

Betty Danon

sub

Antonio Dias

a cura di
Michele D'Aurizio

18 febbraio –
14 maggio 2023

Jorge Eduardo Eielson

Hsiao Chin

MACTE
Museo di Arte
Contemporanea
di Termoli

Tomás Maldonado

Roberto Sebastián Matta

Carmengloria Morales

Hidetoshi Nagasawa

Joaquín Roca-Rey



Fondazione
Macte

Betty Danon

1927, Istanbul –
2002, Milano

Danon nasce a Istanbul. Sposa un commerciante di macchine da scrivere italiano e con lui e le loro due figlie si trasferisce a Milano nel 1956. All'anagrafe è Beki Aluf ma, cresciuta in un ambiente fortemente filoamericano, abbraccia il soprannome "Betty" e, una volta sposata, come d'usanza, abbandona il cognome da nubile.

A Milano, si dedica a varie attività creative – in particolare, disegna gioielli – fino all'incontro decisivo, nella seconda metà degli anni Sessanta, con la psicologia analitica di Carl Gustav Jung che ne ispirerà la futura ricerca verbo-visiva. L'antitesi tra *anima* e *animus* che sottende la teoria junghiana dell'inconscio collettivo si traduce nell'emergente pratica artistica di Danon in un sistema binario che inizialmente contrappone il cerchio al quadrato e successivamente evolve nella dialettica di punto e linea. Danon approda così a una forma di scrittura asemantica – un "personale meta-linguaggio poetico-visuale", come lo definisce lei stessa – che l'avvicina alle tendenze dell'arte femminista italiana e internazionale.¹

In opere performative come *Super L.P.* (1973) Danon innesca due tipi di slittamenti linguistici: prima converte sette parole ("soffio", "respiro", "spazio", "sospiro", "grido", "pausa", "silenzio") in specifiche combinazioni di punti e linee e poi amplifica e registra il brusio prodotto nel tracciare quei segni su carta. **21, 22 Traducendo stati d'animo archetipici in disegni e suoni l'artista testa la conversione del linguaggio verbale in codici di natura differente e risemantizza le sette parole restituendone i significati alla sfera sensoriale del corpo.**

Nella pratica di Danon il punto e la linea spesso si trasformano in nota e pentagramma. *Codice migratorio* (1973) è un ciclo di opere dattiloscritte nelle quali l'artista ottiene una partitura musicale rovesciando di novanta gradi una fila di parentesi tonde; intersecate a due a due, le parentesi imitano uno stormo di uccelli in volo. **2-6 "Avevo capito che il segno, come significante, in questo caso le parentesi, perdeva il suo senso primario e 'migrava' in un altro segno quando era usato in un certo modo, prendendo un nuovo significato, ... diventava gabbiano", scrive Danon.² In *Codice migratorio*, come a formare una melodia, le parentesi-gabbiani assolvono una funzione narrativa. Sono caratteri grafici universalmente riconoscibili ma utilizzati impropriamente a suggerire una vicenda particolare: la migrazione dell'artista dalla Turchia all'Italia.**

Danon is born in Istanbul. She marries an Italian dealer of typewriters and, with their two daughters, moves to Milan in 1956. Her birth name is Beki Aluf, but growing up in a predominantly North Americanized environment, she takes on the nickname "Betty" and, once married, customarily abandons her maiden name.

In Milan, she devotes herself to various creative activities—in particular, she designs jewelry—until the second half of the 1960s, when she learns about Carl Gustav Jung's analytical psychology. The antithesis between *anima* and *animus* that underlies the Jungian theory of the collective unconscious is translated in Danon's

emerging artistic practice into a binary system that initially pits circles against squares and later evolves into the dialectic of dot and line. Hence, Danon arrives at a form of asemantic writing—a "personal poetic-visual meta-language", as she calls it—that brings her close to Italian and international feminist art trends.¹

In performative works such as *Super L.P.* (1973), Danon triggers two kinds of linguistic slips. First, she converts seven words ("blow," "breath," "space," "sigh," "cry," "pause," "silence") into specific combinations of dots and lines; then, she amplifies and records the buzz produced in tracing those marks on paper. **21, 22** By translat-

ing archetypal feelings into drawings and sounds, the artist assesses the transformation of verbal language into different codes and resemantizes the seven words by returning their meanings to the sensory sphere of the body.

In Danon's practice, the dot and the line often turn into notes and staff. *Codice migratorio* [Migratory code] (1973) is a series of typewritten works in which the artist achieves a musical score by inverting a row of round brackets by ninety degrees; intersected two by two, the brackets imi-

tate a flock of birds in flight. **2-6** "I realized that the sign as a signifier—in this case, the parentheses—lost its primary meaning and 'migrated' into another sign when used in a certain way, taking on a new meaning, ... becoming seagulls", Danon writes.² In *Migratory Code*, the parentheses-seagulls appear to be forming a melody, almost rendering a narrative. The artist's misuse of universally recognizable graphic characters suddenly suggests a particular story: Danon's migration from Turkey to Italy.

¹ Betty Danon, "A proposito del mio lavoro", in *Betty Danon. Arte come vita, vita come arte* (Osnago, LC: Inventare il mondo, 2005), p. 38.

² Betty Danon, "Codice migratorio (1977)", dattiloscritto inedito, Fondo Betty Danon, Archivio del '900, MART, Rovereto.

Antonio Dias

1944, Campina Grande, Brasile –
2018, Rio de Janeiro

Antonio Dias arriva a Milano nell'estate del 1968. Ha trascorso un periodo "turbolento" a Parigi, dove gli eventi del Maggio Francese lo hanno spinto a riconfigurare lo stile della sua pittura.³ In Italia abbandona definitivamente la figurazione in chiave pop che l'aveva reso noto nel suo nativo Brasile e intraprende una ricerca di "spazi più aperti", immagini in grado di trascendere i confini della tela.⁴ Sviluppa quindi un linguaggio

pittorico caratterizzato da pattern astratti ottenuti tramite il *dripping* di pittura bianca su sfondo nero. Questi pattern ricordano cieli stellati o suoli desertici – spazi la cui esplorazione richiede straordinarie facoltà di orientamento. Ingabbiati in griglie che mimano le intersezioni di meridiani e paralleli, solcati da linee frastagliate simili a costellazioni o percorsi, i pattern di Dias raccontano la deterritorializzazione dell'autore a seguito di un esilio autoimposto durante la dittatura militare in Brasile.

