

THE ART OF CONVERSATION

CURATED BY
PAOLO CHIASERA AND ANDREAS SCHLAEGEL

WITH AN EXHIBITION DESIGN
BY MATTHEW ANTEZZO

FEATURING WORKS BY
LOUISE LAWLER, RENÉ MAGRITTE,
NAEEM MOHHAIEMIEN, RICCARDO PREVIDI, OSCAR TUAZON

OPENING
NOVEMBER 1ST, 2012, 6-10PM

DURATION
NOVEMBER 2ND - DECEMBER 15TH, 2012

OPENING HOURS
TUE - SAT, 12-6PM

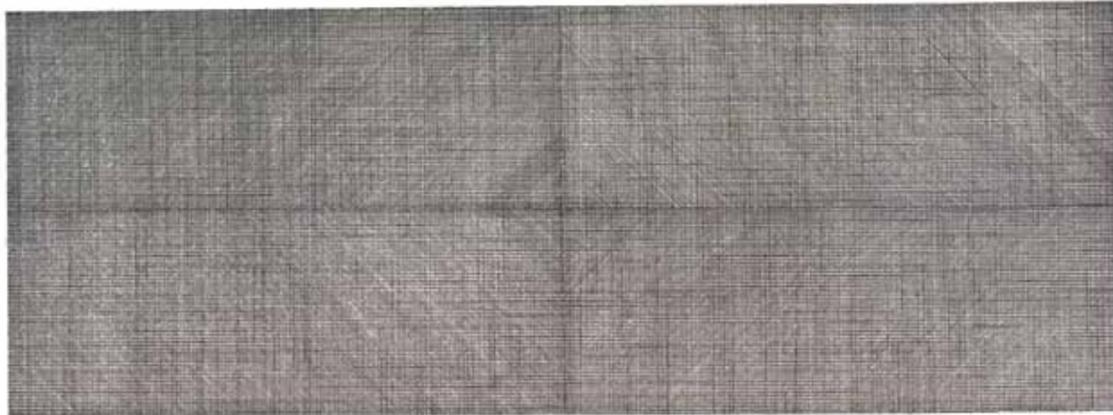


PSM - STRASSBURGER STRASSE 6-8 - 10405 BERLIN - WWW.PSM-GALLERY.COM

ROCOCO CONCEPTUALISM

BY JENNIFER ALLEN

PLAN FOR WALL DRAWING / PAULA COOPER GALLERY / MAY 15, 16 1969



The wall drawing was executed by Edwin Rippe, Henry Peter, and Sol LeWitt on the south wall of the smaller room of the Paula Cooper Gallery, 251 Avenue 27, 11 as part of an installation for the benefit of the East-Western Foundation, organized by Lucy Oppen. The drawing is 10'4" x 6', composed of four sections, each 5'4" x 2', and was drawn with 9H graphite sticks. The drawing is the south of the wall, the height of each section 5'1" is limited by the maximum length that a line can be easily drawn using a 9H pencil. A right triangle was used. Each of the four sections has three crossing lines superimposed on one another: vertical, horizontal, diagonal left to right, and diagonal right to left 45°. Representing the basic directions that lines can be drawn, these lines are drawn as tightly and as close together as possible (1/8"). The frequency of the drawing should be equal since there are an equal number of lines in each segment. However, the properties of the wall in some cases dictate the direction of the lines if there is a trace of plaster or foreign substance on the wall surface. The pressure exerted by the draftsman is not always equal. Nor is the distance between lines always the same, especially for diagonal lines. These deviations are acceptable and beyond the scope of planning; they are inherent in the method. The wall drawing is perceived first as a light grid, then light drawings. It gives rise to the ambiguity of the wall plane - and therefore a collection of lines. The wall drawing is a drawing in situ, as the photographic record of the wall drawing is dependent on all use of equal importance. The wall drawing is temporary and will be removed at the conclusion of the Paula Cooper Gallery Exhibit May 15, 1969.

Once upon a time there was conceptual art. Dry as a programmer's string of characters, purged of useless ornament as a socialist housing block on the outskirts of Gdansk. Then along came romantic conceptualism, whose works were still bony, but with a teardrop poised to fall, from Bas Jan Ader to Andy Warhol. Today's conceptualism is packed with conceits: around a stripped-down work there gathers a narrative/historical/political corollary touching on everything, from context to materials all the way – heaven help us – to the artist's biography. Jennifer Allen individuates this outgrowth-prone conceptualism, defining it as "Rococo". A conceptualism hatched by fusion with the narrative thrust and retromania of the turn of the century. So the question is: do any artists exist today that have not supinely submitted to this mutation? Has anyone out there taken the concept towards a new imaginary?



di Jennifer Allen

C'era una volta l'arte concettuale. Era secca come una stringa di programmazione e più priva di fronzoli di un condominio socialista alla periferia di Danzica. Poi venne il concettualismo romantico, opere ossute sì, ma con la lacrima pronta a scendere, da Bas Jan Ader a Andy Warhol. Oggi il concettualismo si è fatto concettuoso: a un'opera scarna si addensa un corollario narrativo/storico/politico che riguarda ogni cosa, dal contesto ai materiali, fino, orrore, alla biografia dell'artista. Jennifer Allen identifica questo concettualismo pieno di superfetazioni, definendolo "rococo". Un concettualismo nato dalla fusione con la svolta narrativa e la retromania del volgere di secolo. La domanda è: esistono artisti che non abbiano adottato supinamente questa mutazione? Qualcuno che abbia portato il concetto verso un nuovo immaginario?

