



M. Spanghero, *Exhibition Rooms* (2007-10), slide projection, loop, installation view at Artericambi

Michele Spanghero
Gorizia (I), 1979

solo shows

- 2010 *Exhibition Rooms*, curated by D. Capra, Artericambi, Verona (I)
2009 *Traslucide*, curated by D. Capra, Factory Art, Trieste (I)
Cinetica : Promenade. Suoni dalla collezione Getulio Alviani, curated by L. Michelli and S. Bellinato, Stazione Rogers, Trieste (I)
2007 *Ergo*, curated by M. Pasian, WAT art gallery, Portogruaro (I)
Difference and Repetition, curated by L. Commisso, Spazio Edera, Codroipo (I)

selected group exhibitions

- 2009 *La Meglio Gioventù*, curated by A. Bruciati and E. Comuzzi, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, Monfalcone (I)
Festival della Scienza, curated by AMACI, Telecom Italia Future Center, Genova (I)
Licof - Palinsesti, curated by E. Pezzetta, San Vito al Tagliamento (I)
ArtVerona, performance, Verona (I)
2008 *Fruz 03*, curated by A. Bruciati, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, Monfalcone (I)
(Not) a Photograph, curated by V. Nagy, Obalne Galerije, Piran (SLO)
HAIP Digital Art Festival, curated by D. Lakner, Ljubljana (SLO)
404 International Festival of Electronic Art, curated by G. Valenti, M. Guzman and M. Campitelli, Trieste (I) / Basel (CH)
Biennale des Arts Numériques, curated by M. Barbe, Val d'Argent (F)
2007 *Signal - segnali video*, curated by E. Marras, Cagliari (I)
Electronic Music Festival, curated by R. Di Pietro, Columbus (USA)

selected concerts

- 2009 *Neon Campobase*, Bologna (I)
Sajeta Festival, Tolmin (SLO)
Galerientage, Graz (A)
2008 *Freeshout Festival*, Prato (I)
StaalPlaat, Berlin (D)
Plan B, Warsaw (PL)
VY gyvai, Kaunas (LT)
AvaMaa, Mooste (EST)
Das Kleine Field Recording Festival, Berlin (D)
Gledališce Glej, Ljubljana (SLO)
Homework Festival, Bologna (I)
2007 *Stazione di Topolò*, Topolò (I)
Klub Gromka, Ljubljana (SLO)
2005 *All Frontiers Festival*, Gradisca d'Isonzo (I)

ARTERICAMBI

www.artericambi.org
via a.cesari 10 - 37 131 verona
tel. & fax 045 840 3684
mobile +39 335 133 0087

all images courtesy ARTERICAMBI, verona

michele spanghero
exhibition rooms

february - march, 2010

ARTERICAMBI
verona



M. Spanghero, *Exhibition Rooms, Whites* (2007-10), lambda print on aluminium, 100x67 cm, ed. 1 + a.p.

L'auspicabile miopia daniele capra

Molto spesso organizzare una mostra è come ospitare molte mostre dentro le mostre, un po' come delle Matryoska. Ogni mostra può nasconderne un'altra.

Hans-Ulrich Obrist, Connective Possibilities

Quando si mostra il cielo con un dito lo sciocco guarda, e di conseguenza vede, il dito. Questo è quello che ci hanno raccontato sin da bambini, stimolandoci a fare l'esatto opposto. Parimenti anche il metodo scientifico ci indica come sia necessario riconoscere l'oggetto della nostra analisi e quali siano gli aspetti da prendere in considerazione, usando intelligenza e soprattutto strumenti di analisi e misura per accertare. È un aspetto cioè metodologico, dato che – per formulare delle ipotesi, per capire oltre le apparenze – è necessario saper dove guardare.

Capita così anche in occasione di una visita ad una mostra di arte contemporanea, tanto negli spazi pubblici quanto in una galleria: quando entriamo in un luogo in cui sappiamo esserci una mostra ricerchiamo prima di tutto le opere che contiene. Indipendentemente dal fatto che siano autonome, cioè semplicemente collocate nel posto perché trasportate da altrove, o realizzazioni *site specific*, è il soggetto contenuto nello spazio ad attirare la nostra attenzione (anche nel caso in cui si tratti di un'opera sostanzialmente immateriale come può essere un lavoro

di sound art, o nella situazione limite di una performance, dove l'opera è frutto dell'accadimento). La fonte primaria di interesse è cioè nei riguardi di quello che sta dentro, in ciò che avviene nel contenitore.

