Quxury

Rhonda Zwillinger

Arch Connelly

Andrea Bianconi





Luxury

Rhonda Zwillinger

Arch Connelly

Andrea Bianconi

a cura di Luigi Meneghelli

Luxury

di Luigi Meneghelli

Con gli anni '80 si assiste a una radicale cancellazione del rigore e della smaterializzazione concettuali. Basta con l'affanno delle ideologie, delle operazioni conoscitive, dell'arte che gira intorno al significato di se stessa e libero sfogo invece ad una tendenza operativa fatta di una carica opulenta e trasgressiva, ridondante e confusa. Se, in molte manifestazioni artistiche degli anni '60 e '70 (dal Minimalismo al Concettuale, al Comportamentismo) la ricerca estetica si era ridotta, se non addirittura eclissata, in favore della ricerca strutturale (o mentale), ora la tendenza sembra capovolgersi. All'ascetico "Less is more" (Il meno è il più), proclamato dall'architetto razionalista Mies van der Rohe, si sostituisce l'aperto "More is more" (Il più è il più), dove a contare (e quindi a valere) è ciò che è connotato dallo spreco, dall'eccesso, dal sovrappiù. "Arte ricca", è stata definita, quella di questi anni, perché addotta un procedimento "in aggiungere": assembla, colleziona, trasforma. Prende un oggetto banale e, attraverso una sua esaltazione epidermica, lo porta nella dimensione del sublime, nei territori di "un'estasi quotidiana", magicamente innocente e sensuale.

Si sono sprecati, ovviamente, i rimandi alla Pop Art e alla sua genialità nel saper "estetizzare la merce". Ma la Pop realizza un prelievo diretto e letterale delle immagini che affollano il teatro della città americana: essa si caratterizza per l'impersonalità, la freddezza, il distacco emozionale del linguaggio. Ciò che la Pop vuole, è togliere ogni simbolo all'oggetto che rappresenta. dargli l'opacità e l'ottusa caparbietà di un fatto. La creatività degli anni '80 ("graffitismo", "neodesign" o "pattern & decoration" che sia) invece intende mettere in moto una nuova sensibilità, esprimendo divertimento, piacere, festa; un eclettismo sfrenato, avido, ironico, gioiosamente infantile. Lo stesso ricorso all'ornamento (o al decoro) non è più considerato come un fatto supplementare o gregario, ma come il bisogno di iniettare energia emozionale in ciò che altrimenti risulterebbe anonimo, impenetrabile. Ce lo chiarisce l'antropologo Lévi-Strauss a proposito delle "pitture tribali": è la decorazione che crea il volto e lo porta alla luce: solo essa gli conferisce dignità umana, valore sociale, significato spirituale. La decorazione usata in maniera iperbolica da quest'arte (di cui Rhonda Zwillinger e Arch Connelly sono due emblematici rappresentanti) non nasconde nulla. "Tutto quello che c'è - scriveva Francesca Alinovi - è fatto per essere visto e non c'è nulla al di là di ciò che può essere visto". È un'arte di superficie (super-facies, come quella degli ornamenti dei popoli primitivi): non racconta niente, né gesta, né imprese, né fedi, né destini - al di fuori di se stessa e dei suoi labirintici intrecci. Però combina, accosta, contamina in un'accattivante mobilità ludica, riferimenti diretti alla cultura "bassa" e smaliziati reperti citazionisti, divertiti interscambi tra pittura e scultura e uso di materiali artificiali.