Dias correla le sue immagini con diciture che rimarcano la sua condizione di apolide: "The traveler" [Il viaggiatore] o "The tripper" [L'escursionista], per esempio. **7, 8**

Formulate in inglese, queste scritte ammiccano all'emergenza di quella lingua come codice universale del mondo dell'arte. Dias vi ricorre per comunicare con la comunità artistica internazionale ma ne abbraccia anche la neutralità per slegare l'opera da ogni esplicito riferimento storico-biografico e geo-politico. Partendo dal Brasile, Dias si lascia alle spalle il "particolare concreto" di una cultura nazionale isolata dall'"astratto universale" del cosmopolitismo. Ma in opere come *The traveler* (1970) o *The tripper* (1971) – immagini astratte che evocano traiettorie di viaggi, pellegrinaggi, *grand tours* – interpreta la condizione dell'artista giramondo con altrettanta ironia: è un nuovo status quo determinato dalla globalizzazione mercantile della produzione artistica.

Da artista "globale", Dias si trova a fare esperienza della sua marginalità rispetto a una fitta rete di scambi nella quale tanto l'Italia quanto il Brasile sono soggetti all'egemonia di tendenze culturale emerse altrove. Così, quando riflette sulla propria vicenda storica, riesce a immaginare solo una biografia "incompleta" nella quale il protagonista è un naufrago. Nei quadri eseguiti a Milano Dias si cela dietro un pronome indefinito: è "Nemo", nessuno. **1**

Antonio Dias arrives in Milan in the summer of 1968. He has spent a “turbulent” period in Paris, where the unrest of May 68 propelled him to reconfigure his painting style.³ While in Italy, he abandons the Pop figuration that had earned him recognition in his native Brazil and embarks on a search for “open spaces”, images capable of transcending the boundaries of the canvas.⁴ He then develops a pictorial language characterized by abstract patterns obtained by dripping white paint on a black background. These patterns recall starry skies or desert soils—spaces whose exploration requires extraordinary orientation skills. Caged in grids that mimic intersections of meridians and parallels, furrowed by jagged lines resembling constellations or pathways, Dias’ patterns recount the author’s deterritorialization following a self-imposed exile during the military dictatorship in Brazil.

Dias matches his images with inscriptions that emphasize his stateless status—“The traveler” or “The tripper,” for example. **7, 8** Written in English, these inscriptions wink at the rise of a universal language within the art world. Dias draws

³ Antonio Dias, citato in *Antonio Dias: Derrotas e vitórias/Defeats and Victories*, a cura di Felipe Chaimovich, cat. San Paolo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 21 marzo – 31 maggio 2020 (San Paolo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2020), p. 16. Traduzione dell'autore.

⁴ Ibid.

Jorge Eduardo Eielson

1924, Lima – 2006, Milano

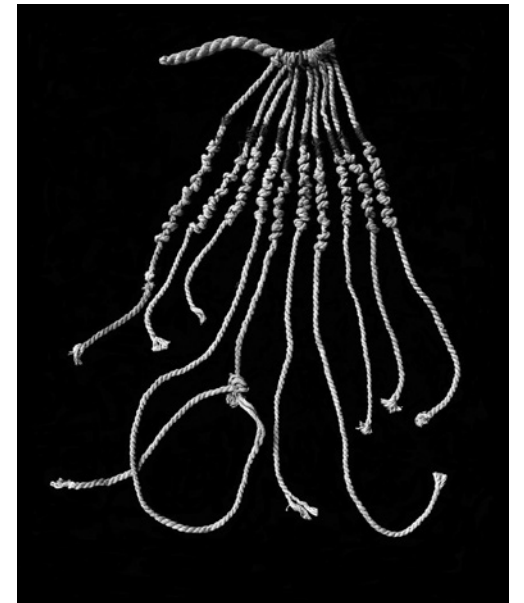
Eielson è peruviano. Arriva a Roma nel 1951 dopo aver trascorso tre anni a Parigi. Già poeta, inizia a realizzare anche opere d'arte e costruisce oggetti semoventi ispirati all'estetica dell'astrazione modernista europea. Eielson legge in questo periodo il pamphlet *Universalismo constructivo* di Joaquín Torres-García, l'artista uruguayano di cui ripercorre gli spostamenti tra America del Sud e Europa. Come Torres-García, Eielson vuole differenziare i linguaggi formali sviluppati nel solco della tradizione europea a rappresentare l'identità culturale di un autore non-europeo. Eielson presenta i suoi *mobiles* alla Galleria dell'Obelisco di Roma nel 1953 ma, nonostante la critica locale riceva calorosamente la mostra, questi oggetti non soddisfano l'artista, alla ricerca di una forma di astrazione sincretica capace di veicolare significati particolari attraverso forme universali.

È solo nei primi anni Sessanta che Eielson elabora i *Quipus*, un corpus di lavori che esplicitamente omaggia la cultura peruviana e, al tempo stesso, abbraccia le più avanzate ricerche occidentali sulla decostruzione del mezzo pittorico. I *Quipus* sono

on this code to communicate with the international art community but also embraces its neutrality to disentangle the work from explicit historical-biographical and geo-political references. When he departed Brazil, Dias left behind the “concrete particular” of a national culture isolated from cosmopolitanism’s “universal abstract.” Yet in works such as *The traveler* (1970) or *The tripper* (1971)—in which abstract images evoke trajectories of trips, pilgrimages, and grand tours—he views the figure of the globetrotting artist with equal irony: it is a new status quo brought about by the market-driven globalization of artistic production.

As a “global” artist, Dias experiences a marginal role within a dense network of exchanges in which both Italy and Brazil are subject to the hegemony of dominant Western cultural trends. Thus, when he finds himself reflecting on his own history, he can only imagine an “incomplete” biography in which the protagonist is a castaway. In the paintings he executes in Milan, Dias assumes an indefinite pronoun: he becomes “Nemo,” no one. **1**

quadri nei quali Eielson annoda tra loro stralci di tessuto e li fissa a una tela o a telaio nudo. **28 Un “quipu” è una corda annodata utilizzata nelle civiltà Inca come strumento di calcolo e registro mnemonico; è una forma di scrittura in cui le informazioni sono codificate e decodificate tramite stimoli tattili oltre che visivi. [a] In anni in cui la superficie pittorica è manipolata in una moltitudine di modi – estroflessa, introflessa, sfibrata, lacerata, incenerita – i nodi di Eielson sembrerebbero una mera variazione su tema. Tuttavia, a differenza dei suoi contemporanei, Eielson non si rapporta al quadro in maniera antagonista ma trova nel nodo una forma che gli permette di reintrodurre nella tradizione pittorica occidentale un gesto che, per estensione, chiama in causa soggetti etnicamente e culturalmente differenti.**



[a] Quipu. Cultura Nasca, Perù. Collezione Penn Museum, Philadelphia.

