi. Ora, poiché i testi provengono da colloqui orali, ho mantenuto quanto più possibile l’autenticità d’accento del dire dell’artista, ho cercato insomma di proteggere una sua riconoscibilità linguistica. In trasparenza dovrebbero leggersi i processi di pensiero in diretta, questa almeno è stata la mia intenzione guida.

Un’ultima informazione: ho voluto allestire nello spazio espositivo una sezione dedicata al video d’artista. Anche in questo caso si tratta di una campionatura, nessuna intenzione esaustiva quindi. Ma la tecnologia richiesta per mostrare al meglio questi prodotti artistici ha costi elevati e non è a nostra disposizione. Proporremo quindi con foglio separato l’elenco e la didascalia completa delle opere che il pubblico potrà visionare con sua libera scelta tramite uno schermo e un video-registratore. I prodotti sono tutti proposti in edizione VHS.

Aprile 2002

Mauro Panzera

**MASSIMO UBERTI
MANUELA METELLI
HUGH FINDLETAR
FAUSTO SALVI
SILVIA ZOTTA**

COLLOQUIO TRA MASSIMO UBERTI E MAURO PANZERA

P: Quando l'artista parla del proprio lavoro, ciò che dice è interno al proprio lavoro, non è un contributo critico. Ecco allora il perché mi sottopongo a questa noia dello "sbobinare", trascrivere. Il fatto linguistico dell'artista è interno all'opera, il fatto linguistico del critico deve essere giustificato, perché è esterno all'opera. Allora ritengo che leggere i ragionamenti dell'artista sul proprio lavoro sia oggi essenziale per capire il lavoro dell'artista. Veniamo a noi, si stava pensando a come allestire la mostra: vogliamo dichiarare le due ipotesi, sulle quali stiamo lavorando?

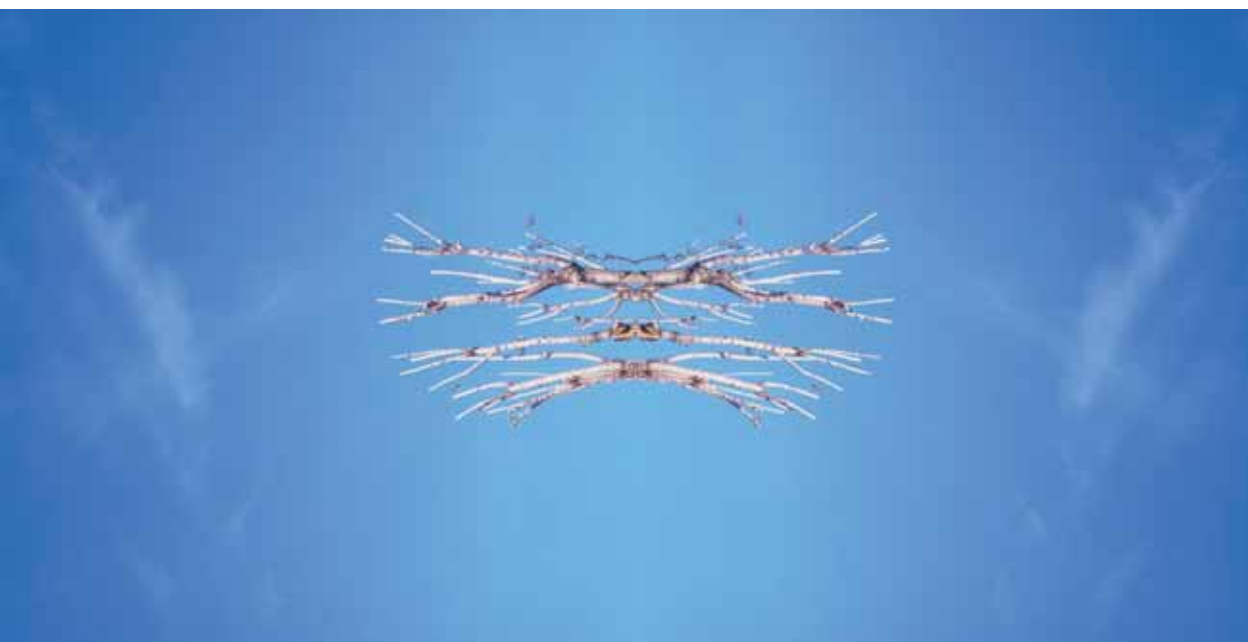
U: Come dicevo, l'ipotesi è di portare questa proiezione, che è poi una casetta - così la chiamo - di paesaggio: il paesaggio prende un corpo che è il volume di questa casetta luminosa; è un tipo di opera che in situazioni da non addetti ai lavori ha una sua poesia, travalica gli aspetti tecnici e formali e quindi è più godibile, godibile per tutti in una maniera semplice, più immediata, perché investe anche altri sensi, non solo quello della vista. Portare invece questi lavori fatti al neon, che sono molto mentali, razionali, investono un modo di concepire l'arte che ha a che fare con la filosofia, il rapporto razionale dello spazio, la metafora, diventa un discorso anche mentale, quindi complesso.

P: Con una difficoltà di comunicazione in più...

U: perché non ha l'elemento poetico in evidenza, cosa che invece ha il paesaggio. È come leggere un trattato di filosofia e una poesia: indipendentemente dal valore, sono fatti per essere percepiti diversamente. La poesia può piacere a chiunque immediatamente, alcune riflessioni invece sono lunghe e complesse.

P: Però a me sembra che questi lavori al neon che citavi siano una rilettura della linea, e nel lavoro che stai sviluppando adesso abbiano pesato, perché vedo un lavoro che potrebbe anche essere elementare e figurativo, in verità sono tutti microprogetti che possono trasformarsi ancora in installazioni con il neon. Quindi questo entrare ed uscire della linea, dalla storia del disegno alla storia dell'installazione.

U: È vero, anche perché io lavoro in un modo che è trasversale alle tecniche, ai periodi, alle avanguardie. Non mi preoccupo tanto di fare dei lavori che abbiano una loro consequenzialità: per me fare dei lavori vuol dire fare opere che poi inevitabilmente portano ad altre opere, costruite con la tecnica necessaria in quel momento, quella che più mi diverte e mi dà soddisfazione. Allora dopo questi oggetti con neon, che sono delle stanze, un tavolo, sono spazi, può venirne fuori un disegno a sanguigna su carta da spolvero, apparentemente sembra un



“Viaggiatori”
fotografia digitale su alluminio, cm 120x240
2001

passo indietro rispetto a come concepiamo noi l'arte contemporanea; in verità non è altro che una semplice evoluzione del lavoro. Si può fare arte con qualsiasi strumento, in qualsiasi modo, con qualsiasi linguaggio, a condizione che questo sia supportato da un senso o da una sensibilità, ed è l'opera che lo indica.