In che modo si potrebbero presentare oggi i primi disegni murali di Sol LeWitt? Prendiamo per esempio *Wall Drawing 11* (maggio 1969). All'epoca, LeWitt descrisse questa semplice opera usando parole semplici: "Una parete divisa orizzontalmente e verticalmente in quattro parti uguali. All'interno di ciascuna parte, sono disegnati tre dei quattro tipi di linee" – tutti a "matita nera", senza fronzoli. Tuttavia, al giorno d'oggi, un progetto simile nelle mani di un artista di una generazione seguente sarebbe probabilmente descritto in termini più elaborati, anche qualora il risultato fosse identico.

La "parete" di oggi non sarebbe un vecchio muro qualsiasi, ma un muro con una storia, la propria (tracce di mostre passate oppure dei precedenti proprietari dell'edificio o degli usi che ne sono stati fatti) o quella di un altro muro: politica (il Muro di Berlino) o banale ma comunque in qualche modo politica (un Walmart nell'Oregon). Le misure delle "quattro parti uguali" potrebbero essere ispirate alle misure dello studio dell'artista o magari dai suoi quattro LP preferiti – ancora meglio, dallo stesso LP degli Smiths trovato nei mercatini delle pulci di quattro città, nelle quali, di recente, vi sono state dimostrazioni, biennali o mostre curate da Juan A. Gaitán. Le "linee" potrebbero evocare i percorsi seguiti da uccelli migratori a rischio di estinzione, l'innalzamento del livello del mare a causa del riscaldamento globale, grafici che misurano il debito greco o qualcosa di meno impegnativo come le pieghe per realizzare fiori di loto con la tecnica origami. E le persone che tracciano linee potrebbero essere operai di Taiwan che producono ninnoli per il negozio del museo o impiegati di un ufficio dove gli impiegati usano ancora le matite. Magari gli spettatori? Decisamente troppo scontato. La "matita nera", però, avrebbe un marchio, il che rimanderebbe alla storia del marchio stesso, al design della matita e alla sua produzione – il tipo di legame esistente con la Cumbria, le palle di cannone, il diamante Koh-i-Noor e/o Johnny Carson. Non dimentichiamo poi il grado di durezza HB della matita... che, con qualche fortuna, potrebbe essere proprio il mozzicone usato per realizzare la prima versione del *Wall Drawing 11* di LeWitt nel lontano 1969.

Se LeWitt è stato un pioniere dell'Arte Concettuale, i numerosi epigoni che l'hanno seguito hanno trasformato le rarefatte origini di questo genere in una cornucopia di concetti, che si moltiplicano con una velocità superiore a quella dei risultati di una ricerca su Google. In anni recenti l'Arte Concettuale è diventata non solo derivativa del canone, ma anche esponenzialmente informativa, un accumulo di concetti. Al giorno d'oggi molte opere sembrano Google sul divano: la libera associazione di grandi quantità di informazioni in un'analisi infinita.

Scrivendo su *frieze* nel 2002, Jörg Heiser ha coniato il termine "Concettualismo Romantico", citando opere piene di passione come il film *Kiss* (1963) di Andy Warhol e il film *I'm Too Sad to Tell You* (1971) di Bas Jan Ader, che contestava un'argomentazione di *Paragraphs on Conceptual Art* (1967) di LeWitt: l'arte concettuale doveva rimanere "emotivamente asciutta" per essere "mentalmente interessante" per gli spettatori. Heiser ha indicato quali fossero i contemporanei e i successori di LeWitt caratterizzati da una vena romantica:

How might Sol LeWitt's early wall drawings be presented today? Take *Wall Drawing 11* (May 1969). Back then, LeWitt described this simple work with simple words: "A wall divided horizontally and vertically into four equal parts. Within each part, three of the four kinds of lines are superimposed"—all executed in no-frills "black pencil". Yet today a similar project in the hands of an artist from a later generation is likely be described in more elaborate terms, even if the results looked pretty much the same.