Nel 1960 Eielson incontra Michele Mulas, un artista di origine sarde che diventerà suo complice creativo e compagno di vita. Esiste una fotografia scattata su una spiaggia in Sardegna che ritrae Eielson e Mulas mentre torcono e annodano uno dei tessuti dell'artista. [b] “I nodi delle mie composizioni e il legame che mi unisce a Michele sono una cosa sola”, afferma Eielson.⁵ Per l'artista, il nodo non è solo una forma propria delle culture indigene sudamericane ma è anche l'indice di un'incontro-scontro tra due corpi – quasi un rapporto sessuale. A partire dai primi anni Settanta i *Quipus* evolvono nei *Nudos*, nodi “scultorei” da fruire a tuttotondo. **23–25 In spagnolo “nudo” significa “nodo”. Facendo leva sull'ambiguità semantica del titolo, Eielson invita gli spettatori italiani a interpretare i suoi tessuti annodati attraverso la lente *cuir/queer* del desiderio sessuale.**

Negli anni Sessanta Eielson crea anche un'opera che lo avvicina ai modi dell'Arte Concettuale: *Esculturas subterráneas*, un progetto su carta per la costruzione di cinque sculture utopistiche da sotterrare in altrettante città care all'artista (Roma, New York, Lima, Parigi e Stoccarda). **15** In quest'opera Eielson ammicca alla storia del continente sudamericano segnata dallo sfruttamento coloniale del sottosuolo locale; e, come con i *Quipus*, si appropria di una forma – in questo caso l'elenco d'istruzioni prediletto dagli artisti concettuali – e la converte per raccontare l'esperienza degli artisti stranieri in Italia, spesso costretti a concepire in partenza le proprie opere come idee irrealizzabili.

Eielson is Peruvian. He arrives in Rome in 1951 after spending three years in Paris. Already a poet, he begins making art in the form of kinetic objects inspired by the aesthetics of European Modernist abstraction. During this period, Eielson reads the pamphlet *Universalismo constructivo* by

Joaquín Torres-García, the Uruguayan artist whose movements between South America and Europe Eielson retraced. Like Torres-García, Eielson wants to differentiate formal languages that emerged within the European artistic tradition to represent the cultural identity of a non-European



[b] **Jorge Eielson e Michele Mulas.**
 Courtesy Centro Jorge Eielson, Firenze.

knots may seem like a mere variation on a theme. However, unlike his contemporaries, Eielson does not relate to painting in an antagonistic manner but finds in the knot a form that allows him to reintroduce into the Western pictorial tradition a gesture that, by extension, calls upon ethnically and culturally diverse subjects.

In 1960, Eielson meets Michele Mulas, an artist of Sardinian origin who will later become his creative and life partner. A photograph taken on a beach in Sardinia depicts Eielson and Mulas twisting and knotting one of the artist's textiles. [b] "The knots in my compositions and the bond between me and Michele are one", Eielson says.⁵ For the artist, the knot is not only a form that gestures to South American indigeneity but is also an index of two male bodies' intertwining—almost a coitus. Beginning in the early 1970s, the *Quipus* evolved into the *Nudos*, "sculptural" knots. **23-25** In Spanish, "nudo" means "knot;" in Italian, it means "naked." Playing on the semantic ambiguity of the title, Eielson invites Italian viewers to interpret his knotted fabrics through the *cuir/queer* lens of sexual desire.

In the 1960s Eielson creates a work that brings him closer to the language of Conceptual Art: *Esculturas subterráneas* [Subterranean sculptures], a project for the construction of five utopian sculptures to bury in cities dear to the artist (Rome, New York, Lima, Paris, and Stuttgart). **15** In this work, Eielson hints at South American history and the colonial exploitation of the local subsoil; moreover, as with the *Quipus*, he appropriates a form—in this case, the instruction list cherished by conceptual artists—to narrate the experience of foreign artists in Italy who are often forced to conceive their works as unrealizable ideas.

author. Eielson presents his *mobiles* at the Galleria dell'Obelisco in Rome in 1953; although the local critics warmly appraise the exhibition, these objects do not satisfy the artist, who is searching for a form of syncretic abstraction capable of conveying specific meanings through universal forms.

It is not until the early 1960s that Eielson elaborated the *Quipus*, a body of work that explicitly pays homage to Peruvian culture while embracing the Western avant-garde's concerns with deconstructing the painting medium. The *Quipus* are paintings in which Eielson knots together scraps of fabric and attaches them to a canvas or bare frame. **28** A "quipu" is a knotted rope used in Incan civilizations as a calculating tool and mnemonic register; it is a form of writing in which information is encoded and decoded through tactile as well as visual stimuli. [a] In a time when the pictorial surface is manipulated in a multitude of ways—extroverted, bent inwards and outwards, torn, incinerated—Eielson's

⁵ Jorge Eielson, citato in *Eielson*, op. cit., p. 44. Traduzione dell'autore.

Hsiao Chin

1935, Shanghai.
 Vive a Taipei

Hsiao nasce in Cina. Nel 1949, rimasto orfano, segue lo zio a Taiwan in un esodo di oppositori politici della Repubblica Popolare Cinese. A Taipei intraprende gli studi artistici abbracciando fin da subito la pittura astratta, linguaggio che gli ideologi del nazionalismo cinese promuovono in continuità con la tradizione della pittura a inchiostro e in opposizione al Realismo Socialista ufficializzato nella Cina continentale dal governo di Mao Tse Tung.

Arriva in Europa nel 1956 grazie a una borsa di studio del governo spagnolo. Frequenta le scuole d'arte di Madrid e Barcellona ma le abbandona entrambe, insoddisfatto dell'approccio accademico dell'insegnamento. È interessato all'Arte Informale nella quale intravede l'ibridazione di tradizioni estetiche occidentali e orientali. I riferimenti, spesso indebiti, di molti pittori gestuali europei e americani all'arte calligrafica orientale spingono Hsiao a riscoprire le motivazioni filosofiche che storicamente animarono i letterati cinesi. L'artista rigetta quindi l'enfasi dell'Arte Informale a imprimere nell'opera la tormentata emotività dell'autore e si mette alla ricerca di "un più profondo livello di spiritualità".⁶

Quando, nel 1958, dopo due mostre personali a Firenze e Venezia, decide di trasferirsi a Milano, Hsiao ha rielaborato l'estetica informale in un linguaggio pittorico unico. Animato dal principio taoista di risoluzione armonica delle due opposte espressioni cosmiche dello *yin* e dello *yang*, crea quadri in cui due o più figure di forme e colori complementari galleggiano su uno sfondo monocromo tentando di controbilanciarsi a vicenda **17-20. Ricorrente è il punto rosso, epitome dell'artista alla ricerca di una felice integrazione nel complesso dei fenomeni mondani. In questi quadri Hsiao abbandona la pittura a olio e abbraccia l'inchiostro per ottenere immagini più fluide e eteree e sceglie titoli che richiamano il concetto di "Dao", l'ordine naturale delle cose.**

È sulla base del programma elaborato nelle sue prime opere milanesi che, nel 1962, Hsiao fonda insieme a Antonio Calderara e Kengiro Azuma il movimento artistico Punto. Così come ogni immagine ha nel punto la sua forma primigenia, Hsiao e gli artisti che partecipano alle mostre del movimento esplorano un vocabolario formale minimo, tale da liberare il processo creativo dalle limitazioni materiali dei vari mezzi artistici. Vicini a movimenti come lo Spazialismo e le Nuove Tendenze, Hsiao e gli artisti di Punto ne riconciliano il sostrato scientifico con le necessità spirituali dell'individuo contemporaneo.