P: Invece queste tue immagini in digitale sembrano stare più dalla parte del testo poetico, cioè della casa-paesaggio. Tu ti riconosci un procedere in due tempi, come se ci fossero due direzioni che ti trascinano.

U: Assolutamente sì, nel senso che l'amore per gli opposti evidenzia una sensibilità schizofrenica: osservando i singoli lavori, vedi dei pieni e dei vuoti, dei chiari e degli scuri, vedi un alto e un basso, un davanti e un dietro. Se questo, intendo il contrasto, è un elemento di alcuni lavori, a volte è la stessa linea poetica che diventa duplice, speculare. Perché ci sono delle immagini che tendono in una direzione e altre immagini che spingono in un'altra. Perciò è vero che c'è un doppio binario su cui io lavoro e onestamente devo dire che è la parte più interessante, intrigante, perché è come voler mettere insieme due cose che apparentemente non stanno insieme. In questo senso Boetti è maestro, Manzoni pure, Magritte, De Chirico.

P: Questa doppia ispirazione la rilevavo come segnale di apertura, perché anche a me viene a noia questa apparente modalità artistica di trovare una cifra e ripeterla poi all'infinito. Penso invece che il lavoro artistico sia tendenzialmente la costruzione di un mondo...

U: ...sì, hai detto bene, la costruzione di un mondo...

P: e il mondo deve essere aperto e articolato. Naturalmente il valore artistico è la ricchezza del mondo, ma l'intenzione al mondo ci deve essere. Oggi viviamo in un mondo fatto di belle cose, ma le singole cose belle non sono arte; l'arte è un progetto, non la realizzazione di una cosa ben fatta. Penso che il lavoro artistico sia un lavoro molto più a rischio.

U: Sì, perché anche questa voglia di mettersi in gioco, di mettersi in mostra è un'operazione complicata, indipendentemente dai risultati, dalla visibilità che poi i lavori riescono ad ottenere. È molto più stimolante e rischioso e complicato: è come cucinare sempre lo stesso piatto, avere l'abilità di cucinare ingredienti diversi fra loro fa sì che il mangiare diventi un piacere e non una necessità.

P: Io pensavo alla famosa lezione di Luciano Fabro a Brera: *voi avete scelto per il fare, attenti perché il fare è pericoloso anche per voi*: il manifesto di un artista che parlava a giovani aspiranti artisti.

U: Andavo nella sua aula, pur non essendo direttamente un suo allievo, conoscevo e frequentavo i suoi studenti migliori con i quali abbia-



“Balconi volanti”
fotografia digitale su alluminio, cm 180x120
2000

mo creato un'esperienza straordinaria. Da lui ho appreso il rigore e il compito di incidere profondamente la cultura e stravolgerne se necessario le sorti.

P: Tu sei riuscito a vivere dall'interno l'esperienza determinante della fine anni Ottanta a Milano, una rivista, *Tiracorrento*, e uno spazio autogestito da artisti, *Lazzaro Palazzi*: sono poi state fatte mostre su quel periodo, che han lasciato una coda di polemiche per la loro parzialità. Ti chiedo un tuo ricordo, dall'interno, di quel passaggio.

U: Eravamo molto più giovani, c'era molto spazio e l'energia circolava gratis per tutti, quindi idee e progetti.

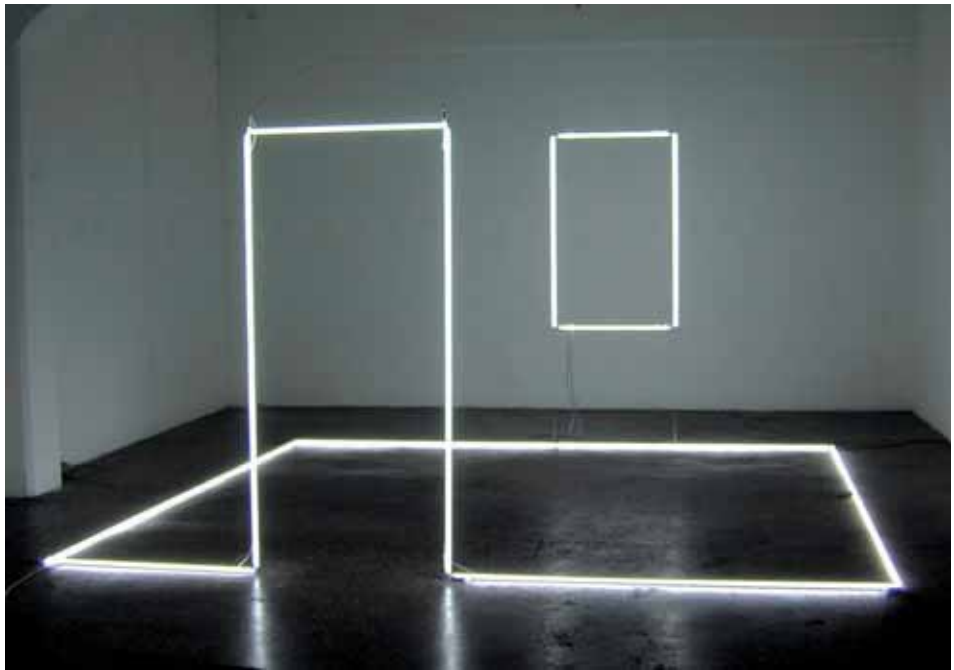
P: A ripensarci mi colpisce che gli artisti di una stessa generazione discutessero molto: fu un momento in cui il dialogo tra artisti era determinante, rispetto al dibattito critico. Alla fine degli anni Novanta sembrava fosse tornato il silenzio tra gli artisti.

U: Tornato e permanente... mi par di capire che stiano aspettando... l'ispirazione.

P: Io ho l'impressione che adesso siamo tornati ad un silenzio degli artisti, e non solo degli artisti all'interno di una medesima generazione, ma addirittura un silenzio tra generazioni: a me tutto ciò preoccupa, perché se la comunità di artisti non fa lei per prima una unità sul senso della storia, si rischia di giocare all'arte nuova, a zero memoria, senza che ci sia un controllo a livello di coscienza di quello che si fa.

U: Assolutamente sì, del resto gli stagni sono ormai stracolmi di sassi, le mani però continuano a non vedersi!

