

in series



in series
artist's
multiples
for a multiple
show

tyche

ideazione e cura di
ideation and edited by
anna guillot

saggi critici
critical essays
roberto lambarelli
anna guillot

identità visiva e progetto grafico
visual identity and graphic design
gianni latino

traduzioni
translations
iain halliday

segreteria mostra
exhibition secretarial
laura cantale

fotografie
photographs
koobookArchive/Lab_KA

controllo qualità
quality control
alessandro di fede

impianti e stampa
prepress and printing
grafica saturnia, siracusa

copyright 2014
© accademia di belle arti
via barriera del bosco, 34/a
95125 catania
t. +39 095.6136825 / f. +39 095. 6136823
www.accademiacatania.com
koobookarchive
piazza manganello, 16
95131 catania
+39 095.2503077 / +39 334.9821594
www.koobookarchive.it

tyche edizioni
via pachino, 22 / 96100 siracusa
nessuna parte di questo libro può essere
riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o
con qualsiasi messo elettronico, meccanico
o altro senza l'autorizzazione scritta dei
proprietari dei diritti e dell'editore.

accademia di belle arti
catania

santo di nuovo
presidente

virgilio piccari
direttore

alessandro blancato
direttore amministrativo

anna guillot
professore coordinatore
scuola progettazione artistica
per l'impresa

comune di catania

enzo bianco
sindaco

orazio licandro
assessore ai saperi e alla bellezza
condivisa e turismo

augusta manuele
direttore settore cultura e turismo

salvatore lo giudice
responsabile progetti speciali
e mostre, palazzo della cultura

giovanni oberdan
allestimenti palazzo della cultura

si ringraziano
thanks to
carla cesarini
barbara di gregorio
antonio freiles
maurizio ruggiano
bruno tonini
franco troiani

spazio libro d'artista catania
studio A '87 spoleto

alessia viscuso
per aver elaborato il concept
basico della mostra nella
tesi di laurea (aba catania,
progettazione artistica
per l'impresa – biennio
specialistico, a.a. 2011-12,
relatore prof. anna guillot)

con il patrocinio di
with the sponsorship of



città di spoleto
assessorato alla cultura



comune di catania
assessorato ai saperi
e alla bellezza condivisa

con la collaborazione di
with the collaboration of

PALAZZO COLLICOLA
ARTI VISIVE SPOLETO

KOOBOOKARCHIVE

rare office
rethinking . architecture . research . experience

PAOLO TONINI L'Arengario
Studio Bibliografico

con il contributo di
with the contribution of
accademia belle arti
catania

alta formazione
artistica, musicale
e coreutica

media partner

arte e critica

spoleto
biblioteca comunale "g. carducci"
palazzo mauri
11/31 maggio 2013

berlin
rare office – rethinking
architecture research experience
15/31 maggio 2013

catania
palazzo della cultura
via vittorio emanuele II, 121
10/20 settembre 2014

in series artist's multiples for a multiple show

orazio licandro
assessore ai saperi alla bellezza condivisa
e turismo, comune di catania

Mi consento solo qualche considerazione ingenua di fronte a una mostra così ricca di opere, di nomi, di esperienze diverse. Il termine più corretto sarebbe, in verità, non tanto considerazione quanto impressione. Sono rimasto letteralmente impressionato nell'aggirarmi fra le sale che ospitano, assieme alle opere, un capitolo di storia dell'arte. Aiutato dalle esaustive note critiche ho potuto visitare un pezzo significativo di Novecento. Certo il Novecento dell'arte con Benjamin, Duchamp, Warhol e tanti altri nomi sacri, ma con esso anche il Novecento delle grandi utopie, della accesa battaglia ideologica e politica, il Novecento della grande speranza nel cambiamento della società.

Gli intellettuali erano coscritti d'ufficio e molti furono comunque quelli che si spesero come solo i volontari possono fare; fra essi gli artisti assunsero, come d'altronde era nella logica stessa delle cose, il ruolo d'avanguardia nel tentativo – quanto allora sembrò a molti a portata di mano e alla portata della storia umana – di unire vita e arte, di farle addirittura coincidere. Non si trattava solo di portare l'arte al popolo ma di rendere l'arte fruibile dal popolo, consumabile dal popolo. Da ciò l'esigenza prima concettuale poi tecnica di rendere l'arte infinitamente riproducibile, secondo i principi non tanto dell'industria, le cui pratiche venivano per altro radicalmente contestate, quando della produzione di massa. Ecco, in fondo le fondamenta teoriche delle incredibili spinte utopiche di quegli anni erano rappresentate dalla necessità dialettica di rendere l'aulico *popolare*.