Hsiao is born in China. In 1949, orphaned, he follows his uncle to Taiwan in an exodus of political opponents of the People's Republic of China. In Taipei, he embarks on art studies. He embraces abstract painting, a language that the ideologues of Chinese nationalism promoted in continuity with the tradition of ink painting and in opposition to the Socialist Realism institutionalized in mainland China by the government of Mao Tse Tung.

He arrives in Europe in 1956 on a Spanish government scholarship. He attends art schools in Madrid and Barcelona but abandons both, dissatisfied with the aca-

demic approach of their teachers. He is interested in Art Informel, in which he glimpses the hybridization of Western and Eastern traditions. The implicit references of many European and American gestural painters to Eastern calligraphic art prompt Hsiao to rediscover the philosophical motivations that historically animated Chinese literati. Hence, he rejects informalism's emphasis on imprinting the author's tormented emotionality in the work and sets out to seek "a deeper level of spirituality".⁶

In 1958, after two solo exhibitions in Florence and Venice, Hsiao moves to Milan. He has by then reworked the informalist

aesthetic into a unique pictorial language. Animated by the Taoist principle of harmonic resolution of the two opposing cosmic expressions of *yin* and *yang*, he creates paintings in which two or more figures of complementary shapes and colors float on a monochrome background attempting to counterbalance each other. **17–20** The red dot is a recurring theme; it is the epitome of the artist's search for a happy integration into the multiplicity of worldly phenomena. For these paintings, Hsiao abandons oil painting, embracing ink to achieve more fluid and ethereal images, and chooses titles that recall the concept of "Dao", the natural order of things.

⁶ Hsiao Chin, citato in *Joshua Gong, Hsiao Chin and Punto: Mapping Post-War Avant-Garde* (Londra: Unicorn, 2020), p. 18. Traduzione dell'autore.

Tomás Maldonado

1922, Buenos Aires – 2018, Milano

Maldonado si stabilisce a Milano nel 1969. È argentino ma è già in Europa da più di dieci anni. È stato docente e poi rettore della prestigiosa Hochschule für Gestaltung (HfG) di Ulm, una scuola di design fondata da Max Bill e Inge Scholl sul modello della Bauhaus. Mentre vive a Ulm, viene spesso in Italia per conferenze e come consulente della Olivetti e del gruppo La Rinascente–Upim.

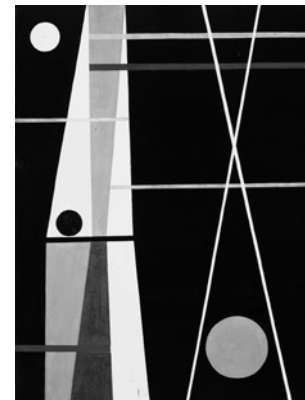
Il suo primo viaggio in Italia risale al 1948. A quella data Maldonado è un pittore, tra i principali animatori della Asociación Arte Concreto-Invención (AACI), un movimento artistico che aveva abbracciato gli stilemi dell'astrattismo geometrico europeo, testandone la sottostante ideologia universalista nel particolare contesto sociopolitico dell'Argentina post-coloniale. [c] In Italia Maldonado incontra i maggiori esponenti dell'Arte Concreta: Pietro Dorazio, Achille Perilli, Bruno Munari e Gillo Dorfles. Ad accomunare molti dei concretisti italiani e argentini è la ricerca di un legame simbiotico tra innovazione artistica e sviluppo tecnologico – programma che Maldonado e gli artisti della AACI sintetizzano nell'idea di "invenzione", intesa non come scoperta fortuita ma come prodotto di una mente pragmatica. Per Maldonado quella critica della rappresentazione naturalistica che aveva inizialmente motivato i membri della AACI esaurisce presto la sua carica storica. Di fronte al governo populista di Juan Peron, salito al potere nel 1946, Maldonado trova nel disegno industriale un ambito nel quale operare un più efficace intervento in una società sulla via dell'industrializzazione. Abbandona quindi la pittura per dedicarsi alla teoria e pratica del design. Ritiene che l'artista contemporaneo debba "espandere la propria sfera per toccare nuovi orizzonti creativi e abbracciare l'universo palpitante delle cose prodotte in serie, quegli oggetti di uso quotidiano che rappresentano la più immediata realtà dell'uomo moderno".⁷ Invitato da Bill nel 1954 a insegnare a Ulm, diventerà una delle voci più autorevoli del design contemporaneo.

A seguito del trasferimento in Italia, è prima professore di Progettazione Ambientale al DAMS dell'Università di Bologna e successivamente alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano. Nel 1993, in quello stesso ateneo, fonda il primo Corso di Laurea in Disegno Industriale in Italia. Nel frattempo, pubblica numerosi volumi di critica e teoria del design e, tra il 1977 e il 1981, è direttore della rivista di architettura *Casabella*.

Drawing upon the findings of his early Milanese works, in 1962, Hsiao establishes the Punto [Dot] art movement with Antonio Calderara and Kengiro Azuma. Just as every image finds in the dot its primal form, Hsiao and the artists participating in the movement's exhibitions explore a minimal formal vocabulary to free the creative process from the material limitations of the various artistic media.

In dialogue with Spatialism and New Tendencies, Hsiao and the Punto artists reconcile those movements' scientific substrate with the spiritual life of the contemporary individual.

Nel 2000 Maldonado ricomincia a dipingere riscoprendo nel Concretismo i mezzi per riflettere sugli esiti più distopici del disegno industriale. I quadri realizzati in questi anni riprendono i motivi abbandonati nei primi anni Cinquanta: sono composizioni strutturate da regole matematiche e dotate di una propria meccanica interna – forme in attesa di potenziali sviluppi, embrionali progetti di design. **27, 29, 30**



[c] Tomás Maldonado, *Senza titolo, 1950 ca.* Collezione Museo Reina Sofia, Madrid.