Marzo 2002



"La stanza"
neon e ferro, cm 400x400x210
2001

COLLOQUIO TRA MANUELA METELLI, HUGH FINDLETAR E MAURO PANZERA

MANUELA METELLI
HUGH FINDLETAR

P: Muoviamo da una considerazione ovvia: usate entrambi il b/n, perché?

F: Mi piace questo procedimento tecnico: l'ansia di avere per le mani il rullino e portarlo in camera oscura per far uscire qualche immagine, i grigi, l'uso dei sali...

P: quindi a te interessa soprattutto il procedimento chimico di apparizione dell'immagine, di stampa, il controllo...

F: sì, perché per me la fotografia è tutto controllo, partendo dal controllo del soggetto, del ritratto, poi il rullino negli acidi, a 18°, per portarlo in fase di sviluppo; posso controllare i vari passaggi fino al lavaggio; io rispetto molto questo lavoro, dopo ciò che risulta è evidente, si vede.

P: Tu invece, Metelli, perché usi il b/n?

M: lo uso il b/n perché a me interessa il risultato; per il tipo di immagine che propongo e che rappresenta la mia ricerca, il b/n trovo che sia l'espressione più adatta, in quanto credo che il b/n rappresenti il mezzo che ti permetta di esprimere l'essenzialità di un'immagine; forse perché siamo abituati a vedere a colori...

P: hai qualche cosa contro il colore?

M: Nulla contro il colore, però rappresenta la realtà che ci circonda e per il fatto di vedere in b/n, nel momento in cui scatti, riesci a vedere in modo diverso e forse l'attenzione che ci metti nel momento in cui scatti è comunque diversa, perché stai guardando con occhi diversi e poi l'immagine finale che vedi rappresenta l'essenzialità di quello che tu vuoi dare con quell'immagine.

P: Tu guardi in b/n?

M: Sì. C'è stato un periodo in cui scattavo sia in b/n che a colori, nella stessa situazione. La fotografia che faccio io è una fotografia non costruita, anche se in realtà i ritratti che faccio viaggiando sono ritratti in posa, non sono mai rubati, quindi credo che ci sia un'intenzione nel costruire qualcosa. Per cui all'inizio mi è capitato di avere due macchine fotografiche, da una parte il colore, dall'altra il b/n: però poi mi son resa conto che nel momento in cui utilizzavo entrambe, pensavo in modo diverso. Alla fine ho capito che per raggiungere l'immagine che intendevo io, l'uso era quello del b/n. Allora ho cominciato a muovermi con rullini b/n perché potevo mettere la massima attenzione in quello che stavo facendo; con il colore ero portata a scegliere delle composizioni, delle situazioni diverse dal b/n.



Manuela Metelli
"La seduzione dello sguardo"
fotografia in bianco e nero montata su plexiglas, cm 76x50
2001

P: Nella parte di conversazione non registrata Findletar ci parlava del senso del tempo nella sua fotografia; ora a questo proposito possiamo collocare il colore dalla parte del tempo quotidiano e attribuire al b/n una diversa incidenza sul senso del tempo?

M: Credo di sì.

F: Penso diversamente, perché anche con il colore si può uscire dall'immagine standard della nostra vista quotidiana; colori più morbidi, basta raffreddare o scaldare di più un colore per immettere nell'immagine sensazioni di nostalgia, per esempio. Certamente il colore di per sé ci trascina nel banale quotidiano.

P: Quindi il b/n è un po' togliersi dal ritmo banale del tempo; io amo molto il cinema in b/n perché lo sento artificiale, più teorico.

M: L'attenzione che tu porti nel vedere il b/n è diversa rispetto all'attenzione al colore: il colore lo vivi, ci sei circondato, al b/n non sei abituato a raffrontarti, quindi pensi all'essenzialità. In realtà non è così, ma questa è la mia sensazione.

P: Il colore è appagante ma altamente falsificante: questa è la mia esperienza di utilizzatore di immagini per la storia dell'arte. E anche didatticamente è vero: chi conosce Matisse, Mondrian, Van Gogh tramite riproduzioni fotografiche, poi resta deluso e sconcertato di fronte alla realtà dell'opera. Ma vorrei aprire un altro fronte di discussione e perciò vi chiedo: quando scattate, cosa volete rubare alla realtà, come intenzionate il vostro sguardo?

M: Per me c'è un discorso progettuale che sta a monte, che ho iniziato da qualche anno e che sta sempre più raggiungendo l'obiettivo, andando più in profondità. Si tratta di fare una ricerca di me stessa attraverso gli altri. Ho iniziato facendo fotografie di viaggi, a colori, paesaggi, architettura. Poi mi sono avvicinata a fotografare la gente e mi sono resa conto che dovevo abbandonare il colore a favore del b/n, ho scelto strumenti ottici specifici per la distanza, per avvicinarmi a questi soggetti, usando grandangoli e arrivando con l'ultimo lavoro a fare dei primi piani molto secchi, di persone che però incontro viaggiando.

P: Quindi conta la tua situazione nel viaggio...

M: conta il mettermi in gioco continuamente con culture, civiltà, persone che non conosco, culture con le quali non riesco a comunicare neppure a livello minimo di parola. Allora ci si mette in gioco con il soggetto, ti avvicini e cerchi nello scatto di fermare questo momento magico di comunicazione tra me e il soggetto.

F: Tu stai cercando ogni volta un regalo da loro.

M: Sì, è esatto, cerco un regalo.



Hugh Findletar
"Roberta"
gelatina d'argento, cm 60x50
2002

F: La cosa incredibile è che io non posso mai prevedere quello che salta fuori, può succedere qualcosa di interessante, magico, che non si dà ad un'altra persona. Quando la mia energia è a mille, allora questa energia passa nella fotografia. Ecco, io in camera oscura riesco ad intensificare questa energia, cerco di andare alla pari con quello che mi ha dato quella persona.

P: Nella camera oscura tu vai incontro al soggetto, mentre quando scatti è il soggetto che viene verso di te. Come se fossero due elementi complementari del lavoro.

F: In questo momento ho cambiato formula: volevo fare qualcosa di particolare per questa mostra. La possibilità esiste dentro la vita semplice. Ho cominciato a fare fotografia proprio perché amavo la fotografia; queste opere che porterò in mostra saranno cose molto forti, non ho ancora scattato nulla, ma tutto sta macinando dentro di me.

P: Tu, Metelli, hai qualche idea su cosa metterai in mostra?