Today's "wall" would not just be any old wall but a wall with a history, its own (traces of past exhibitions, the building's former owners or uses) or another wall's: political (the Berlin Wall) or trivial yet somehow political (a Walmart in Oregon). The measurements of the "four equal parts" could be inspired by the measurements of the artist's studio or maybe his four favourite LPs—better yet, the same Smiths LP found at flea markets in four cities, each recently hit by demonstrations, biennials or shows curated by Juan A. Gaitán. The "lines" might evoke the paths of migratory birds facing extinction, rising sea levels due to global warming, charts measuring Greek debt or something lighter like the folds for making origami lotus blossoms. And the people drawing lines could be factory workers flown in from Taiwan who produce tchotchkes for the museum store or clerks from an office where clerks still use pencils. Or the viewers? Way too obvious. But the "black pencil" would have a name brand, which could involve the history of that brand, its design and manufacture—how that was related to Cumbria, cannonballs, the Koh-i-Noor diamond and/or Johnny Carson. Don't forget: the HB grading of the pencil... which, with some luck, might just be the stub of one used to make the first version of LeWitt's *Wall Drawing 11* way back in 1969.

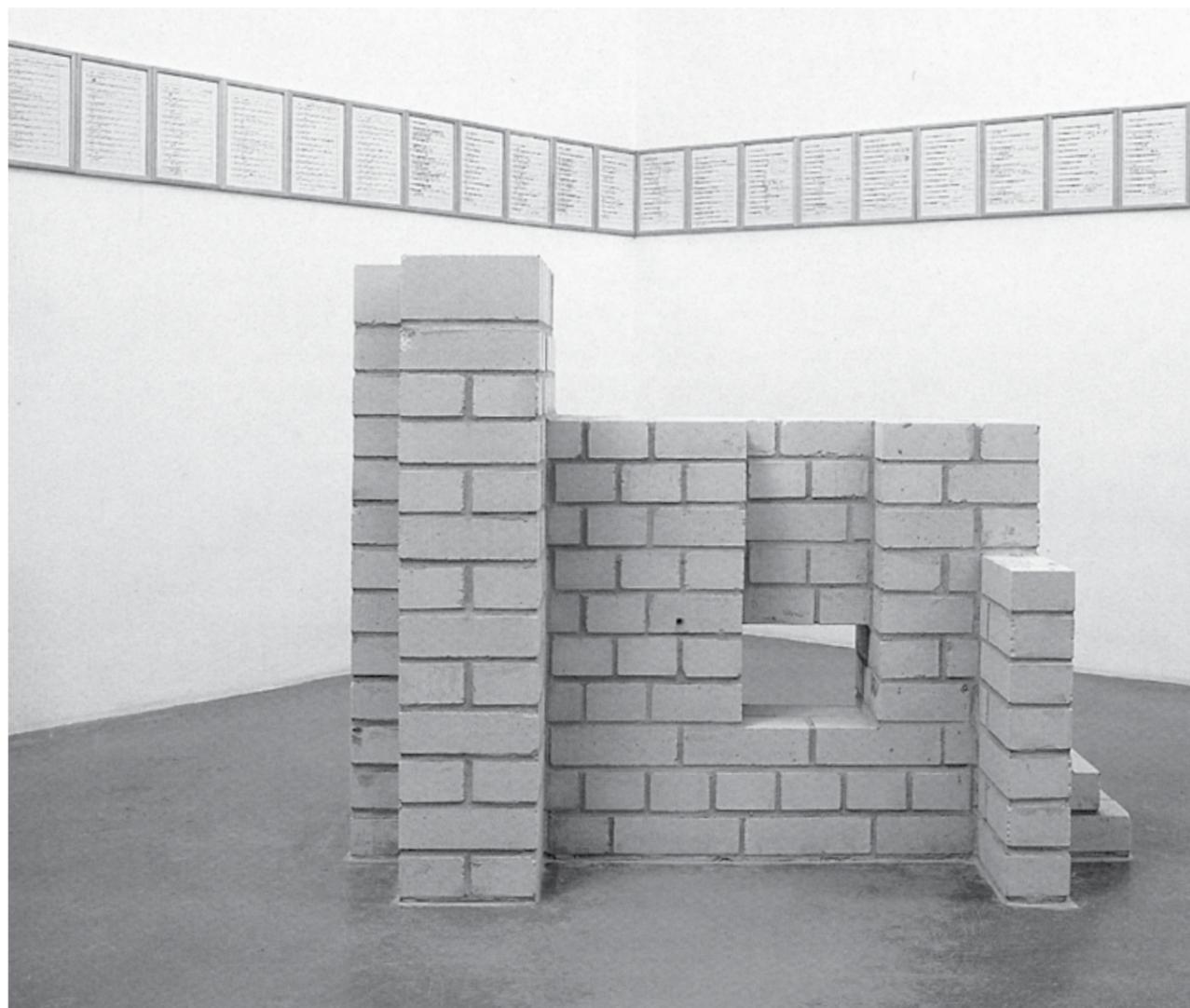
If LeWitt was a pioneer of Conceptual Art, the countless settlers who followed him have turned the sparse origins of this genre into a cornucopia of concepts, which multiply faster than the results of a Google search. Conceptual Art has become not only derivative of the canon but also exponentially informative in recent years, an accumulation of concepts. Today, many works feel like Google on the couch: the free association of oodles of information in a never-ending analysis.