Maldonado settles in Milan in 1969. He is Argentine but has been in Europe for more than a decade. He was a professor and then rector of the prestigious Hochschule für Gestaltung (HfG) in Ulm, a design school founded by Max Bill and Inge Scholl after the Bauhaus model. While at Ulm, he frequently traveled to Italy for conferences and as a consultant to Olivetti and the La Rinascente-Upim group.

His first trip to Italy dates from 1948. At that time, Maldonado is a painter and among the protagonists of the Asociación Arte Concreto-Invención (AACI), an art movement that embraced European Geometric Abstraction, testing its underlying universalist ideology in the sociopolitical context of post-colonial Argentina. [c] In Italy, Maldonado meets the leading exponents of Concrete Art: Pietro Dorazio, Achille Perilli, Bruno Munari, and Gillo Dorfles. Common to many Italian and Argentine Concretists is the search for a symbiotic link between artistic innovation and technological development—a quest that Maldonado and the AACI artists summarize in the idea of "invention", understood not as a fortuitous discovery but as the product of a pragmatic mind. For Maldonado, the critique of naturalistic representation that initially motivated AACI

members soon exhausted its historical charge. On the background of the populist government of Juan Peron, who came to power in 1946, Maldonado found in industrial design a viable role for aesthetic research in an industrializing society. He abandons, therefore, painting to devote himself to design theory and practice. He believes that the contemporary artist must "expand his sphere to touch new creative horizons and embrace the throbbing universe of mass-produced things, those everyday objects that represent the most immediate reality of modern man".⁷ Invited by Bill in 1954 to teach at Ulm, he will become one of the most influential voices in contemporary design.

Following his move to Italy, Maldonado becomes a professor of Environmental Design, first at the DAMS of the University of Bologna and later at the Faculty of Architecture of Milan's Polytechnic. In 1993, at that same University, he establishes the first major in Industrial Design in Italy. Meanwhile, he publishes numerous volumes of design criticism and theory and, between 1977 and 1981, is editor of the architecture magazine *Casabella*.

In 2000, Maldonado returns to painting—Concretism offering him the means to reflect on industrial design's most dystopic outcomes. The works made in these years take up the motifs abandoned in the early 1950s: they are compositions structured by mathematical rules and endowed with their own internal mechanics—forms awaiting potential developments, embryonic design projects. **27, 29, 30**

⁷ Tomás Maldonado, citato in Laura Escot, *Tomás Maldonado. Itinerario de un intelectual técnico / The Itinerary of a Technical Intellectual* (Buenos Aires: Rizzo Patricia Editora, 2007), pp. 17–18. Traduzione dell'autore.

Roberto Sebastián Matta

1911, Santiago del Cile –
2002, Civitavecchia [Roma]

Matta si trasferisce a Roma nel 1949. Lascia la città nel 1954 per stabilirsi prima a Parigi e poi a Londra ma tiene sempre un piede in Italia. Trascorre lunghi periodi alla Bandita, un ex-convento nei pressi di Tarquinia che l'artista ristruttura, decora e arreda trasformandolo in una vera e propria opera d'arte totale e dove si ritirerà negli ultimi anni di vita.

Matta ha una formazione da architetto ma soffre dell'incapacità di riconciliare l'estetica razionalista dell'architettura moderna con i paesaggi corrugati del suo nati-

vo Cile. È infatti l'esplorazione di forme architettoniche che trascendono i principi delle geometrie euclidee che lo spinge ad abbandonare quel mestiere e ad abbracciare le arti visive. Gli spazi che Matta immagina su carta e tela – intrichi di piani sghembi, forme amorphe e vuoti abissali – ricevono fin da subito l'attenzione dei Surrealisti che vi intravedono una concezione di spazio affine alla spazialità indefinita dell'inconscio. È, infatti, nelle pagine della rivista surrealista *Minotaure* che Matta immagina architetture circondate da "muri in movimento", arredate con mobili che "si dipanano in forme inaspettate" e che accolgono i loro fruitori come "calchi dei nostri corpi".⁸

In Italia Matta trova l'occasione di tradurre in oggetti di design quelle visioni di spazi domestici che assecondano i vagabondaggi senza meta della psiche. Su invito di Dino Gavina, proprietario dell'azienda di mobili Simon International, Matta progetta un divano componibile e tre poltrone. Il primo, *Malitte* (1966), è un "muro" composto da cinque blocchi di poliuretano rivestiti in tessuto; se disassemblato si trasforma in un gruppo di sedute configurabili in svariati modi.²⁶ Recepto inizialmente come l'incursione divertita di un artista nell'ambito del disegno industriale, *Malitte* problematizza l'ossessione funzionalista per i sistemi modulari e inaugura quella risemantizzazione dei rituali quotidiani che sarà un caposaldo del programma del Design Radicale.

Nel 1971 Matta disegna tre modelli per la collezione *Ultramobile*, concepita da Gavina per esaltare – così come, del resto, avevano già fatto i Surrealisti con i loro *objects trouvés* – le qualità poetiche degli oggetti domestici, qualità che spesso ne trascendono la mera funzione. "*Ultramobile*, che può essere usato come un mobile, è un oggetto carico di stupore, un totem evocatore di meraviglia, una presenza che palpita e che respira nella tua casa", scrive Gavina.⁹ *Margarita*, una poltrona ideata da Matta, è forse il più significativo tra gli "ultramobili" della Simon: ³³ realizzata "aprendo" un bidone di metallo a simulare un fiore e rifondendo la forma così ottenuta in bronzo, *Margarita* è un trono povero, concepito per sovvertire con ironia le gerarchie sociali. [d]

Matta moves to Rome in 1949. He then leaves the city in 1954 to settle first in Paris and then in London but always keeps one foot in Italy. He spends long periods at the Bandita, a former convent near Tarquinia that the artist renovates, decorates, and furnishes, transforming it into a *Gesamtkunstwerk*, and where he will retire and live the last years of his life.