Una rassegna tenuta a Bologna nel 1984 e che riprende una definizione di F. Alinovi, identifica questo fenomeno vitalistico come "Arte di frontiera". Non un'etichetta di comodo o un titolo ad effetto: arte di frontiera è un modo di essere, di abitare, di fare arte. È un clima di libera avventura, in cui gli artisti si pongono in uno spazio intermedio tra natura e cultura, massa ed élite, rabbia e divertimento. Ma la frontiera è anche un luogo marginale, posto nella zona bassa di Manhattan (Lower East Side e South Bronx), meglio conosciuta come "East Village". Un luogo che è diventato subito un mito, una definizione, uno stile, una festa: una condizione di vita, quando non si può più fare a meno di vivere lì, se non per miseria, per insensatezza, per passione del pericolo. Tutto è estremo nell'East Village, quando gli artisti cominciano a frequentarlo: le abitazioni sono fatiscenti, le strade buie, gli abitanti immigrati, prima ebrei e ucraini, poi neri e portoricani. Ma queste differenti sottoculture permettono una vivacità e una libertà che non si conoscono più da tempo. Gli artisti lavorano con materiali di recupero e con una inaudita frenesia, quasi a voler iniettare una sorta di eccitazione e di umorismo in un mondo sottomesso alle regole e ai principi del mercato. Del resto le gallerie (Fun Gallery, Gracie Mansion, Nature Morte, ecc.) sono spazi "possibili", aperti, casuali; fanno un tutt'uno con i negozi, i bar, i cinema, le discoteche, le strade. Ma è un fenomeno in rapidissimo divenire e modificarsi. In poco tempo l'East Village diventa la realizzazione del "sogno americano" e dall'Europa cominciano ad arrivare i collezionisti, avidi di nuova arte e di tensioni da vivere oltreoceano. Ovviamente, sia Connelly che Zwillinger hanno respirato a pieni polmoni questa atmosfera ingenua e sofisticata, eccentrica e giocosa.

"Ho lavorato in teatro come scenografo. - racconta in un'intervista Arch Connelly (Chicago, 1950 - New York, 1993). Da lì mi è venuta l'idea di pensare all'arte come a una scenografia della vita". E infatti tutti i lavori in mostra sanno di ribalta, di spazi effimeri, di splendori viziosi. Sono tondi incrostati di brillantini, pietre finte, strass, glitter o specchi ricoperti di tulle ricamato che sembrano invitarci a quardare dentro, a oltrepassare la superficie. Connelly mira a catturare l'occhio con delle materie artificiali, che poi danno vita a delle luci altrettanto artificiali, in cui scioglie l'antico spettro: la presenza, l'incubo, il bisogno di realtà. Il suo assemblare "bassa bigiotteria" è un modo per mettere in scena un mondo infantile, buffo, indefinibile, forse già defunto, ma che s'illude di non morire mai, come appunto succede in teatro o nella fiaba. A Connelly non interessa creare immagini simbolo, testimoni di qualcosa. Neppure in opere come Happy Red o Unhappy Red (1989) così vicine alle faccine sorridenti o tristi degli "emoticon". A lui interessa accumulare frivolezze ed esagerazioni, senza pretendere di imporre una visione della vita, ma solo di farci assistere alla loro crescita, alla loro festa, cioè alla messa al mondo di un altro mondo: "quello della sensualità, della tattilità", come sostiene lo stesso Connelly. E pure gli stessi specchi (Hot Lunch o Hot Head, 1987) non rimandano ad un assoluto al di là, al senso dello "sprofondo", ma a una sorta di dialogo tra lo spettatore e l'opera, tra il fuori e il dentro.

Anche il lavoro di Rhonda Zwillinger (New York, 1950) si fonda sull'eccesso di un ornamento che dilaga, fino a riempire tutto, a sommergere ogni oggetto, come una schiuma avvolgente e "velenosa". Anche lei ama la sorpresa, lo splendore, il potere di attrazione con cui l'occhio viene risucchiato dall'opera. Ma lei ha bisogno di una dimensione ambientale per dar sfogo alla sua iperdecorazione. In scena entrano così borsette, tavolinetti con piedistallo a torciglione, candele, quadri con pitture neoromantiche. Il che dà l'idea di essere all'interno di una festa, di una cerimonia, di un culto, Intervenendo con palline, paillettes, residui materici e molto altro, la Zwillinger dà l'impressione di mettere in discussione l'intera civiltà dei consumi, con i suoi riti e i suoi miti (compresi i riti dell'Arte). Il mondo che ne esce è quantomeno bizzarro, strano, eccentrico. Che cosa ci stanno a fare, ad esempio, quei fazzoletti di carta posti su un piedistallo in Tearierkers (1986)? "Servono ad asciugare le lacrime suscitate dal dipinto commovente appeso alle sue spalle", potrebbe dirci l'artista. E la borsetta, simbolo di mille segreti femminili, che in Passion Purse (1989) sembra rovesciare all'esterno una fantasmagoria di perle luccicanti, fiori finti, conchiglie? È un modo per rendere estroso l'intimo, per esteriorizzare il celato? Quel che è certo è che il lavoro della Zwillinger produce un continuo scarto percettivo, facendo saltare lo spettatore di qua e di là: tra forma e alterazione, tra vero e falso, tra arte e kitsch. E. questo. diventa ancora più evidente, quando lei si rivolge ai motivi dell'Arte celebre e non, come in Reluctant Surrender (1987), dove impiega copie souvenir del Davide di Donatello e della Venere di Botticelli. È un'ironica riduzione di quelli che sono i valori dell'Arte colta ed elitaria alla banalità di massa, è far scendere le immagini a immaginette, gli originali a imitazioni. Ma anche un tentativo di addomesticare il kitsch, rendendone espliciti i meccanismi di funzionamento e le modalità operative.