Writing in *frieze* in 2002, Jörg Heiser coined "Romantic Conceptualism", citing ardent works like Andy Warhol's film *Kiss* (1963) and Bas Jan Ader's film *I'm Too Sad to Tell You* (1971) that contested an argument in *LeWitt's Paragraphs on Conceptual Art* (1967). For LeWitt, conceptual art had to remain "emotionally dry" to be "mentally interesting" for viewers. Heiser noted LeWitt's contemporaries as well as successors with a romantic touch: Robert Smithson, Robert Barry, Douglas Huebler, Hans Haacke, Hélio Oiticica, Sophie Calle, Rodney Graham and Félix González-Torres. But, today, we've gone way beyond romanticism

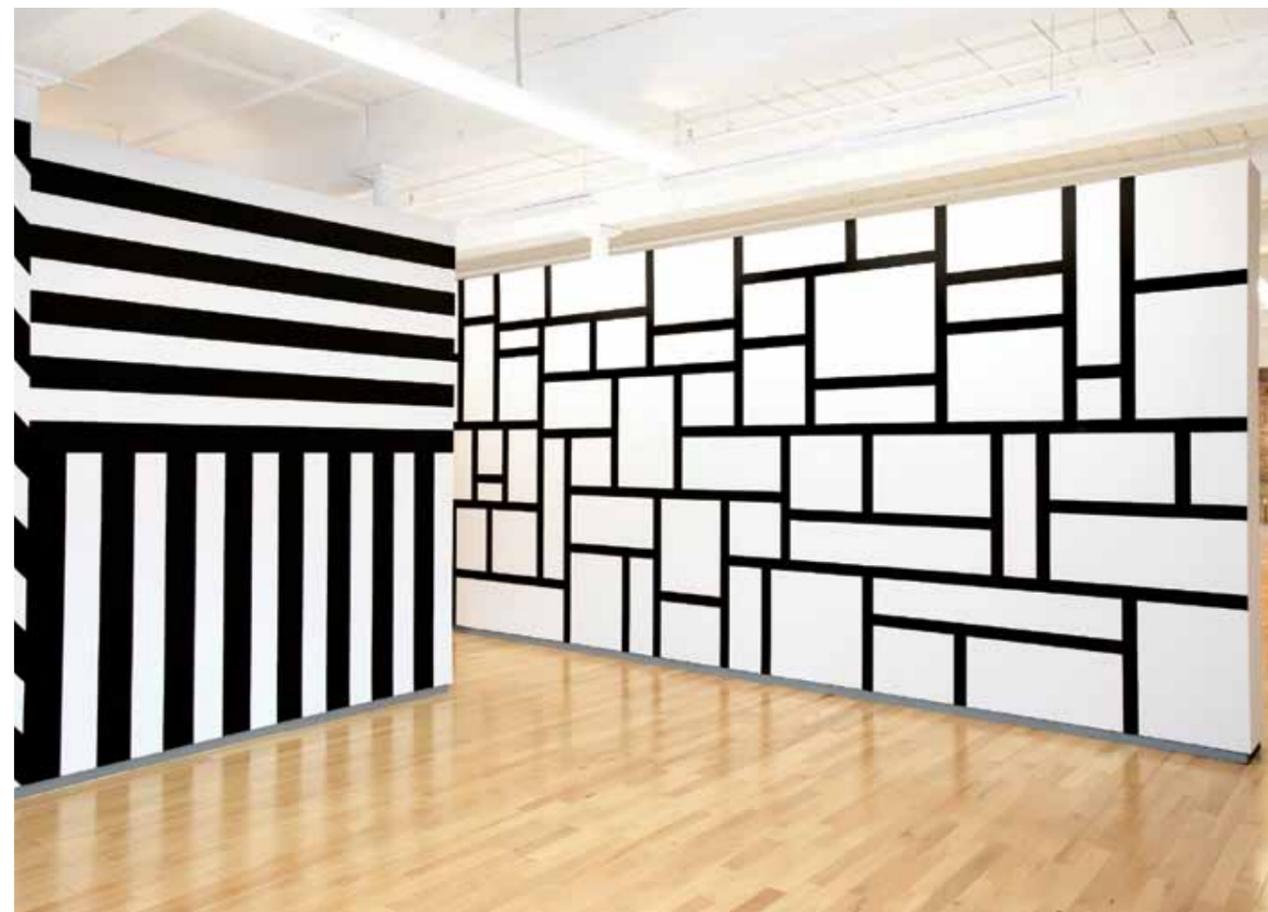


Sol LeWitt, *Wall Drawing #422*, November, 1984. Installation view, "Sol LeWitt: A Wall Drawing Retrospective", MASS MoCA, North Adams, MA, 2008