Benché nell'ultimo decennio si sia registrata una certa propensione, talvolta manifestamente enfatica, in allestimenti volutamente alternativi delle mostre (spaziando da soluzioni molto raffinate a vera e propria sciatteria), il *white cube* è ancora considerato il modello di contenitore di riferimento: l'ambiente bianco infatti garantisce, come nessun altro, un tipo di esperienza sensoriale assoluta. Scrive Brian O'Doherty in una raccolta di saggi: «la galleria ideale elimina dall'opera tutti gli elementi accidentali che interferiscono con il fatto di essere 'arte'. L'opera è isolata da qualsiasi aspetto che possa distogliere dalla sua stessa valutazione artistica. Questo conferisce allo spazio una caratteristica che è propria di altri spazi in cui le consuetudini sono preservate grazie alla ripetizione di un sistema chiuso di valori. Un po' della sacralità di una chiesa, la formalità di una corte di tribunale, l'arcano di un laboratorio sperimentale convivono con un design chic per creare una camera per l'esperienza estetica».¹

L'analisi che Michele Spanghero sta portando avanti da più anni sui luoghi espositivi nasce invece dalla concomitante volontà di guardare il dito e non il cielo, ma anche di mostrare quanta differenza si registri tra i modelli concettuali e la realtà. L'artista ha compiuto una vera e propria ricognizione degli spazi espositivi dell'Italia e dell'Europa centro orientale (musei, *kunsthalle*, gallerie e fiere) alla ricerca tanto degli elementi di omologazione quanto quelli di discontinuità dei siti, rivelando aspetti



M. Spanghero, *Exhibition Rooms, Milano* (2007-10), lambda print on aluminium, 100x67 cm, ed. 1 + a.p.

contingenti cui solitamente non si presta attenzione. In questo modo si scopre come l'impiego del *white cube* ammetta eccezioni e molte differenti declinazioni rispetto al modello *assoluto* che si crederebbe inderogabile.

L'aspetto fondamentale di questa indagine è il capovolgimento del ruolo funzionale e, inaspettatamente, del potere e del vincolo di soggezione (visivo, culturale, estetico) che alimenta la gerarchia opera/luogo. Mostrando ed esibendo manifestamente non tanto pavimenti e pezzi di muro bensì porzioni e ritagli di recipienti, essi stessi cessano di essere afasici contenitori di vuoto ed iniziano a bisbigliare, a mostrare inaspettatamente crepe, irregolarità e variazioni della gamma dei bianchi cui non siamo soliti prestare attenzione. In questo l'artista compie un gesto di insubordinazione rispetto alla logica standardizzata in cui i ruoli sono assegnati ed il copione non permette cambi di parte, nemmeno all'ultimo minuto. Spanghero non sceglie così dei nuovi soggetti, non implementa cioè la lista di possibili *cose da guardare*, ma spoglia gli spazi delle opere: le manda letteralmente in soffitta, ignorandole. È infatti il laboratorio sperimentale convivono con un design chic per creare una camera per l'esperienza estetica».¹

L'analisi che Michele Spanghero sta portando avanti da più anni sui luoghi espositivi nasce invece dalla concomitante volontà di guardare il dito e non il cielo, ma anche di mostrare quanta differenza si registri tra i modelli concettuali e la realtà. L'artista ha compiuto una vera e propria ricognizione degli spazi espositivi dell'Italia e dell'Europa centro orientale (musei, *kunsthalle*, gallerie e fiere) alla ricerca tanto degli elementi di omologazione quanto quelli di discontinuità dei siti, rivelando aspetti

percettiva, benché non manchino dei risvolti cromatici interessanti che potrebbero inserire le fotografie nell'alveo del minimalismo. Ma, come ricorda Jean Baudrillard ne *Il sistema degli oggetti*;² l'attività reiterata del collezionare, di raccogliere oggetti e concetti con un criterio riconoscibile o in grado di formare una relazione di vicinanza logica, ha per conseguenza il controllo ed il dominio dello spazio e del tempo. L'azione dell'artista di documentare porzioni di contenitori che risultano vuoti o svuotati, lo trascina inevitabilmente ai limiti delle possibilità rappresentative dello strumento fotografico, ma lo mette nel contempo nella posizione privilegiata di essere riuscito a documentare e dominare un processo. Risulta in questo modo forte la tensione analitica dell'operazione nell'essere causticamente ripetitiva; inoltre l'attrito concettuale tra la fotografia di una serie di *non-soggetti* (i *white cube* di *Exhibition Rooms*) e la loro evidente riconoscibilità (in quanto pareti e pavimenti) rende la frizione gelidamente tagliente.

La magia però talvolta – come capita in *Amarcord* quando la nebbia avvolge la città di Rimini – è non vedere distintamente e lontano, ma poter scoprire a tentoni.

La ricognizione di tutti questi spazi – sono qualche centinaio le foto scattate dall'artista goriziano – porta a termine un interessante lavoro processuale di compressione visiva che non lascia spazio ad interpretazioni di natura



M. Spanghero, *Exhibition Rooms, Roma* (2007-10), lambda print on aluminium, 100x67 cm, ed. 1 + a.p.

desirable myopia daniele capra

Very often organizing an exhibition is to invite many shows within the shows, almost like a kind of Russian Matryoshka doll. Every exhibition can hide another exhibition.