Certo, in ciò l'artista reinventava la propria funzione ieratica, inedito sacerdote dei consumi pop, riguardassero la musica, vero sottofondo generazionale, gli abiti,

trasformati dall'invenzione della moda più che della minigonna, i costumi intesi come abitudini diffuse di vita. Il nuovo sacerdote – mai l'artista è ingenuo – sacrificava sull'altare pop la funzione storica dell'avanguardia artistica, divenuta improvvisamente il vecchio da abbattere: d'altronde chi ha mai suonato con la chitarra, davanti a un falò, *Verklärte Nacht* invece di *Satisfaction*?

Queste e tante altre impressioni ho ricevuto aggirandomi, turista curioso e affascinato, fra gli oggetti d'arte esposti all'interno di sale, nella stessa misura anche se in modo totalmente diverso, impressionanti. Ho pensato infatti alle tante funzioni depositatevi nel tempo: monastero di Benedettine, sede dei vigili del fuoco, deposito dei mezzi della nettezza urbana, falegnameria comunale, scuola, teatro, opera dei pupi, casa natale di S. Agata. Non so cosa avrebbe affascinato maggiormente Duchamp ma voglio pensare che nella invenzione di una funzione pubblica e collettiva di luogo della cultura altri potrebbero scorgervi tracce di quell'aura che non abita più, da tempo, i nostri mondi.

orazio licandro

Councillor for Knowledge, Shared Beauty
and Tourism, City of Catania

I allow myself just a few ingenuous considerations with regard to an exhibition so rich in works, names and disparate experience. In truth the correct term would be not so much consideration, but rather impression. I was quite literally hugely impressed as I walked around the rooms that house, together with the works, a chapter in the history of art. With the help of the comprehensive critical notes I was able to witness an important part of the twentieth century. Of course it's the twentieth century of art with Benjamin, Duchamp, Warhol and many other sacred names, but with this it is also the twentieth century of the grand utopias, of fervent ideological and political battles, the twentieth century of great hope in societal change. Intellectuals were required to be involved and there were many who dedicated energy in the way that only volunteers can; among these it was the artists – as was logical – who assumed the role of avant-garde in the attempt to unite life and art, to even make them one and the same, something that then seemed possible and within the grasp of human history.

This wasn't simply taking art to the people, but meant making art useable by the people, consumable by the people. Thus the need, initially conceptual and then technical, to render art infinitely reproducible, according to the principles not so much of industry, the practices of which were contested radically, but rather of mass production. Here in essence we find the theoretical foundations of the incredible utopian drive of those years that were recognized by the dialectical necessity to make art *pop-ular*. Certainly, in this artists reinvented their own ceremonial function, now priests of pop consumption regarding music (truly part

of the generational background), clothes (transformed by the invention of fashion rather than the mini-skirt, with behaviour understood as widespread life habits.

The new priest – the artist is never ingenuous – sacrificed on the pop altar the historical function of the artistic avant-garde, which had suddenly become the old that had to be demolished: after all, who would ever play *Verklärte Nacht instead of Satisfaction* with a guitar in front of a camp fire?

I received these and many other impressions as I walked around – a curious and charmed tourist – among the art objects arranged within these rooms that are equally impressive, though in a totally different way. Indeed, the many functions lodged here over time came to mind: a Benedictine monastery, fire brigade headquarters, street cleaning centre, municipal carpentry workshop, school, theatre, puppet theatre, Saint Agatha's birthplace. I have no idea which of these Duchamp would have found most fascinating, but I wish to believe that in inventing a public and collective function for a place of culture others might be able to see in its traces of the auras that for some time now have no longer inhabited our worlds.

virgilio piccari
direttore accademia di belle arti di catania

La mostra *IN SERIES_artist's multiples for a multiple show*, prodotta e ordinata dall'Accademia di Belle Arti di Catania su un concept scaturito dalle attività didattiche e di ricerca della prof. ssa Anna Guillot del Biennio specialistico di Progettazione artistica per l'Impresa, espone i multipli di 36 artisti internazionali provenienti dal catanese KoobookArchive. Aperta al pubblico in contemporanea nelle sedi di Spoleto (Biblioteca comunale Giosuè Carducci) e di Berlino (RARE Office – Rethinking Architecture Research Experience), la rassegna viene ora allestita a Catania negli spazi del Palazzo della cultura.