Opposite – Sol LeWitt, *Wall Drawing 11*, May, 1969. © 2013 The LeWitt Estate / Artists Rights Society (ARS), New York



Monica Bonvicini, *7:30 hrs*, 1999. Installation view, "FUCKEDUPTIMES", Galerie Mehdi Chouakri, Berlin, 1999. Courtesy: the artist. Photo: Jens Ziehe



Sol LeWitt, *Wall Drawing 631*, January, 1990. Installation view, "Sol LeWitt: A Wall Drawing Retrospective", MASS MoCA, North Adams, MA, 2008

into a mannerist phase—if not a full-blown Rococo Conceptualism—in contemporary art.

To be fair, LeWitt himself abandoned his early aesthetic asceticism. His wall drawings became more complex—and unabashedly ornamental—over



time. “Sol LeWitt: A Wall Drawing Retrospective”, which was organized at MASS MoCA with LeWitt before his death in 2007 and continues until 2033, presents the spectrum: from shy pencil lines to extravaganzas of painted colour shapes, whether geometrically stringent or free-form wacky. Yet these elaborations emerged in the appearance of the

Robert Smithson, Robert Barry, Douglas Huebler, Hans Haacke, Hélio Oiticica, Sophie Calle, Rodney Graham e Félix González-Torres. Oggi, però, nell’arte contemporanea siamo andati ben oltre il romanticismo, per entrare in una fase manierista – se non, addirittura, in un Concettualismo Rococò ai suoi massimi livelli.

A onor del vero, va detto che LeWitt stesso abbandonò il suo ascetismo estetico originario. I suoi disegni murali divennero sempre più complessi – e sfacciatamente decorativi – nel corso del tempo. La mostra “Sol LeWitt: A Wall Drawing Retrospective”, organizzata al MASS MoCA, insieme a LeWitt, prima della sua morte nel 2007 e in cartellone fino al 2033, presenta l’intero spettro della produzione: dalle timide linee a matita alle bizzarre composizioni colorate di forme dipinte, rigorosamente geometriche o stravagantemente libere. Tuttavia queste elaborazioni emersero nell’aspetto dei disegni murali, non nelle descrizioni dei materiali e dei processi di produzione da lui fornite, che rimasero brevi, semplici e fattuali, se non addirittura in qualche modo cliniche: più somiglianti al referto di un medico legale che all’elogio funebre di un migliore amico.

Wall Drawing 766 (settembre 1994), per quanto abbellito, è descritto con lo stesso tono distaccato di Wall Drawing 11: “Ventuno cubi isometrici



di varie dimensioni, ciascuno dipinto con mani di inchiostro colorato”. Dopo aver cominciato a lavorare con la pittura, LeWitt aggiunse una distinzione tra “piatto” e “patinato”, ma non si preoccupò mai di indicare se la vernice dovesse essere acrilica o a olio, figuriamoci la sfumatura o la marca.

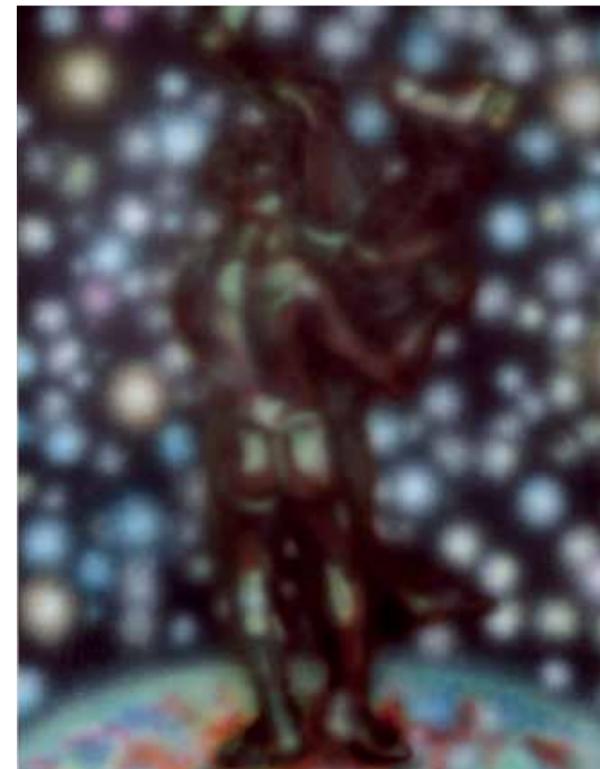
In che modo ha avuto origine il Concettualismo Rococò? Intorno al volgere del secolo, la base teorica dell’Arte Concettuale ha cominciato a fondersi con l’emergente svolta narrativa e con la consapevolezza della circolazione globale di beni e di persone. Poi sono arrivate la retromania, la documentazione e le pratiche basate sulla ricerca, capaci di far parlare persino i chiodi nelle pareti della galleria di nostalgia, storia, in un itinerario globale. È bene ricordare quanto, un tempo, l’arte fosse allergica alla narrativa – le opere d’arte che raccontavano piccole storie erano un tabù e finirono per essere accettate contro voglia – e quanto sia stato importante, negli anni Novanta, sfidare la tendenza dogmatica dell’Arte Concettuale a mettere a tacere gesti, materiali e le persone che li avevano creati. Nelle prime opere di Monica Bonvicini, come in quelle della mostra “FUCKEDUPTIMES” (1999), gli edifici non erano solo concetti realizzati da geniali architetti uomini, ma anche oggetti creati e usati dalle persone: dai muratori, sempre dimenticati, alle donne, storicamente emarginate dalla professione ma condannate a vivere nelle creazioni di quest’ultima.