Ma che senso ha riproporre dopo trent'anni quest'arte che sta tra denuncia e scherzo, tra critica e irrisione? Il clima eccitato e fervido dell'East Village è morto e sepolto. Quelle immagini utopiche sono ormai irripetibili. Eppure, alcuni artisti dell'ultima generazione amano ancora muoversi tra ornamenti, lustrini, piccoli oggetti d'antan. Tra questi, troviamo Andrea Bianconi (Vicenza, 1974), abituato da sempre a frequentare "l'ordinario, l'infra-ordinario, il rumore di fondo". Qui colloca una serie di maschere (Face, 2011-2017) ricoperte di borchie, perle, spaghi, fa scendere dal soffitto una cascata di frammenti, di collane, di gioielli finti (Something Special, 2017) e, con uno sterminio di bottoni di tutte le fogge, realizza una forma che, come direbbe Italo Calvino, "può essere continuamente rimescolata e riordinata in tutti i modi possibili" (Italia o 5274 Bottoni, 2017). Così, se negli anni '80 andava di moda l'opulenza, il lusso, il piacere dell'effimero, ora non sono rimasti che i resti di quella straordinaria festa. Si raccolgono le scorie, gli avanzi, gli stracci, nel tentativo di ridare vita all'inanimato, di riciclare ciò che è diventato pura spoglia. Un atto etico, in fondo, che ha le parvenze di una romantica collezione, di un'appassionato attaccamento a quello che è il "lascito del passato", "il rumore della storia".

Luxury

by Luiai Meneahelli

In the 1980s there was a radical elimination of conceptual rigour and dematerialisation. A stop was put to the stress of ideologies, cognitive operations, to an art that was concerned with the meaning of itself, and free rein instead was given to an operative trend with an opulent and transgressive, excessive and confused content. If in much of the art of the 1960s and 1970s (from Minimalism to Conceptualism and Behaviourism) aesthetic research had been reduced and even eclipsed by structural (or mental) research, now that tendency seemed to have been overturned. The ascetic "less is more", proclaimed by the rationalist architect Mies van der Rohe, was replaced with "more is more", where what counted (and was therefore valued) was what was connoted by waste, excess, by what was extra. The art of those years has been defined as "Rich Art", because it used an "additive" procedure: it assembled, collected together, and transformed. It took a banal object and, by way of exalting its skin, changed it into something sublime, into "everyday ecstasy", magically innocent and sensuous.

Of course, much reference has been made to Pop Art and its ability to "beautify merchandise". But Pop Art utilised a direct and literal collection of the images that flooded the American cities: it was characterised by the impersonality, coldness, and detachment of the language. What Pop wanted was to remove any symbolism from the object it represented, and give it the opacity and obstinacy of a fact. Creativity in the 1980s, instead (for example, "Graffitism", "Neodesign", and "Pattern and Decoration"), aimed at sparking off a new sensibility by expressing enjoyment, pleasure, and partying: an unrestrained, avid, and ironic eclecticism that was joyously childlike. The very use of ornament (or decoration) was no longer considered as a supplementary or secondary factor, but as the need to inject emotional energy into what would otherwise have been anonymous and impenetrable. This was clarified by the anthropologist Lévi-Strauss with regard to "tribal painting": it is the decoration that creates the face and brings it to light; only this can give it human dignity, social value, and spiritual meaning. The hyperbolic use of decoration in this art (of which Rhonda Zwillinger and Arch Connelly are two emblematic representatives) hides nothing. As Francesca Alinovi wrote, "Everything that there is, is made to be seen, and there is nothing beyond what can be seen". It is an art of surfaces (super-facies, as in the ornamentation of primitive peoples): it recounts nothing, neither gestures nor undertakings, neither faith nor destiny - except for itself and its labyrinthine interweavings. However, it combines, juxtaposes, and contaminates in an attractive lucid mobility, direct references to "lowbrow" culture and shrewd quotations, amused interchanges between painting and sculpture, and the use of artificial materials.