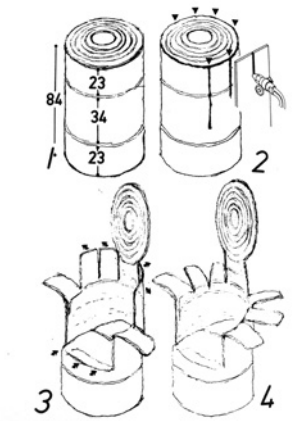
Matta is an architect by training but suffers from the inability to reconcile the rationalist aesthetics of modern architec-

ture with the rugged landscapes of his native Chile. His exploration of architectural forms that transcend the principles of Euclidean geometries drives him to abandon the profession and embrace visual art. The spaces that Matta imagines on paper and canvas—intricacies of skewed planes, amorphous forms, and abysmal voids—immediately receive the attention of the Surrealists, who glimpse in them a conception of space akin to the undefined spatiality of the unconscious. It is, in fact, in the

pages of the Surrealist magazine *Minotaure* that Matta imagines architectures surrounded by "walls in motion", equipped with furniture that "unravels into unexpected shapes" and welcomes their users as "casts of our bodies".⁸

In Italy, Matta finds an opportunity to translate into design objects those visions of domestic spaces that indulge the psyche's aimless wanderings. At the invitation of Dino Gavina, owner of the furniture company Simon International, Matta designs a modular sofa and three armchairs. His first model, *Malitte* (1966), is a "wall" made of five polyurethane blocks covered in fabric; when disassembled, it transforms into a group of seats that can be configured in a variety of ways.²⁶ Although it is initially perceived as an artist's amusing foray into the realm of industrial design, Matta's *Malitte* dispels the functionalist obsession with modular systems and gives way to a resemantization of everyday rituals which will become a cornerstone of the Radical Design program.

In 1971 Matta designs three models for *Ultramobile*, a collection envisioned by Gavina to exalt—as the Surrealists had already done with their *objects trouvés*—the poetic qualities of domestic objects,



[d] Roberto Sebastián Matta, *Margarita* (disegno preparatorio). Courtesy Archivio Matta, Tarquinia.

qualities that often transcend their mere function. "*Ultramobile*, which can even be used as furniture, is an object charged with wonder, a totem that evokes amazement, a presence that pulses and breathes in your home", Gavina writes.⁹ *Margarita*, an armchair designed by Matta, is perhaps the most significant of Simon's *ultramobiles*: ³³ made by "crack-opening" a metal bin to simulate a flower and recasting the resulting form in bronze; *Margarita* is a poor man's throne designed to ironically subvert social hierarchies. [d]

⁸ Roberto Sebastian Matta, "Mathématique sensible – Architecture du temps," *Minotaure* no. 11 (1938), p. 43. Traduzione dell'autore.

⁹ Dino Gavina, citato in Pietro Costa Viappiani, *Il mobile surrealista* (Reggio Emilia: Magis Books, 1993), p. 129.

Carmengloria Morales

1942, Santiago del Cile.
Vive a Sermignano [Viterbo]

Morales nasce a Santiago del Cile. Arriva a Milano a soli undici anni, nel 1953, al seguito della madre risposatasi con un italiano. Frequenta il liceo artistico e subito dopo, nel 1961 si trasferisce a Roma. Vi rimane fino al 1976, alternando la permanenza nella capitale con lunghi soggiorni a New York. Oggi vive nella campagna dell'Alto Lazio.

Tra le protagoniste della Pittura Analitica, Morales intraprende fin da giovanissima un'indagine sugli archetipi della pittura. Abbandona presto gli stilemi dell'astrazione geometrica che ritiene preda di una taumaturgica tendenza all'ordine formale. Alla ricerca di una forma pittorica che faccia fede alle sue origini latine e si distanzi dalla tradizione nordeuropea della pittura di paesaggio, approda a una configurazione a dittico, con due tele di uguali dimensioni, l'una dipinta, l'altra grezza. In anni dominati da una crisi delle esperienze informali e dalla riduzione monocroma, i dittici di Morales sono sintomatici di "una pittura cosciente della propria precarietà storica". La tela grezza, appesa sempre a destra dell'altra dipinta, non

sta a significare l'attimo che precede l'atto del dipingere ma, al contrario, serve a sottrarre quell'atto da possibili interpretazioni teleologiche. In questo senso, la pittura è per Morales sempre una pratica autoriflessiva, un'occasione per meditare sul proprio fare come artista. "La mia pittura deve collocarsi in un ambito non oggettivo eppure simbolico di estensione della crisi", afferma Morales; "sono presenti su due parti adiacenti, attraverso una simmetria asimmetrica, coscienza della potenzialità creativa e vuoto; memoria della pittura e immanenza della pittura".¹¹

Se nell'Arte Informale il gesto pittorico è spesso un'espressione dell'intelligenza emotiva dell'artista, nei quadri di Morales esso è puramente contingente all'atto del dipingere, limitato dalle dimensioni della tela e del pennello, dalla materialità dell'impasto, dall'abilità fisica dell'artista. Negli anni Settanta, il tratto di Morales ha un andamento prevalentemente in diagonale; si espande in una texture che rifugge ogni vocazione compositiva. Partecipe di questa tendenza sono i colori prediletti dall'artista: grigi e neri, opachi e profondi al tempo stesso. Negli anni Ottanta, quel gesto in diagonale e quella palette neutra si frantumano in segni più deliberati e in colori metallici e cangiati. **9, 10** Anche nei quadri realizzati in questa decade "l'immagine non c'è mai, c'è la pittura", dice Morales.¹² Caleidoscopiche e virtuosistiche, queste opere sintetizzano tutta la pittura che è stata e tutta quella che verrà.

Morales is born in Santiago, Chile. She arrives in Milan when she is only eleven, in 1953, following her mother who remarried an Italian man. She attends art school and soon after, in 1961, moves to Rome; alternating her stay in the capital with long trips to New York, she remains until 1976. Today she lives in the countryside of Alto Lazio.

Among the protagonists of Analytical Painting, Morales embarks from a noticeably young age on an investigation into the archetypes of painting. She soon abandons the stylistic trappings of geometric abstraction, which she deems prey to a thaumaturgical tendency toward formal order. In search of a pictorial form that would be faithful to her Latin origins and eschew the northern European tradition of landscape painting, she embraces a diptych configuration, with two canvases of equal size, one painted and the other left raw. In years dominated by a crisis of informalism and the recovery of the monochrome, Morales' diptychs are symptomatic of "the painting medium's awareness of its own historical precariousness". The empty canvas, always hanging to the right of the painted one, does not stand in for the moment that precedes the act of painting; on the contrary, it serves to subtract that act from all possible teleological interpretations. Paint-

ing is, for Morales, always a self-reflexive practice, an opportunity to meditate on one's own making process as an artist. "My painting must situate itself in a non-objective yet symbolic realm of crisis extension", Morales says; "on two adjacent sides, through asymmetric symmetry, there are awareness of creative potential and emptiness; memory of painting and immanence of painting".¹¹

While in Art Informel, the painterly gesture is often an expression of the artist's emotional intelligence, in Morales' works, it is purely contingent on the act of painting, limited by the size of the canvas and the brush, the materiality of the impasto, and the physical skill of the artist. In the 1970s, Morales' strokes have a predominantly diagonal course; they originate textures that eschew composition. The artist's favorite colors follow this same trend: grays and blacks, dull and yet deep. In the 1980s, that diagonal gesture and neutral palette shatter into more deliberate marks and metallic and iridescent colors. **9, 10** Even in the paintings made in this decade, "the image is never there, there is painting", Morales says.¹² Kaleidoscopic and virtuosic, these works sum up all the painting that has been and all that is to come.