M: Poiché la mia ricerca è nell'avvicinarmi a civiltà e culture diverse, attraverso i viaggi, ho già le opere che porterò in mostra. La grande gioia che io provo è quando mi rendo conto, nel momento che ho scattato, di aver raggiunto quella magia. Nel momento in cui scatti sai se hai raggiunto l'obbiettivo, ancora prima di tornare a casa, col rullino nella borsa, c'è la coscienza che ci sei arrivata. Io presenterò un lavoro, una serie di ritratti che vorrei chiamare *La seduzione dello sguardo*, perché in quelle immagini quello che io vedo è proprio questo. Sono ritratti di ragazze adolescenti che però hanno già uno sguardo che a me trasmette questa seduzione, adolescenti ma che sono già donne, e la cultura in cui vivono contribuisce sicuramente a questo risultato; siamo su un'isola dell'Indonesia e io credo che la cultura di un popolo la puoi leggere anche dallo sguardo che l'immagine ti ferma. Tutto sommato Lombok è un'isola con un atteggiamento più primitivo, nel senso dei bisogni, meno costruito, e io credo che in queste immagini questa cosa si veda.

P: Il termine di seduzione tu lo ricavi dalla tua cultura occidentale.

M: Sì, infatti a me interessa molto anche questo gioco della contaminazione, quanto ci *metto* della nostra cultura occidentale quando realizzo questi lavori: sicuramente c'è una contaminazione da parte mia nell'interpretazione di questi sguardi.

P: È il tuo essere, che tu non puoi dimenticare...

M: a me piace questo gioco di contaminazione tra il fotografo ed il soggetto.

P: Tu, Findletar, mi sembri più interessato a ridare la realtà in un'immagine.



Manuela Metelli
"La seduzione dello sguardo"
fotografia in bianco e nero montata su plexiglas, cm 76x50
2001

F: Sì, io non voglio togliere né aggiungere niente: lasciarlo naturale, vero, bello.

P: Qualsiasi elemento naturale?

F: Qualsiasi elemento.

P: Tu non sei interessato a questo universo della contaminazione?

F: Ciò che è incredibile è che la contaminazione non posso che fermarla, fare la scelta di tirare fuori il nostro quadro (inquadratura), come artisti, di ciò che c'è; anche se c'è qualcosa di brutto, scattare forte, e in modo bello. Le mie fotografie sono cose da guardare con attenzione: c'è qualcosa che si legge, ma ci vuole attenzione.

P: Posso chiedere la vostra opinione sul concetto di interpretazione nella fotografia?

F: La fotografia è un linguaggio, è nella testa del fotografo il perché, mentre sta scattando, scatta, c'è un messaggio: ecco, bisogna cercare questo messaggio.

P: Cercando si trova?

F: Senz'altro, è il cuore che risponde alla domanda: cosa c'è dentro la fotografia?

M: L'interpretazione delle tue immagini, sia quando scatti che quando le mostri, è la tua interpretazione. È molto soggettiva e singola; anche per questo lavoro che esporrò, sono molto scettica sul fatto se dare o no un titolo alla serie. Perché *La seduzione dello sguardo*? Io trasmetto agli altri qual è l'interpretazione mia. Ma io ho sempre cercato di far sì che le immagini vivessero da sole. È bene guidare gli altri alla lettura del tuo lavoro, o è meglio che arrivi libero per ogni emozione?

F: La cosa incredibile circa le fotografie che presenterò è il fatto del controllo, perché ogni persona fotografata è una persona dentro la sua città, perciò vedendo come è vestita, le acconciature, tutto esprime chi è: sarà molto facile anche leggerlo.

P: Mi piace molto questo scambio dei punti di vista che si instaurerà in mostra; sguardi incrociati che vorrei corressero paralleli sulle pareti della galleria. Ed un solo movimento permetterà di controllare le due serie, un confronto continuo.

Marzo 2002



Hugh Findletar
"Falku"
gelatina d'argento, cm 60x50
2002



Manuela Metelli
"La seduzione dello sguardo"
fotografia in bianco e nero montata su plexiglas, cm 76x50
2001



Hugh Findletar
"Filippo"
gelatina d'argento, cm 60x50
2002

COLLOQUIO TRA FAUSTO SALVI, SILVIA ZOTTA E MAURO PANZERA

FAUSTO SALVI
SILVIA ZOTTA

P: Vorrei chiarire subito il senso dell'invito ad esporre: ho guardato più ai lati artistici del vostro lavoro che alla vostra maestria artigianale, campo questo in cui mi riconosco incompetente. Ma, per iniziare la discussione, vi chiedo: pesa e quanto l'aspetto tecnico-artigianale per voi nel vostro lavoro?

S: Per me conta certamente l'aspetto tecnico del fare. Ho imparato a fare maioliche a Faenza. Diciamo che a me innervosiscono le "imperfezioni" che normalmente fanno innervosire i ceramisti. La mia formazione non mi permette d'ignorare i difetti tecnici, anche se, per fortuna, con il tempo mi danno sempre meno fastidio. Dico "per fortuna" perché il significato del tipo di ceramiche che faccio non viene intaccato da qualche imperfezione di tipo tecnico.

P: Tu invece, Zotta, hai una formazione diversa?

Z: Io ho fatto la scuola di ceramica a Buenos Aires... e adoro i "difetti"! anzi... li provo! Sono abituata da sempre a fare dei problemi una risorsa... Contemporaneamente ho seguito l'Accademia di Belle Arti, per cui ho lavorato con materiali diversi e a me della "tecnica ceramica" interessa relativamente poco.

S: Considera che, se tu conoscessi meglio il mondo dei ceramisti, ti renderesti conto subito che la nostra attenzione a questo aspetto del far ceramica non è ossessivo. Di solito ci si concentra nella ricerca esasperata di formule di smalti, ossidi, diagrammi di cotture eccetera. Noi non siamo quel tipo di ceramisti.

P: Vorrei fare un parallelo: come il fotografo, prima di scattare, vede già la fotografia, così voi prima di cuocere vedete già il risultato? C'è un controllo mentale della tecnica?

S: La cottura certamente influisce sulla riuscita del pezzo, ma già lo vedi finito: poi un minimo di sorpresa, quando apri il forno, ce l'hai sempre.

Z: Si deve però lasciare qualcosa all'azzardo, perché anche il forno deve fare il suo lavoro.

S: Certo, se lavoro in maiolica, le sorprese sono minori, perché non c'è una grande differenza tra prima e dopo la cottura. Comunque anche nelle altre tecniche ceramiche potresti, volendo, controllare il procedimento dall'inizio alla fine.