An exhibition held in Bologna in 1984 and that reused a definition by Francesca Alinovi, identified this vitalistic phenomenon as "Frontier Art". This was not just a matter of convenience or a catchphrase: frontier art is a way of being, of living, of making art. It is a climate of free adventure, one in which artists place themselves in an intermediate area between nature and culture, mass and élite, anger and enjoyment. But the frontier was also physically a marginal area, found in the lower sides of Manhattan (the Lower East Side and South Bronx), better known as the East Village. A place that immediately became a myth, a definition, a style, a party: a condition of life, for which you had to live there, even out of misery, irrationality, a love of danger. Everything was extreme in the East Village when artists began to live there: the buildings were decrepit, the streets dark, the inhabitants migrants, at first Jewish and Ukrainian, then black and Puerto Rican. But these different cultures allowed a vivacity and freedom that had been unknown for some time. Already artists were working frenetically with recuperated materials, almost as though wanting to inject a kind of excitement and humour into a world governed by the rules and principles of the market. But then the galleries (for example, the Fun Gallery, Gracie Mansion, Nature Morte) were "possible", open, and casual spaces: they were a continuum with the shops, bars, cinemas, discos, and the streets. But it was a phenomenon that was rapidly developing and changing. In a short period the East Village became the concretisation of the American Dream, and collectors began to arrive from Europe thirsty for new art and the tensions of living in America. Obviously, both Connelly and Zwillinger had fully experienced this ingenuous and sophisticated, eccentric and playful atmosphere.

Arch Connelly (Chicago 1950 - New York 1993) said that he had worked as a stage designer and that it was this that gave him the idea of considering art as a stage set for life. And in fact all the works in the show have the air of the stage, of ephemeral spaces, nefarious splendours. There are tondos encrusted with sequins, fake jewels, rhinestones, glitter; or mirrors covered with embroidered tulle that seem to invite us to look inside, to go beyond the surface. Connelly aims at capturing the eve with artificial materials that then give rise to an equally artificial light in which there is diluted an ancient spectre: the presence and nightmare of, as well as a need for, reality. His assemblages of "costume jewellery" are a way of staging a childlike world, one that is funny, indefinable, perhaps already dead but that fools itself that it will never die, as in fact happens in the theatre or in fairytales. Connelly was not interested in creating symbolic images. the witnesses to something. Not even in such works as Happy Red or Unhappy Red (1989), so similar to the sad or smiling faces of emoticons. He was interested in accumulating frivolity and exaggerations, without claiming to impose a vision of life, but only to make us participate in their growth, their celebration; in other words, the bringing of another world into this world: "the one of sensuality, of tactility" as Connelly himself said. And even the mirrors (Hot Lunch or Hot Head, 1987) do not refer to some absolute "beyond", to some "faraway place", but to a kind of dialogue between the viewers and the work, between the outside and inside.

The work by Rhonda Zwillinger (New York 1950) is also based on an excess of ornamentation that floods to fill everything and submerge each object, like some enveloping and "poisonous" foam. She too loves surprise, splendour, the power of attraction that sucks the eve into the work. But she needs an environmental dimension to give full rein to her hyper-decoration. And so the enter on stage purses, tables supported by twisted pedestals, pictures with neo-romantic painting. All this gives the idea of being at a party, a ceremony, a cult. By using baubles, sequins, leftover materials, and much more, Zwillinger gives the impression of questioning the whole of consumerist civilisation, with its rites and myths (including the rites of Art). The resulting world is extremely bizarre, strange, and eccentric. For example, what are those paper handkerchiefs doing on a pedestal in Tearierkers (1986)? The artist might answer: they serve for drying the tears caused by the touching painting behind. And the purse, the symbol of a thousand female secrets that, in Passion Purse (1989), seems to empty out a phantasmagoria of shining pearls, artificial flowers, and shells. Is this is a way of making intimacy extrovert, in order to reveal what is hidden? What is certain is that Zwillinger's work produces a continuous perceptive gap and makes the viewers jump here and there; from form to alteration, from true to false, art and kitsch. And this becomes even more obvious when she uses the motif of Art, whether famous or not, as in Reluctant Surrender (1987), where she makes use of souvenir reproductions of Donatello's David or Botticelli's Venus. This is an ironic reduction of the values of high and élite art to mass banality, and it reduces images to postcards, and originals to imitations. But it is also an attempt to tame kitsch, to make explicit the mechanisms of its functioning and working processes.