Hans-Ulrich Obrist, Connective Possibilities

When you point a finger at the heavens, a fool will look at the finger, and as a consequence see only that. This is what we have been told since we were children, in the hope of stimulating us to do the exact opposite. In the same way scientific methodology teaches us that it is necessary to recognize the object to be analyzed and to discover the aspects to be taken into consideration by using our intelligence and, above all, the necessary tools for analyzing and measuring as a means of verification. In other words, this is a methodological aspect, given that – in order to formulate hypotheses and go beyond appearances – it is necessary to know where to look. This is also what happens when we go to see a show of contemporary art, whether in a public space or in a private gallery: when we enter a place where we know there is an exhibition we look first of all for the works on show. Independently of the fact that they are autonomous, i.e. simply put in that place after being transported from somewhere else or are site-specific, it is the subject contained in the space that draws our attention (even when we are dealing with a basically immaterial work

such as a work of sound-art or with the extreme case of a performance where the work is the outcome of the event). The principle centre of interest is, in other words, about what is inside, or what occurs within, the containing space. Even though in the last decade there has been a certain inclination – at times quite emphatic – to create installations as a deliberate alternative to exhibitions (ranging from extremely refined ones to those which are really slipshod), the *white cube* is still considered the ideal container: in fact, the white setting guarantees as no other a kind of absolute sensorial experience. In one of his essays, Brian O'Doherty has written, «The ideal gallery subtracts from the artwork all cues that interfere with the fact that it is "art". The work is isolated from everything that would detract from its own evaluation of itself. This gives the space a presence possessed by other spaces where conventions are preserved through the repetition of a closed system of values. Some of the sanctity of the church, the formality of the courtroom, the mystique of the experimental laboratory joins with chic design to produce a unique chamber of esthetics».¹

The analysis of exhibition spaces that Michele Spanghero has been pursuing for some years began, instead, from the concomitant wish to look at the finger rather than the heavens, as well as to show how great a difference is registered between conceptual models and reality. The artist has undertaken a genuine reconnaissance of exhibitions in Italy and Central Eastern Europe (museums, *kunsthalle*, galleries, and fairs) in search of both the venues' standard elements and those which are irregular, and as a result he reveals contingent aspects which are



M. Spanghero, *Exhibition Rooms, Venezia* (2007-10), lambda print on aluminium, 100x67 cm, ed. 1 + a.p.

not usually noticed. In this way we discover that recourse to the *white cube* has exceptions and many different variations with respect to the *absolute* model that we believe to be inviolable.

The basic aspect of this inquiry is the overturning of the functional role and, unexpectedly, of the power and the bonds of visual, cultural, and aesthetic influences that nourish the work/venue hierarchy. By openly showing and exhibiting, not so much floors and pieces of wall, but portions and remnants of receptacles, they themselves stop being aphasic containers of emptiness and begin to whisper and to show unexpected cracks, irregularities, and variations of whites to which we are not usually inclined to pay attention. By doing this the artist undertakes an act of insubordination in the face of that standardized logic according to which roles have been assigned and the script does not allow for any changes, not even at the last minute. Spanghero does not choose new subjects by doing this; in other words, he does not undertake a list of *possible things to be looked at*, but strips the space of its works: he literally puts them in the attic and ignores them. In fact, what is being photographed is the microcosm that we are used to consider only as the frame. The works – those that already have the privileged status of being works of art and that are hung on the walls or are on the floor behind the artist – are not there: they are missing, and at this point it is not even worth lending an ear to hear if they are definitively silent.

The reconnaissance of all these spaces – the artist has shot hundreds of photos – concludes a fascinating process of visual compression that leaves no space

to perceptive kinds of interpretation, even though there are interesting colour effects that might link the photographs to Minimalism. But, as Jean Baudrillard reminds us in his *The System of Objects*;² the repetitive activity of collecting, of gathering objects and concepts with a recognizable criterion, or at least one that can create a logically close relationship, results in the control and mastery of space and time. The artist's action of recording portions of containers that prove to be empty or emptied, inevitably lead him to the very limits of the representational possibilities of photography but, at the same time, puts him in the privileged position of having managed to record and control a process. This leads to the strong analytical tension of the operation as a result of its caustic repetitiveness, while the conceptual friction between photographing a series of *non-objects* (such as are the white cubes in *Exhibition Rooms*) and their evident recognizability (they are pavements an walls) makes this friction coldly biting.

At times, however, the magic – as happens in Fellini's *Amarcord* when fog wraps the town of Rimini – lies in not seeing distinctly or into the distance, but in discovering it by trial and error.

¹ B. O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, Berkeley, 1986, p.14.

² J. Baudrillard, *The System of Objects*, Italian translation: *Il sistema degli oggetti*, Milan, Bompiani, 1972-2004, p. 122.