Z: Potresti passare una vita intera a fare prove! Il problema è che tutto questo sapere è molto pesante e bisogna imparare anche a difendersi per non rimanerne schiacciati. Preferirei che le persone che



Fausto Salvi
"VegetalesperiMentale n. 1"
maiolica, cm 53x33x39
2001

guardano il mio lavoro si chiedessero perché l'ho fatto e non come l'ho fatto. La ceramica offre possibilità illimitate, perché puoi comunicare attraverso il volume, il colore, il disegno..., ma come avrai notato non ci sono quasi mai opere in ceramica, ad esempio nelle fiere d'arte. Forse sarà perché raramente ci sono progetti basati su un'analisi formale del lavoro?

S: Quando a Bologna c'era l'enorme padiglione destinato alla ceramica, i ceramisti stessi si bruciarono l'opportunità esponendo sculture e pezzi importanti insieme a soprammobili e oggettistica artigianale; per questo adesso la ceramica è definitivamente bandita dalla fiera.

P: Questo è un problema di approccio iniziale: o tu hai un atteggiamento mentale e quindi ti emancipi dalla materia - è lo stesso problema della pittura, il mondo dei colori è da scoprire, come la ceramica, poi però anche il pittore ha un progetto -; se voi sapete fare questo scatto mentale, allora il sapere tecnico va in funzione del progetto; o altrimenti diventate maestri in ceramica, e non siete nell'arte. Ed io non avrei competenza per parlare con voi.

Z: Meglio!, questo a me interessa di più perché tu non mi chiedi come ho fatto a fare un pezzo, ma lo leggi al pari di altre categorie.

P: Però viene una domanda: perché quel progetto lo risolvi in ceramica? Qual è il vostro rapporto con quel materiale?

S: Mi piace la ceramica come tecnica perché è molto "manuale", perché bisogna conoscere molto bene le tecniche per poter realizzare un certo tipo di pezzi e, come sempre in un lavoro creativo e intelligente, bisogna cominciare a fregarsene della tecnica solo dopo averla acquisita perfettamente. Fare una forma scultorea e poi dipingerla, darle più forza anche con il disegno e così riunire aspetti formali diversi in un pezzo solo è molto stimolante.

P: A me colpisce della ceramica questo: che si lavora la terra con le mani ed è un gesto tra i più antichi; c'è una linea antropologica che racconta la storia del mondo attraverso questa manipolazione.

S: Sì, la "costruzione" di questo vaso a colombino richiede un gesto che è lo stesso da duemila anni.

Z: A me a volte piacerebbe lavorare la plastica, o altri materiali artificiali, eppure non lo faccio mai... continuo a lavorare con la terra, mi seduce la sua semplicità.

P: Un'altra cosa che mi colpisce, vedendo i vostri lavori uno accanto all'altro: mentre Zotti è come se lasciasse la traccia di sé sul corpo della ceramica, tu, Salvi, invece rispetti molto la superficie specchiante.

S: Innanzitutto abbiamo storie completamente diverse, a cominciare dal fatto che lei ha vissuto a Buenos Aires ed io in un quartiere di



Silvia Zotta
"Carta urgente a Buenos Aires", particolare
maiolica, misure variabili
1997-2000

Brescia. Avendo scoperto la ceramica a Faenza, in un contesto di tradizione e di regole precise, in un certo senso mi piace continuare il percorso della maiolica classica italiana, dove centrale non è la forma ma la decorazione, la superficie grafico-pittorica. E siccome lo smalto bianco ha dei limiti tecnici, allora la superficie deve essere liscia, priva di asperità. È questo che voglio continuare ad approfondire: un lavoro di superficie. Poco tempo dopo aver cominciato a lavorare per me, mi sono accorto che nell'arte non esisteva la maiolica, come tecnica dico, e questo mi è sempre sembrato molto stupido, visto che la "nostra ceramica", la ceramica mediterranea, è maiolica e non grés né porcellana, che provengono da paesi più nordici.

P: Però nella tua ultima mostra c'è un progetto più attento alla scultura, mi sembra.

S: Io ho sempre dipinto e disegnato molto i miei lavori; poi ho sentito il bisogno di lavorare la forma, anche per riposarmi dall'aspetto grafico, che era diventato molto intenso.

P: Tu invece, Zotta, hai molto più il peso della scultura nella tua ceramica.

Z: Sì, però a volte è più ceramica di quanto io pensi... e ancora non saprei se questo mi piace o no... In Italia ho capito come organizzare la parte pratica del mio lavoro. Mentre in Argentina l'Accademia era più una scuola di vita che di tecniche, qui ho potuto sperimentare perché ho tutto a disposizione. Per me è stato molto importante aver frequentato contemporaneamente le due scuole a Buenos Aires e così vedere la ceramica come, ad esempio, una scultura in cemento. Infatti il mio lavorare con installazioni proviene non dalla scuola di ceramica ma dall'Accademia.

P: Ma io penso che, per esempio, nel tuo mondo scultoreo ci sia un colore che è solo tuo.

S: In Argentina la tradizione ceramica e la produzione attuale sono fatte di colori cupi, scuri; si usano ossidi di rame, di ferro...

Z: In Argentina lavoravo solo in bianco e nero, spesso con segni di incisione e cotture primitive, difatti in Accademia scappavo dall'aula di pittura, perché non sapevo cosa farmene dei colori. Ci sto pensando adesso: eppure le città in Sud America sono molto colorate...! E ancora adesso per me il colore è intuizione più che sapere scientifico.

P: Tu, Salvi, dicevi di lei che disegna molto, con schizzi preparatori eccetera; tu invece no, tu disegni direttamente sulla ceramica.

S: Io disegno in diretta, vedendo il volume. È differente la metodologia. Sostituisco il lavoro preparatorio, che normalmente si fa attraverso schizzi su carta, disegnando e portando a termine le mie cerami-



Fausto Salvi
"VegetalesperiMentale n. 50"
maiolica, cm 60x57x48
2001

che. Il problema poi sta nel selezionare i pezzi da esporre. Quindi ciò è la progettazione stessa. Vedi questo pezzo (un cubo disegnato su varie facce): è stato importante per me, lo porterei in mostra. Per me è molto difficile immaginare e mettere su piano un progetto da realizzare in volume.

P: Il progetto che stai mostrando a Milano è legato ad una questione di tecnologia contemporanea.