Hidetoshi Nagasawa

1940, Tinei, Manciuria [Cina] –
2018, Ponderano [Biella]

Nagasawa nasce in Manciuria da una famiglia di coloni giapponesi. Trasferitosi a Tokyo dopo la Seconda Guerra Mondiale, studia architettura. Nel 1966, dopo vari contatti con l'avanguardia artistica giapponese, decide di abbandonare la professione di architetto e intraprende un lungo viaggio in bicicletta alla scoperta del continente asiatico. Arriva in Turchia dopo un anno e mezzo ma, non pago di quanto già visto e desideroso di varca-

re il confine tra Oriente e Occidente, s'imbarca su un traghetto per Brindisi. Risale la penisola italiana e arriva a Milano nell'estate del 1967. Qui gli viene rubata la bicicletta – fatto che Nagasawa interpreta come un segno propizio: ha finalmente raggiunto la sua meta.

Si stabilisce a Sesto San Giovanni, dove fa amicizia con vari artisti allora emergenti: Enrico Castellani, Luciano Fabro e Antonio Trota. Le prime opere realizzate in Italia partecipano della caratteristica sensibilità dell'arte europea e americana del dopoguerra: Nagasawa innesca processi nei quali osserva i cambiamenti di stato della materia – spingendosi sulla soglia della smaterializzazione dell'opera d'arte – e altri in cui testa i meccanismi della percezione sensoriale. Il tatto diventa per l'artista un mezzo esperienziale con cui mettere in discussione il primato occidentale della vista. Nel film *Number 1* (1971), le mani di Nagasawa sono riprese mentre saggiano superfici e forme di varia natura. **31** Nella scultura *Oro di Ofir* (1971), invece, i calchi dell'interno delle mani dell'artista chiuse a pugno sono fusi in oro. **32** "Non si può vedere lo spazio interno alle mani. (...) Poi, quando le mani si aprono, questo spazio non c'è più. Si può toccare ma non vedere e viceversa", afferma Nagasawa.¹³ L'artista associa quello spazio impercettibile alla leggendaria città biblica di Ofir, famosa per i suoi giacimenti d'oro.

Queste opere, se formalmente sono vicine all'estetica dell'Arte Povera, se ne distinguono per un'attenzione tematica al concetto giapponese di "Ma", ovvero, l'interstizio, la soglia, il confine – uno spazio che nella cultura occidentale è spesso indicato con una linea o una superficie senza spessore, da travalicare e trapassare, ma che in Giappone, invece, è un luogo esplorabile. Sebbene esso sfugga alla percezione dei sensi, è concepibile come una carica energetica in attesa di attualizzazione. L'arte di Nagasawa è un tentativo di dare forma a quel luogo attraverso oggetti che, per quanto finiti, suggeriscano una condizione di sospensione spazio-temporale.

L'attenzione dell'artista per il tema del viaggio e l'immagine della barca emerge dalla sua esplorazione del "Ma". Per Nagasawa, la barca non solo è una forma scultorea archetipica ma è anche un'entità simbolica di uno stato intermedio tra due poli. In *Barca* (1980), Nagasawa realizza questa forma in marmo, materiale scultoreo per eccellenza, e trasformandola in un vaso per una pianta – una sophora japonica – ne fa la metafora di un organico divenire. **16**

Nagasawa is born in Manchuria to a family of Japanese settlers. He moves to Tokyo after World War II to study architecture. In 1966, after approaching the Japanese artistic avant-garde, he decides to leave architecture and embark on a long bicycle journey to explore the Asian continent. He arrives in Turkey after a year and a half but, still eager to continue and cross the border between East and West, boards a ferry to

Brindisi. He climbs up the Italian peninsula and arrives in Milan in the summer of 1967. There, his bicycle is stolen—an event that Nagasawa interprets as a good omen: he has finally reached his destination.

He settles in Sesto San Giovanni, where he befriends several then-emerging artists: Enrico Castellani, Luciano Fabro, and Antonio Trota. The first works made in Italy evoke postwar European and Ameri-

¹⁰ Carmengloria Morales, in *Carmengloria Morales*, cat., Verona, Galleria Ferrari, 8 – 27 febbraio 1974 (Verona: Galleria Ferrari, 1974), s.p.

¹¹ Carmengloria Morales, intervista con Federico Sardella, in *Morales* (Livorno: Edizioni Peccolo, 2006), s.p.

¹² Ibid.

can art: Nagasawa explores processes in which he observes changes in the state of matter—pushing himself to the threshold of the art object’s dematerialization—and others in which he tests the mechanisms of sensory perception. For the artist, touch becomes an experiential medium with which to question the Western primacy of sight. In the film *Number 1* (1971), Nagasawa’s hands are filmed as they examine surfaces and shapes of various kinds. **31** In the sculpture *Oro di Ofir* (1971), molds of the inside of the artist’s fist-clenched hands are cast in gold. **32** “You cannot see the space inside the hands. ... Then, when the hands open, this space is no longer there. You can touch but not see and vice versa”, Nagasawa says. The artist associates that imperceptible space with the legendary biblical city of Ofir, famous for its gold deposits.

While formally close to the aesthetics of Arte Povera, these works differ by drawing

13 Hidetoshi Nagasawa citato in Bruno Corà, *Hidetoshi Nagasawa: La scultura degli anni Settanta*, cat. Firenze, Galleria Il Ponte, 1 marzo – 10 maggio 2019 (Pistoia: Gli Ori, 2019), p. 9.