Shana Moulton, *Body ÷ Mind + 7 = Spirit*, 2009. Courtesy: the artist

Left – Shana Moulton, *Decorations of the Mind II*, 2011. Installation views, Galerie Gregor Staiger, Zurich. Courtesy: the artist and Gregor Staiger, Zurich

Opposite – Jana Euler, *Painting out of focus of Greece leaving Europe*, 2012. Courtesy: the artist and dépendance, Brussels. Photo: Mark Blower

wall drawings, not in his descriptions of the materials and production processes, which remained short, simple and factual, if not somehow clinical: more like a coroner’s report than a best friend’s eulogy. Wall Drawing 766 (September 1994), however embellished, is described in the same matter-of-fact way as Wall Drawing 11: “Twenty-one isometric cubes of varying sizes, each with color ink washes superimposed.” After starting to work with paint, LeWitt did add a distinction between “flat” and “glossy”, but he never bothered to note whether the paint should be acrylic or oil, let alone its shade and brand.



How did Rococo Conceptualism jell? Around the turn of the century, the theoretical base of Conceptual Art started to fuse with the emerging narrative turn and the awareness of the global circulation of both goods and people. Then came retromania, documentation and research-based practices, which could make even the nails in the gallery walls speak about nostalgia, history, a global itinerary. It’s good to remember how allergic art once was to narrative-art works telling little stories was taboo, then begrudgingly accepted—and how important it was in the 1990s to challenge Conceptual Art’s dogmatic drive to silence gestures, materials and the people who made them. In Monica Bonvicini’s early works like those in the show “FUCKEDUPTIMES” (1999), buildings were not just concepts realized by genius men architects but also objects made and used by people: from the construction workers, always forgotten, to women, historically marginalized by the profession yet damned to live in its creations.

Two recent publications signal a major shift in the perception of Conceptual Art, from then and now, although none mention Rococo Conceptualism. The first is the catalogue *Materializing Six Years: Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art* (2012) edited by Catherine Morris and Vincent Bonin who curated the eponymous Brooklyn Museum exhibition, which closes 3 February 2013. Materializing what Lippard sought to dematerialize signals a failure of her project, which of course Lippard herself conceded early on, as conceptual artists were eventually integrated into the very art establishment they had tried to circumvent.

The second is Camiel van Winkel’s intriguing volume of essays *During the Exhibition the Gallery Will Be Closed. Contemporary Art and the Paradoxes of Conceptualism* (2012). Van Winkel argues that we live a “post-conceptual age”, in a double, paradoxical sense: both “coming after and permeated by conceptual art” (his emphasis). That sounds more “pan-conceptual”

Due pubblicazioni recenti segnalano un’importante svolta nella percezione odierna dell’Arte Concettuale rispetto a quella che si aveva allora, benché nessuna delle due parli di Concettualismo Rococò. La prima è il catalogo *Materializing Six Years: Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art* (2012), a cura di Catherine Morris e Vincent Bonin, che sono anche i curatori dell’omonima mostra al Brooklyn Museum, che terminerà il 3 febbraio 2013. La materializzazione di ciò che Lippard cercava di dematerializzare indica un fallimento del progetto dell’artista, cosa che ovviamente Lucy Lippard stessa aveva ammesso fin dagli inizi, dal momento che gli artisti concettuali erano integrati in quello stesso establishment artistico che avevano cercato di eludere.