S: È basato sulla ricerca sperimentale in corso, relativa ai vegetali geneticamente modificati, quindi all'alimentazione e alla natura sottoposta alla regola economica. Io sento tutto ciò come un problema. Vedi, in questi pezzi vaso e pianta sono della stessa materia, come se tutto fosse un artificio. Mi piace che queste piante abbiano occhi aggressivi, perché ciò in qualche modo rappresenta il risultato della sperimentazione applicata alla natura, che a breve temo ci si ritorcerà contro, perché gli effetti delle modificazioni si misureranno tra decenni. Io spero che la natura si ribelli, che imponga il proprio equilibrio. Adesso vorrei proseguire questa strada, aggiungendo dettagli disegnati. Infatti, anche se ho cominciato ad approfondire un po' la ricerca di smalti (cosa che non avevo mai fatto), mi è tornata la voglia di disegnare.

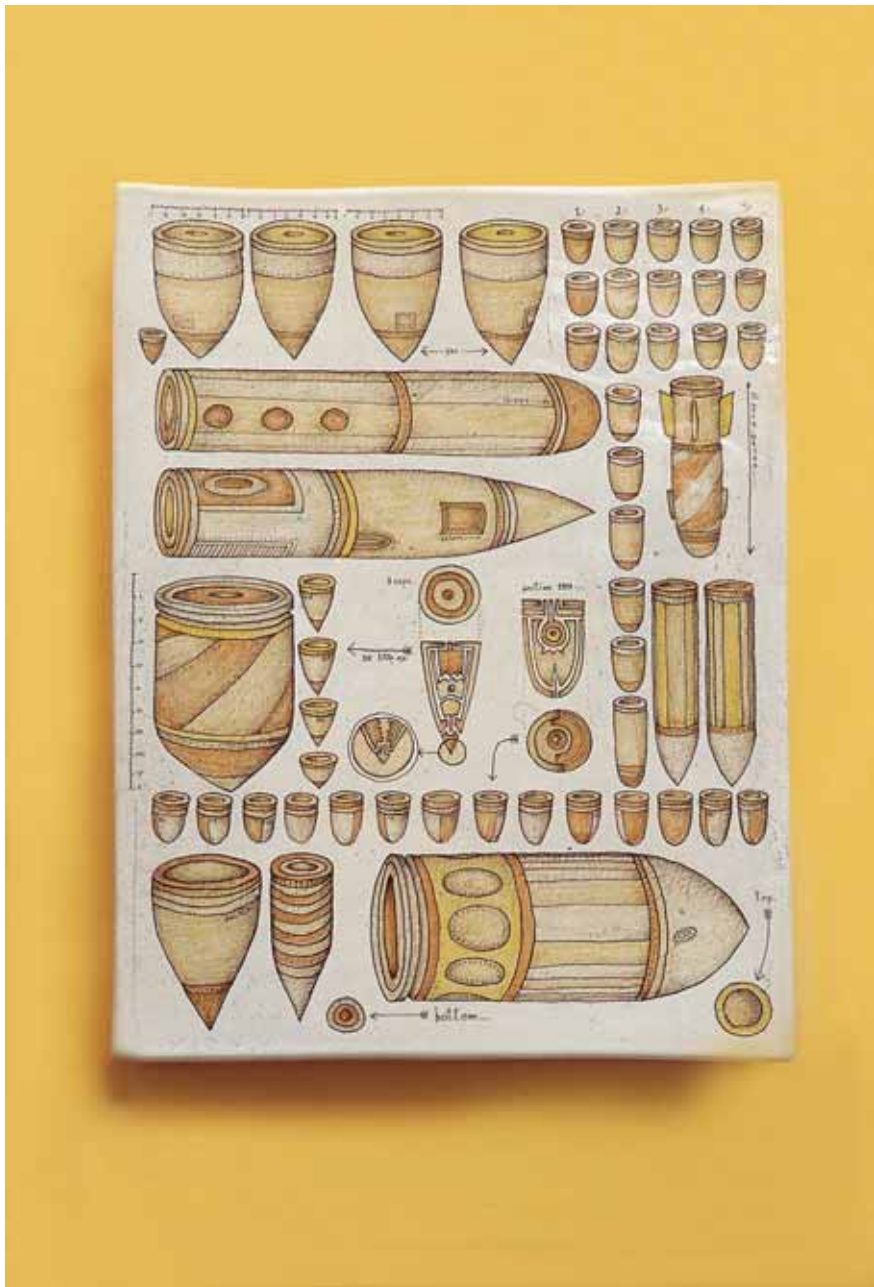
P: Tu, Zotta, hai progetti per il futuro?

Z: Vorrei proseguire con le installazioni, ma soprattutto vorrei fare dei pezzi giganteschi, magari anche opere pubbliche! Vorrei che il mio lavoro si vedesse fuori dai soliti circuiti d'arte, fuori dalle fiere, dalle gallerie, dai concorsi, dalle case private; sento molto il desiderio che miei lavori possano essere visti da tutti, di loro si deve pensare liberamente quel che si vuole. Inoltre la mia fissa è dare movimento alla ceramica: le installazioni nascono da qui, e mi piace che cambino continuamente, che possa sostituire pezzi oppure montarli diversamente. Quantità e ripetizione sono i due cardini del mio pensiero in ceramica: molti pezzi piccoli che vanno a costituire un "grande pezzo".

Marzo 2002



Silvia Zotta
"Barrio Porteño", vasi componibili
maiolica, misure massime cm 55hx55Ø
1999



Fausto Salvi
"Minimarket"
maiolica, cm 47x33x7
2000



Silvia Zotta
"Tutta casa e chiesa", particolare
maiolica, cm 80x80x25
2002

MASSIMO UBERTI

Nato a Brescia nel 1966, vive e lavora a Milano.