But what sense does it have to propose once more, after thirty years, this art, one that is halfway between condemnation and jokiness, criticism and mockery? The excited and fervent climate of the East Village is dead and buried. Those utopian images are by now unrepeatable. And yet some artists of the newest generation still love to act with ornaments, sequins, and small objects d'antan. Among these we find Andrea Bianconi (Vicenza 1974) who has always been in contact with "the ordinary, the super-ordinary, with background noise". Here he has installed a series of masks (Face, 2011-2017) which are covered with studs, beads, strings. Fragments, necklaces, and fake jewellery cascade from the ceiling (Something Special, 2017) and, with an extravagant use of all kinds of buttons he has created a form that, as Italo Calvino might have said, "can be continuously remixed and reordered in all possible ways" (Italia or 5274 Bottoni, 2017). And so, if in the 1980s opulence, luxury, and the pleasures of the ephemeral were fashionable, now there only remain the leftovers of that extraordinary feast. Now artists gather up the refuse, the remains, the rags, in an attempt to give life back to what is inanimate, to recycle what has become pure sloughed-off skin. An ethical act, deep down, that gives the appearance of a romantic collection, an impassioned attachment to what is "left over from the past", the "noise of history".



Rhonda Zwillinger









in alto

Passion Purse, 1989, tecnica mista su borsetta, 1 8x38x20 cm

a destra

Revelation, 1989, tecnica mista, 32x28x23 cm





Arch Connelly



















Hot ,1987, tecnica mista su tessuto e collage, 41x61 cm

Hot Cake, 1987, tecnica mista su tessuto, 24x35 cm



Andrea Bianconi

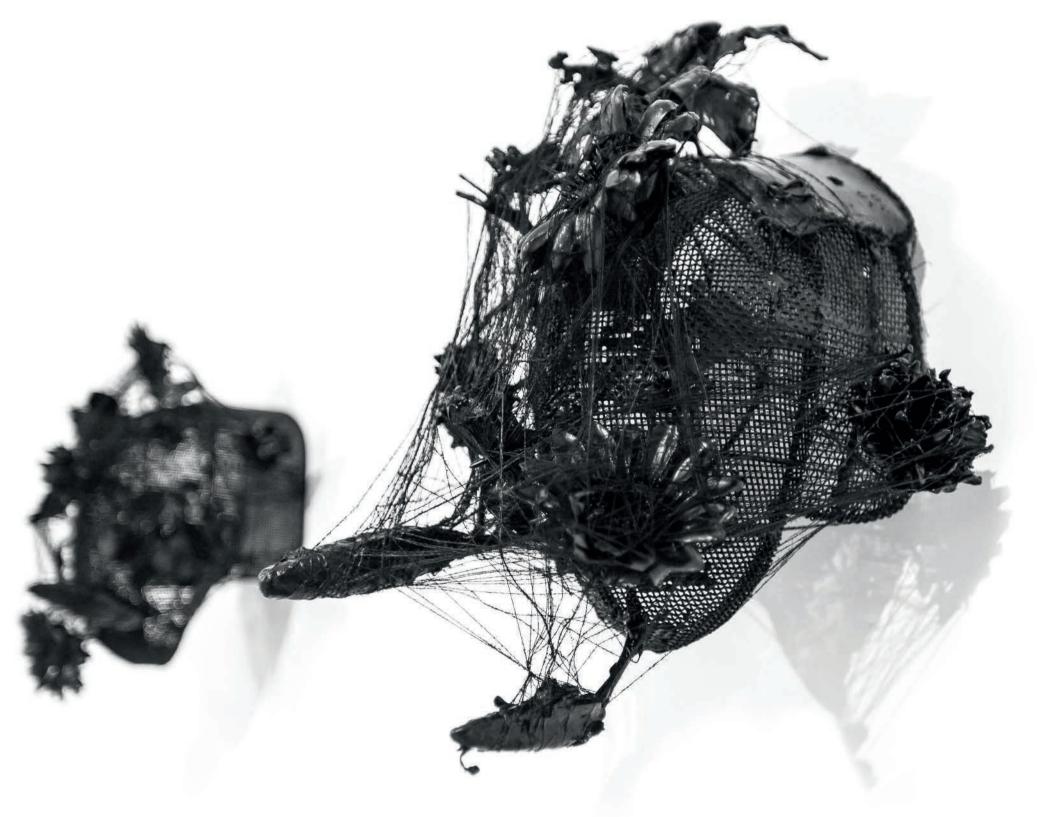






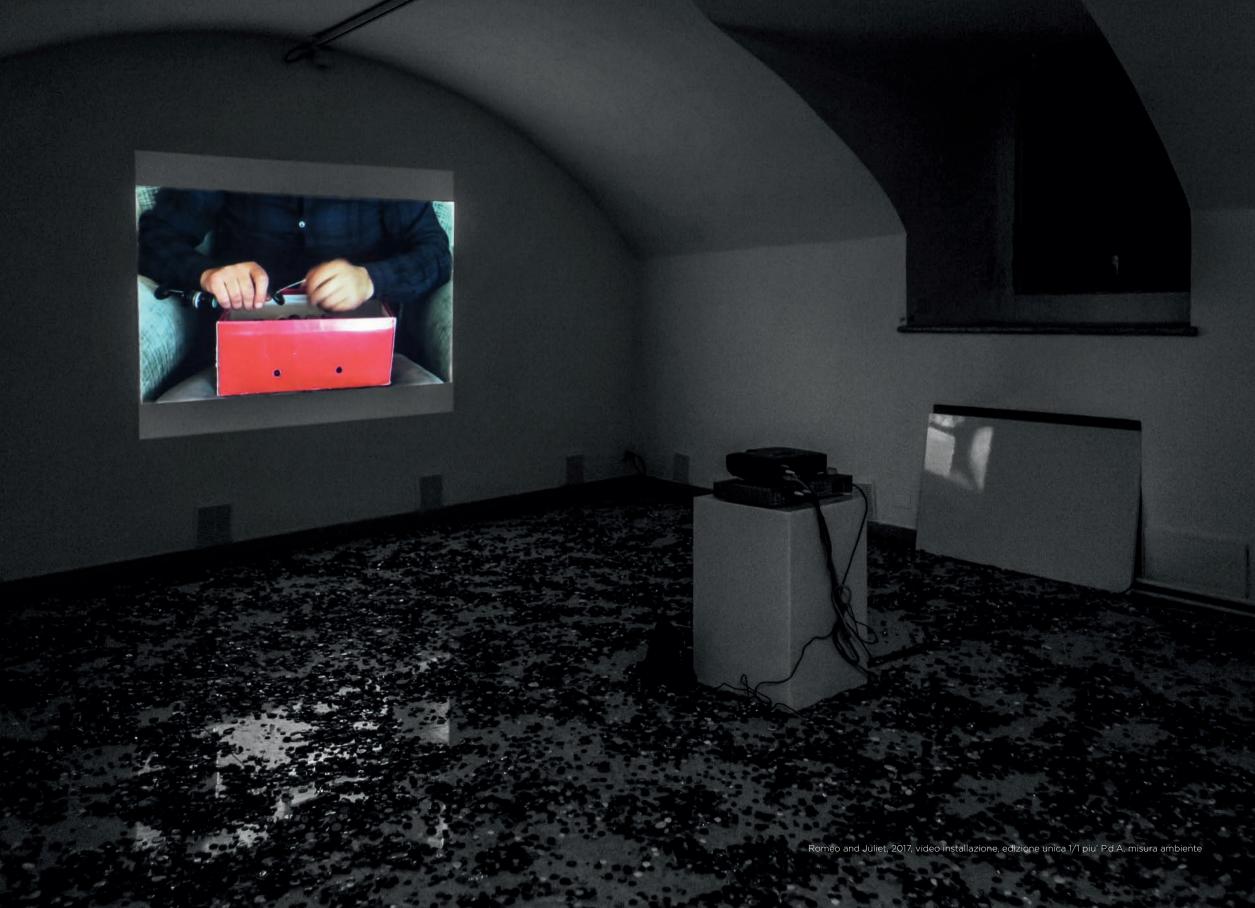


Face 5, 2017, tecnica mista su maschera, 40x30x20 cm









Rhonda Zwillinger nasce a Brooklyn, New York nel 1950.