Il secondo è l’intrigante volume di saggi di Camiel van Winkel *During the Exhibition the Gallery Will Be Closed. Contemporary Art and the Paradoxes of Conceptualism* (2012). Van Winkel sostiene che viviamo in un’“epoca post-concettuale”, per due motivi paradossali: sia perché “viene dopo l’arte concettuale sia perché è permeata da essa” (corrisponde all’autore). Qui mi sembra che si tratti più di “pan-concettualismo”, ma quello che van Winkel vuol dire è chiaro: siamo tutti artisti concettuali – critici e spettatori – ormai. Questo genere di arte non è più praticato da alcuni ma da tutti, volenti o nolenti. Di fatto qualsiasi opera può essere ridotta a un concetto di qualche sorta. Perfino un artista che sfidi l’Arte Concettuale dipingendo, per dire, in modo viscerale diviene l’artista che opera con il concetto di dipingere in maniera viscerale.

Per Van Winkel l’Arte Concettuale sarebbe stata influenzata dalle tecnologie dell’informazione e dall’estetica degli anni Sessanta (infatti i *cue cards* – cartoncini con appunti – di Lippard ricordano il tradizionale catalogo cartaceo delle biblioteche e le schede perforate usate dai primi calcolatori elettronici). I primi artisti concettuali erano “intermediari dell’informazione” che assoggettavano il lavoro manuale a un protocollo, al contempo dividendo il concetto dalla sua esecuzione. Come i teorici dell’informazione, ridussero la comunicazione a un efficiente scambio di “bit”.

Forse l’Arte Concettuale si è semplicemente sviluppata con i computer, tanto dal punto di vista tecnologico quanto da quello dell’aspetto esteriore: dalle vecchie schede perforate ai nostri smartphone multimediali. Al giorno d’oggi, le opere originali sembrano ancorate alle tradizioni della tecnica, del mestiere e del gesto, anche se gli artisti lasciano il lavoro ad altri o non lo concretizzano affatto. I disegni murali di LeWitt manifestano un amore per i materiali e per gli aspetti esteriori, non per i concetti astratti, figuriamoci poi per le infinite storie sulla provenienza della vernice o su come la globalizzazione metta in contatto paesi distanti attraverso il commercio. Diversamente dall’Arte Concettuale Rococò, le prime opere rimangono ovvie e comunque in qualche modo misteriose; guardandole, non ci si sente mai come di fronte a una lezione universitaria.

Esiste un qualche modo per gli artisti di sfuggire la stretta totale del Concettualismo Rococò, per non parlare del concetto in sé? Se ogni opera può essere ridotta a un concetto – e io credo che possa – la risposta potrebbe trovarsi nello spostamento del concetto dall’informazione verso altre manifestazioni speculative. Tale approccio resterebbe nel regno dei concetti, mentre si allontanerebbe dall’estetica informatica riduttiva dell’Arte Concettuale, che sia quella di un vecchio elaboratore IBM o di un iPhone nuovo di zecca. In questo caso, vengono in mente i quadri di Jana Euler e le video-performance di Shana Moulton, dal momento che entrambe le artiste rimangono nell’ambito del realismo sebbene spingano i concetti verso l’assurdo e l’esoterico.

Una manifestazione diversa del concetto come pensiero ideale potrebbe essere trovata nella recente mostra di Paolo Chiasera “The Art of Conversation” alla PSM di Berlino. Dal momento che sin dall’inizio non ero convinta, questo esempio merita di essere approfondito. Chiasera ha approfittato dell’imminente trasloco della galleria e ha invitato l’artista Matthew Antezzo a progettare lo spazio espositivo: una fontana, reminiscenza di un fiume gorgolante, scorreva lungo il pavimento

to me, but van Winkel's point is clear. We are all conceptual artists—critics and viewers—now. The genre is no longer practised by a few but by everyone, whether they want to or not. Indeed, every work can be reduced to some kind of concept. Even an artist challenging Conceptual Art by painting, say, from gut feeling becomes the artist working with the concept of painting from gut feeling.

For Van Winkel, early Conceptual Art was influenced by the information technology and aesthetics of the 1960s (indeed, Lippard's cue cards recall the traditional library card catalogue and the punch cards used by the first computers). The first conceptual artists were "brokers of information" who subjected manual work to a protocol while dividing the concept from its execution. Like information theorists, they reduced communication to an efficient exchange of "bits". Perhaps Conceptual Art has simply developed with computers, both their technology and appearance: from the old punch cards to our multimedia smartphones. Today, the original works look anchored in the traditions of technique, craft and gesture, even if the artists left the work to others or never had it done at all. LeWitt's wall paintings manifest a love of materials and appearances, not abstract concepts, let alone endless stories about where the paint came from or how globalization links distant countries through trade. Unlike Rococo Conceptualism, the early works remain obvious yet somehow mysterious; looking at them never feels like taking a university seminar.

Is there any way for artists to escape the total grip of Rococo Conceptualism, let alone the concept itself? If every art work can be reduced to a concept—and I do believe that every work can—the answer may lie in shifting the concept away from information and towards other manifestations of ideal thinking. Such an approach would remain in the realm of concepts while breaking with Conceptual Art's use of the reductive information technology and aesthetic of computers, whether an old IBM mainframe or a spanking new iPhone. Here, Jana Euler's paintings and Shana Moulton's video-performances come to mind since both artists remain realistic yet seem to push concepts towards the absurd and the esoteric.