Mostre personali

- 1990 *Signori si chiude!*, Spazio di via Lazzaro Palazzi, Milano
1991 *Vlu*, chiesa di San Zenone, Brescia
1992 *Largado*, Galleria TAG, Udine
Il trillo del diavolo, Spazio di via Lazzaro Palazzi, Milano
1993 *Massimo Uberti*, Studio Bocchi, Roma
1994 *La ricchezza*, aula di D. Esposito, Accademia di Belle Arti di Bre-
ra, Milano
1996 *Maestà dell'invisibile*, Veragouth Arte Contemporanea, Lugano
1997 *Città invisibile*, aula Mimismagia, Istituto d'arte Depero, Rovereto (TN)
1998 *Dessin du Dessin: Vitrines du hall*, École de Beaux Arts, Valenciennes
(Francia)
1999 *Abitare, Care/Of*, Cusano Milanino (MI)
2000 *Bella posta*, Galleria Neon, Bologna
2001 *Lucedòro*, complesso monumentale di San Salvatore in Lauro, Roma

Mostre collettive

- 1991 *Imprevisto*, Castello di Volpaia, Siena
1992 *Retablo*, Palazzo Gotico, Piacenza
Molteplici culture, Convento di Sant' Egidio, Roma
Entre chien et loup, Centre National d'Art Contemporain, Grenoble
(Francia)
Happening all'Hotel des Arts, Parigi (Francia)
Milano Poesia, Spazio Ansaldo, Milano
1993 *Arte e Altro*, Palazzo delle Esposizioni, Roma
Take the Bare Necessity, Galerie Anne De Villepoix, Parigi
Critica in opera, Castel San Pietro Terme (BO)
Arte poetica, Frederik R. Weisman Museum of Art at Pepperdine
University, Malibu (California, USA)
Nuova ingegneria..., Villa Montalvo, Campi Bisenzio (FI)
1994 *Paesaggio italiano*, Palazzo degli Affari, Firenze
Prima linea, Trevi Flash Art Museum, Palazzo Lucarini, Trevi (PG)
Mais où est donc passé Eros, FRAC, Languedoc-Roussillon (Francia)
Turbare il tempo, Museo Archeologico Nazionale, Firenze
1995 *Campo*, Corderie dell'Arsenale, Venezia
Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Guarene (TO)
Kunst-museum, Malmö (Svezia)
Tradition & Innovation, National Museum of Contemporary Art,
Seoul (Corea)
Della Vita e dell'Amore, Castel San Pietro Terme
Aperto '95, Trevi Flash Art Museum, Palazzo Lucarini, Trevi

- 1996 *Modernità*, Fondazione Palazzo Bricherasio, Torino
 1997 *Il Punto*, Galleria Continua, San Gimignano (SI)
 1998 *Generazione media*, Palazzo della Triennale, Milano
Blue, Porto Antico, Genova
Fuori uso, Opera Nuova, Pescara
 1999 *Frame*, Galleria Biagiotti, Firenze
Effetto notte, Napoli Sotterranea, Napoli
 2000 *Courtesy Neon*, D.L.F., Bologna
Teatro Metropolitan Italiano, Miart, Milano
Mind the Gap, Akademie Galerie, Monaco (Germania)
Preview, Castel San Pietro Terme
Periscopio 2000, Palazzo delle Stelline, Milano

MANUELA METELLI

È nata a Brescia nel 1965.

Ha frequentato fin da giovanissima numerosi corsi e workshop con maestri di fama internazionale, quali Lucien Clergue, Jeff Dunas, Franco Fontana, affinando tecnica e cultura visiva, ma, soprattutto, ha viaggiato moltissimo sempre con la Nikon al collo.

Alcuni suoi lavori (riguardanti Perù, Messico, Guatemala, Marocco, India, Tibet) sono stati esposti in mostre collettive e personali in numerose città italiane.

È stata selezionata al premio Borromeo di Milano e ha vinto il primo premio per il ritratto nel concorso nazionale organizzato dalla rivista "Progresso Fotografico".

Ha iniziato lavorando con il colore, ma, negli anni, ha utilizzato sempre più il bianco e nero, soprattutto nel ritratto, nel nudo e nel reportage.

È stato pubblicato nel 1998 il diario *Una visione dell'India*, una ricerca in bianco e nero sull'India, e nel 2001 il diario *Attraverso il Tibet*, un secondo lavoro narrativo completo realizzato in Tibet nell'agosto - settembre del 1998. Entrambe le pubblicazioni appartengono alla collana delle Edizioni del Museo Ken Damy.

Collabora da sempre con il Museo Ken Damy di fotografia contemporanea, di cui è, attualmente, vicepresidente.

HUGH FINDLETAR

È nato in Giamaica nel 1967. Trasferitosi a New York, è stato assistente di Ken Nahoum, fotografo noto e apprezzato per i ritratti, per poi seguire Barry Hollywood e Michel Comte. Residente in Italia, a Brescia, dal 1991, Findletar collabora dal 1995 a "Uomo Vogue" e "Marie Claire", del gruppo Class Editore.

FAUSTO SALVI

È nato a Brescia nel 1965.

Mostre personali

- 1995 Galleria Cheiros, Vicenza
1996 Galleria Luciano Colantonio, Brescia
Galleria Cheiros, Vicenza
2001 *VegetalisperiMentali*, Galleria Luciano Colantonio, Brescia
Lègami – Legami, Rotonda Muky, in collaborazione con la Galleria d'Arte & diVetro, Faenza (RA)
Ceramics, N.C. Gallery, Pusan (Corea)
2002 *VegetalisperiMentali*, Galleria Magenta 52, Milano

Mostre collettive

- 1994 “Artefiera”, Gruppo Spazio aperto e Galleria Omphalos, Bologna
Materia tradita, Galleria Cilena, Milano
“Biennale internazionale della ceramica d'arte”, Vallauris (Francia)
“Biennale nazionale”, Fortezza del Priamar, Savona
1995 “Artefiera”, Gruppo Spazio aperto, Bologna
La peschiera delle meduse, chiostro di San Domenico, Faenza
1996 “Artefiera”, Gruppo Spazio aperto, Bologna
Ceramica contemporanea a Faenza: ultimi esiti, anni '90, Ferrara e Modena
Italia–Korea: ceramica a confronto, chiesa di San Vitale, Faenza
“1° Osservatorio nazionale sull'artigianato artistico”, Todi (PG)
1997 “Biennale internazionale Fletcher Challenge”, Auckland (Nuova Zelanda)
Concorso internazionale “Kutani ceramic festival”, Kutani (Giappone)
“Triennale internazionale della ceramica d'arte”, Zagabria (Croazia)
“Biennale internazionale della ceramica Ville de Carouge”, Carouge (Svizzera)
1998 Museo del gioco, Carouge
Museo di Sarreguemines (Francia)
1999 *Tienda de artistas*, Centro culturale Recoleta, Buenos Aires (Argentina)
Opere recenti, in collaborazione con la Galleria Luciano Colantonio, chiesa di San Vitale, Faenza
“6° Biennale internazionale di ceramica d'arte”, Aveiro (Portogallo)
Artedove, “Percorsi d'arte contemporanea all'aperto”, Fossdinovo (MS)
Invito al “Chung Kang college workshop”, Ichon (Corea)
2000 “Concorso nazionale Viaggio attraverso la ceramica”, Vietri sul Mare (SA)