Definita non a caso "l'artista dell'East Village", ha cominciato ad esporre all'inizio degli anni ottanta soprattutto a New York e nel resto degli Stati Uniti, per poi approdare in Europa nel 1986. Di quell'anno è la personale alla Fondazione Cartier di Parigi. In seguito numerose sono le mostre in Olanda, al Groninger Museum di Groningen, al Bojimans Van Beuningen Museum di Rotterdam e al Museum Het Kruithuis a's-Hertogenbosh.

Con quest'ultimo la galleria La Giarina collabora nel 1990 per una mostra personale presentata a Verona. Qualche anno dopo la Zwillinger espone al Whitney Museum di New York e al Smithsonian di Washington.

Suoi lavori sono esposti in innumerevoli gallerie, musei, istituzioni (in Europa, Giappone e Stati Uniti) e sono entrati in importanti collezioni come la Goldman Sachs di New York.

Nel febbraio del 2017 il Boijmamans Van Beuningen Museum di Rotterdam le dedica un'ampia antologica visitabile fino a gennaio 2018.

Arch Connelly nasce a Chicago nel 1950 e muore a New York nel 1993.

Emerge tra gli artisti dell'East Village all'inizio degli anni ottanta: nel 1981 ha la prima delle quattro mostre personali alla galleria Fun, uno degli spazi più famosi e prestigiosi dell'East Village. Seguiranno, sempre a New York, le significative mostre da Artist Space, White Columns, Holly Solomon Gallery, Wessel O' Connor e Castelli Graphic.

Il suo lavoro, alla fine degli anni ottanta, è conosciuto internazionalmente: espone in Giappone, Francia, Svezia, Germania, Italia. Nel 1989 al Groninger Museum di Groningen (Olanda) partecipa alla storica mostra "Less is a bore", con Wim Delvoye e Rhonda Zwillinger, mostra che fa il punto su una nuova tendenza Internazionale dell'arte: il New Baroque.

In Italia espone a Milano alla galleria Murnik, nel 1987 e a Verona, alla Galleria La Giarina, nel 1990. Sue opere sono nella collezione del Moma di New York.

Andrea Bianconi nasce ad Arzignano (Vicenza) nel 1974. Vive e lavora tra Brooklyn (New York) e Vicenza.

Espone in numerose occasioni alla Barbara Davis Gallery (Houston, Texas), alla Furini Arte Contemporanea (Roma e Arezzo) e alla Galleria La Giarina (Verona).

Sue personali sono ospitate in istituzioni pubbliche e private (alla Casa San Gallo, Vicenza, 2009, all'Ambasciata d'Italia, Washington, 2011, al Museum of Fine Arts, Ghent, Belgio, 2014).

Nel 2013 partecipa alla 5° Biennale di Mosca.

Nel 2016 tiene a Casa Testori (Milano) un'antologica in cui sono presentati dieci anni di sue performance (tra cui la performance d'arte pubblica "The Chinese Umbrella Hat Project" a Shangai, 2010 e a Venezia, 2011, durante la 54° Biennale, "Fighting Nature" al Centro del Carmen, Valencia, 2012 e "Babele" ad Arezzo, 2015).



Rhonda Zwillinger 'Arch Connelly 'Andrea Bianconi

La Giarina Arte Contemporanea Verona 08.04 | 30.06 2017

Direzione Cristina Morato Chiara Pizzini

> Progetto Cristina Morato

Testo Luigi Meneghelli

Foto Antonella Anti

Traduzione Michael Haggerty

> Stampa E-Graphic

02017 La Giarina Arte Contemporanea 02017 Luigi Meneghelli per il testo 02017 Antonella Anti per le foto 02017 Tutti i diritti riservati

Nessuna parte di questo catalogo può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione dei proprietari dei diritti e dell'autore.