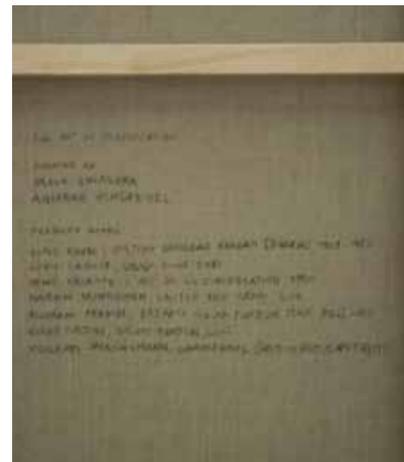
A different manifestation of the concept as ideal thinking could be found in Paolo Chiasera's recent show "The Art of Conversation" at Berlin's PSM. Since I was not convinced from the outset, this example merits some consideration. Chiasera took advantage of the gallery's upcoming relocation and invited artist Matthew Antezzo to design the exhibition space: a water fountain, reminiscent of a gurgling river, ran through and across the gallery's cement floor. There were stepping blocks to get to the other side where there was a large-scale orange-y shaded figurative painting: *The Art of Conversation* (2012), which depicts two buildings, with one open interior decorated with different art works.

Since the painting was free-standing, I walked around to the back of the canvas, which listed the depicted buildings and art works in simple handwriting. In the background was Louis Kahn's masterpiece Jatiyo Sangshad Bhaban (National Assembly Building) in Dhaka, Bangladesh (1961-82); in the foreground, Konrad Wachsmann's summer home for Einstein in Caputh, Germany (1929). The five art works inside this home included René Magritte's painting *L'art de la conversation* (1950), which inspired Chiasera's title, Louise Lawler's photograph *Grey* (2008/2001) and Riccardo Previdi's video projection *Tatami* (2012)—again, all rendered in paint.

As I read the list, I started to roll my eyes. Here we go again... Rococo with a dose of retró. Yet I was not quite right. Chiasera had not only painted the painting but also "curated" it with Andreas Schaeffel; they did not choose this painting for the show but rather they chose *the art works depicted in the painting*. That's new. And while the works ranged from old to new—from Magritte to Previdi—it turned out that Previdi's work had not yet been made. Chiasera was quoting the past and the future. That's another first. Despite myself, I loved this show, which edged the concept away from information and towards the imaginary... Instead of proposing a radical break from Conceptual Art, Chiasera and company manage to make some novel moves on a well-travelled territory.

di cemento della galleria. C'erano blocchi su cui camminare per raggiungere l'altro lato, dove si trovava un grande dipinto sui toni dell'arancione, *The Art of Conversation* (2012), che ritraeva due edifici, con l'interno aperto di uno di essi decorato con diverse opere d'arte.

Poiché il dipinto era *free-standing*, sono andata a guardare il retro della tela, su cui erano scritti a



mano, in una grafia semplice, i nomi degli edifici e delle opere d'arte ritratti. Sullo sfondo si trovava il capolavoro di Louis Kahn Jatiyo Sangshad Bhaban (Palazzo dell'Assemblea Nazionale) a Dhaka, Bangladesh (1961-82); in primo piano stava, invece, la casa estiva progettata da Konrad Wachsmann per Einstein a Caputh, in Germania (1929). Le cinque opere d'arte dentro quest'ultimo edificio includevano il dipinto *L'art de la conversation* (1950) di René Magritte, che ha ispirato il titolo di Chiasera, la fotografia *Grey* (2008/2001) di Louise Lawler e la videoproiezione *Tatami* (2012) di Riccardo Previdi — anche queste tutte dipinte.

Quando ho letto l'elenco, ho rovesciato gli occhi all'indietro. Eccoci di nuovo... rococò con un pizzico di retró. Mi sbagliavo, però. Chiasera non solo aveva dipinto il quadro, ma lo aveva anche "curato" insieme ad Andreas Schaeffel; non era questo dipinto ad essere stato scelto per la mostra, ma piuttosto loro avevano scelto *le opere d'arte ritratte nel dipinto*. Questa era una cosa nuova. E benché le opere spaziassero dal vecchio al nuovo — da Magritte a Previdi —, è risultato che l'opera di Previdi non era ancora stata realizzata. Chiasera citava il passato e il futuro. Ecco un'altra prima volta. Contro ogni mia resistenza, ho adorato questa mostra, che ha allontanato il concetto dall'informazione per avvicinarlo all'immaginario.

Invece di proporre una rottura radicale con l'Arte Concettuale, Chiasera e i suoi compagni sono riusciti a creare nuove strade in un territorio già molto trafficato.