Joaquín Roca-Rey

1923, Lima –
2004, Roma

Nel 1952, durante un breve soggiorno europeo, Roca-Rey conosce e sposa un’italiana. La coppia si stabilisce a Lima, città natale dell’artista, e si ritrasferisce definitivamente a Roma nel 1963. Quando Roca-Rey torna in Italia è già uno scultore affermato. I critici locali lo paragonano a Constantin Brâncuși: le opere dell’uno e dell’altro sono esempi di una commistione di modernismo europeo e tradizioni locali – l’arte bizantina nel caso del romeno Brâncuși, quella precolumbiana per Roca-Rey. La scultura in ferro *Edad de Hierro* (1960)

è emblematica della fascinazione di Roca-Rey per le forme totemiche delle statuette votive della civiltà Azteca. **11 [e] A differenza degli artisti delle avanguardie storiche, coinvolti in appropriazioni primitiviste ed esotizzanti, Roca-Rey non solo trova ispirazione nelle culture antiche ma si pone come continuatore di quelle tradizioni estetiche, rivivificandole.**

L’arte di Roca-Rey si nutre infatti di epistemologie ancestrali: in essa si trovano iscritte credenze, miti, rituali delle civiltà indigene del Sud America. Per gli Inca, ad esempio, le differenze sessuali erano alla base non solo dell’organizzazione della società ma anche dell’ordine del Cosmo. Nelle sculture di Roca-Rey le forme del seme, dell’ovulo, del ventre materno, dei sessi maschili e femminili ricorrono insistentemente. **13, 14 Roca-Rey le combina in oggetti misteriosi, evocativi di strumenti rituali, e al tempo stesso ne esalta le qualità plastiche in una grammatica di superficie concave e convesse, forme aperte e chiuse, contenuti e contenitori.**

upon the Japanese concept of “Ma”, that is, the threshold, the boundary, the interstice. In Western culture the threshold is often referred to as a line or surface without thickness, to be traversed and passed over; in Japan, by contrast, it is a habitable place. Although it eludes sense perception, it is conceivable as an energetic charge awaiting actualization. Nagasawa’s art is an attempt to shape that place through objects that, however discrete, suggest spatiotemporal suspension.

The artist’s focus on the theme of travel and the image of the boat originates in his exploration of “Ma.” For Nagasawa, the boat is not only an archetypal sculptural form but also a symbolic entity of an intermediate state between two poles. In *Barca* [Boat] (1980), Nagasawa makes a boat out of marble, the sculptural material par excellence, and by transforming it into a vase for a plant—a *sophora japonica*—turns it into a metaphor for an organic becoming. **16**

A Roma l’artista ibrida quelle composizioni con l’iconografia religiosa e popolare locale dotandole di dispositivi che ricordano ostensori, reliquiari, tabernacoli da manipolare come in veri e propri riti liturgici. **12 Nascondendo le sue forme mitico-erotiche in quegli oggetti baroccheggianti, Roca-Rey ripercorre i processi di acculturazione coatta dei popoli sudamericani da parte dei colonizzatori europei. Interagire con essi, forzarne un contenuto che può apparire osceno e abietto significa abbandonarsi agli istinti inconsci dell’eros – istinti che non conoscono confini geopolitici.**

In 1952, during a brief European stay, Roca-Rey meets and marries an Italian woman. The couple settles in Lima, the artist’s hometown, and permanently moves back to Rome in 1963. By the time Roca-Rey returns to Italy, he is an established sculptor. Local critics compare him to Constantin Brâncuși: the works of both are examples of a mixture of European Modernism and local traditions—Byzantine art in the case of the Romanian Brâncuși, pre-Columbian art for Roca-Rey. The iron sculpture *Edad de Hierro* (1960) is emblematic of Roca-Rey’s fascination with the totemic forms of Aztec votive statuettes. **11** [e] Unlike the artists of the historical avant-garde, involved in primitivist and exoticizing appropriations, Roca-Rey not only finds inspiration in ancient cultures but stands as a continuator of those aesthetic traditions, reviving them.

Ancestral epistemologies nourish Roca-Rey’s: inscribed in it are beliefs, myths, and rituals of the indigenous civilizations of South America. For the Incas, for example, sexual difference was fundamental for the organization of society but also for the order of the Cosmos. In Roca-Rey’s sculptures, the forms of the seed, the egg, the womb, and the male and female sexes recur insistently. **13, 14** Roca-Rey combines them into mysterious objects, evocative of ritual tools, and at the same time enhances their plastic qualities in a grammar of concave and convex surfaces, open and closed forms, contents and containers.

In Rome, the artist hybridizes those compositions with the local religious and popular iconography by endowing them with devices reminiscent of ostensories, reliquaries, and tabernacles to be manipu-

lated as in liturgical rites. **12** By hiding his mythic-erotic forms in those baroque objects, Roca-Rey retraces the processes of forced acculturation perpetrated by European colonizers on South American peoples. To interact with these objects, to pry open contents that may appear obscene and abject, is to indulge in the unconscious instincts of eros—instincts that know no geopolitical boundaries.



[e] Guerriero con trofeo, 300–800 d.C. Cultura Chiriquí, Costa Rica. Collezione Metropolitan Museum of Art, New York.

sub

a cura di / curated by **Michele D'Aurizio**

18 febbraio – 14 maggio / February 18 – May 14, 2023

Testi di / Texts by: Michele D'Aurizio

MACTE Team: Caterina Riva, Marta Federici, Nadia Vitone, Amalia Vitale

Traduzioni / Translations: Michele D'Aurizio, Anna Martinelli

Progetto grafico / Graphic design: Sezione Grafica

Si ringraziano i prestatori / With thanks to the lenders:

Archivio Betty Danon, Osnago; Carmengloria Morales; Collezione Martha Canfield, Centro Studi Jorge Eielson, Firenze; Collezione Ferri Lorenzini, Bergamo; Collezione Privata; Collezione Privata / Galleria Giò Marconi, Milano; Famiglia Nagasawa; Famiglia Roca Rey; Galleria Luca Tommasi Arte Contemporanea, Milano; Galleria Tiziana Di Caro, Napoli; Paradisoterrestre.

Il curatore intende ringraziare la direttrice del MACTE, Caterina Riva, e l'assistente curatrice, Marta Federici, per l'impagabile supporto – intellettuale e logistico – offerto alla realizzazione di questa mostra; e gli artisti, le loro famiglie e le loro gallerie per i loro contributi. Le riflessioni a fondamento di questo progetto di ricerca sono maturate nell'ambito di due corsi seguiti alla University of California di Berkeley: "Anticolonial Avant-gardes" e "Comparative Conceptualisms", tenuti rispettivamente da Anneka Lenssen e da Julia Bryan-Wilson e Lenssen. Un ringraziamento particolare anche a Eva Fabbris, Andrea Jung-An Liu e Nathaniel Wolfson.

The curator wishes to thank the MACTE's director, Caterina Riva, and the assistant curator, Marta Federici, for the invaluable support—both intellectual and logistic—they offered during the creation of this exhibition; and the artists, their families, and their galleries for their contributions. The questions at the heart of this research project emerged in the context of two classes attended at the University of California, Berkeley: "Anticolonial Avant-gardes" and "Comparative Conceptualisms," taught by Anneka Lenssen and by Julia Bryan-Wilson and Lenssen, respectively. A special thank you to Eva Fabbris, Andrea Jung-An Liu, and Nathaniel Wolfson.

MACTE

Museo di Arte

Contemporanea di Termoli

via Giappone snc

86039 Termoli (CB) – Italia

+39 0875 80 80 25

fondazionemacte.com

info@fondazionemacte.com



Fondazione
Macte