- “Biennale internazionale della ceramica d’arte”, Vallauris
Salvi + Zotta ceramics, Tho Art Gallery, Seoul (Corea)
Salvi + Zotta ceramics, Arte Fiera, Seoul
- “The sixth golden ceramic awards”, Taipei (Taiwan)
- 2002 “Biennale internazionale della ceramica d’arte”, Vallauris
 Premio acquisto alla “3° Biennale nazionale della ceramica”, Al-
 bisola (SV)
Terra-terra, Galleria Magenta 52, Milano
 “Fiera mondiale della ceramica”, Tho Art Gallery, Seoul

SILVIA ZOTTA

È nata nel 1969 a Buenos Aires (Argentina), dove ha frequentato l’Ac-
 cademia nazionale di Belle Arti (corso di scultura), la Scuola nazionale
 di ceramica e l’Istituto superiore nazionale di ceramica artistica. Vive e
 lavora a Brescia.

Mostre e manifestazioni

- 1995-96 *Opere d’asporto*, collettiva, Galleria Terre Rare, Bologna
 “Artefiera”, stand dell’Istituto statale d’arte per la ceramica “G.
 Ballardini” di Faenza, Bologna
 Premio al concorso “Decoro per un piatto”, Montelupo Fio-
 rentino (FI)
 1° premio al concorso “Un oggetto per l’arredo della casa”,
 Ceramiche Emaldi, Faenza (RA)
 “Biennale europea d’arte ceramica”, Manises (Spagna)
 “Biennale internazionale della ceramica Ville de Carouge”, Ca-
 rouge (Svizzera)
Artigianato & design, “49° Manifestazione della ceramica d’arte”,
 Faenza
La ceramica del ’900, Palazzo delle esposizioni, Faenza
- 1997 “Concorso nazionale Viaggio attraverso la ceramica”, Vietri sul
 Mare (SA)
 Menzione d’onore alla “Triennale internazionale della cerami-
 ca”, Zagabria (Croazia)
 Menzione speciale al “5° Salon municipal de ceramica”, Avella-
 neda (Argentina)
 “Biennale internazionale della ceramica Ville de Carouge”, Ca-
 rouge
Ceramica artistica del ’900, Museo internazionale della ceramica,
 Faenza
 “Salon anual de ceramica”, Museo delle arti applicate, Buenos
 Aires (Argentina)

- 1998 “Artefiera”, Bologna
 Collettiva presso il Museo del gioco, Ginevra (Svizzera)
 Collettiva presso il Museo di Sarreguemines (Francia)
Salvi + Zotta, Espacio ceramico, Buenos Aires
- 1999 “Biennale internazionale della ceramica Ville de Carouge”, Carouge
Ceramics millennium, stand del Centro argentino d'arte ceramica, Amsterdam (Olanda)
Salvi + Zotta, opere recenti, “51° Manifestazione della ceramica d'arte”, ex-chiesa di San Vitale, Faenza
Tienda de artistas, collettiva, Centro culturale Recoleta, Buenos Aires
 2° premio al “Salon anual de ceramica”, Buenos Aires
 Menzione d'onore al “Salon municipal de ceramica”, Avellaneda
Artedove, “Percorsi d'arte contemporanea all'aperto”, Fossinovo (MS)
- 2000 Invito alla “Biennale internazionale della ceramica”, a cura di Enzo Biffi Gentili, Vallauris (Francia)
 “Biennale internazionale della ceramica”, Il Cairo (Egitto)
Salvi + Zotta, Tho Art Gallery, Seoul (Corea)
 “Artfair”, stand della Tho Art Gallery, Seoul
 Invito alla collettiva *Ceramistes contemporains*, Association de potiers createurs, Puisaye (Francia)
Carta urgente a Buenos Aires, personale, Galleria Luciano Colantonio, Brescia
 Invito al “Concorso nazionale Viaggio attraverso la ceramica”, a cura di Enzo Biffi Gentili, Vietri sul Mare
 “Triennale delle arti applicate”, Tallin (Estonia)
- 2001 Targa d'argento del presidente del Senato della Repubblica al “52° Concorso internazionale della ceramica d'arte”, Faenza
 1° premio all’ “8° Concorso nazionale Viaggio attraverso la ceramica”, Vietri sul Mare
 Show room Maxalto, Parigi (Francia)
Ritratti d'autore, ogni cosa al suo posto, “25° edizione di Pitti casa”, Fortezza da Basso, Firenze
 “Salone del mobile”, stand di Molteni & C., Milano
 Show room Molteni & C., New York (USA)
 Collettiva allo spazio “Camera”, Manifestazione del “Salone del mobile”, Milano
Terra terra, collettiva, Galleria Magenta 52, Milano
 “Salon anual de ceramica”, Museo Sivori, Buenos Aires
 “Cersaie. Fiera internazionale del rivestimento ceramico”, stand del Museo delle ceramiche di Faenza, Bologna

Sommario

- pag. 3 Presentazione
Carla Bisleri
- pag. 5 Avviso ai lettori
Mauro Panzera
- pag. 8 Colloquio tra Massimo Uberti e Mauro Panzera
- pag. 14 Colloquio tra Manuela Metelli,
Hugh Findletar e Mauro Panzera
- pag. 24 Colloquio tra Fausto Salvi,
Silvia Zotta e Mauro Panzera
- pag. 34 Schede biografiche

Giovani presenze - 8

Giovani presenze nella ricerca artistica a Brescia, terza edizione

Hugh Findletar, Manuela Metelli, Fausto Salvi,

Massimo Uberti, Silvia Zotta e sezione con video d'artista

27 aprile - 15 maggio 2002

Mostra organizzata dall'AAB

Cura della mostra e redazione dei testi

Mauro Panzera

Comitato organizzatore

Vasco Frati, Martino Gerevini, Mauro Panzera, Giuseppina Ragusini

Cura del catalogo

Vasco Frati e Giuseppina Ragusini

Progetto grafico

Martino Gerevini

Allestimento

Mauro Panzera con la collaborazione degli artisti espositori

Referenze fotografiche

Gli artisti espositori

Direzione dell'AAB

Giuseppina Ragusini

Segreteria dell'AAB

Simona Di Cio e Laura Mossi, con la collaborazione di Dario Moretta

Fotocomposizione e stampa

Arti Grafiche Apollonio, Brescia

Finito di stampare nel mese di aprile 2002.

Di questo catalogo sono state tirate 200 copie.