Le produzioni esposte si riferiscono ai progetti di diverse generazioni e tipologie di artisti: si va da alcuni tra i più prestigiosi nomi internazionali come Matthew Barney, Olafur Eliasson, Keith Haring, Damien Hirst, Jenny Holzer, Jasper Johns, Mariko Mori, Yoko Ono e Joe Tilson a maestri italiani come Antonio Freiles, la stessa Anna Guillot, Vittorio Messina, Carmelo Nicosia e Michelangelo Pistoletto, dagli ex allievi della nostra Accademia divenuti artisti affermati, come Filippo La Vaccara e Loredana Longo ad alcuni tra i migliori neo diplomati, Laura Cantale, Irene Catania e Giuseppe Mendolia Calella.

Quale esemplare momento di trasversalità culturale, dunque, tali opere andranno a costituire certamente il denso portato di un'esperienza sul contemporaneo davvero singolare condivisa con il pubblico.

L'Accademia che mi onoro di rappresentare si ritiene orgogliosa di promuovere il progetto *IN SERIES_artist's multiples for a multiple show* e riconoscersi ancora una volta in un momento in cui generazioni diverse si fondono in un corpo unico in nome dell'Arte.

virgilio piccari
director, Academy of Fine Arts Catania

The exhibition, *IN SERIES_artist's multiples for a multiple show*, produced and organized by the Fine Arts Academy of Catania on a concept that derives from the teaching and research activity of Professor Anna Guillot, who works on the two-year postgraduate degree in Artistic Planning for Business, carries 36 international artist's multiples from the Catanese KoobookArchive. Open to the public contemporaneously in Spoleto (Giosuè Carducci Civic Library) and Berlin (RARE Office – Rethinking Architecture Research Experience), the collection has now been set up in Catania in the premises of the Palazzo della cultura.

The productions exhibited refer to projects from several generations and types of artist: we move from some of the most prestigious international names such as Matthew Barney, Olafur Eliasson, Keith Haring, Damien Hirst, Jenny Holzer, Jasper Johns, Mariko Mori, Yoko Ono and Joe Tilson to Italian artists such as Antonio Freiles, Anna Guillot herself, Vittorio Messina, Carmelo Nicosia and Michelangelo Pistoletto, from the ex-students of our Academy who have become established artists, such as Filippo La Vaccara and Loredana Longo to some of the best of recent graduates, Laura Cantale, Irene Catania e Giuseppe Mendolia Calella.

Thus, as an exemplary moment of cultural transversality, these works constitute the deep substance of a truly singular experience of the contemporary that is shared with the public.

The Academy that I have the honour of representing is proud to promote the project, *IN SERIES_artist's multiples for a multiple show* and to find itself once again living a moment in which different generations are melded into a single body in the name of Art.

una, cento, mille opere.

di roberto lambarelli

¹Il primo è nel Museo di Philadelphia, il terzo nel Moderna Museet di Stoccolma, il secondo è irrintracciabile.

Le opere raccolte in questa occasione oltre ad essere contemporanee sono anche moderne, oltre ad appartenere al nostro tempo, esse hanno anche quel particolare carattere che corrisponde ad una concezione dell'arte in sintonia con le proposte più innovative dell'avanguardia, ma soprattutto esse sono dei multipli, opere prodotte in più esemplari e numerate in progressione.

Parlando di opere riprodotte, senza volere per questo richiamare quella particolare condizione che evoca fino dalle prime righe l'autore dell'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, ovvero senza ricorrere al principio che una cosa fatta dagli uomini può sempre essere rifatta da uomini, ovvero senza rientrare nella tradizione storica ed arrivando invece direttamente alle ragioni specifiche, alle dinamiche teoriche e pratiche che esse implicano, bisogna necessariamente riconsiderare quello che viene stimato essere il vero e proprio precursore di tale procedimento, Marcel Duchamp. Bisogna ripartire proprio dalla *Boîte-en-valise*, quella raccolta di riproduzioni in miniatura di opere precedenti oltre a immagini, scritti e altri frammenti, che egli realizzò in venti esemplari dopo la metà degli anni trenta.

Punto di riferimento della cultura più avanzata degli ultimi cento anni (giusto un secolo è passato dallo scandalo prodotto all'Armory Show con il quale si vuole segnare il debutto dell'arte moderna negli Stati Uniti), con la sua *Boîte Duchamp* ha prodotto conseguenze ravvisabili di fatto ancora oggi. L'idea della moltiplicazione, utilizzata con il preciso intento di diffondere le sue idee, illustrandone percorsi concettuali e formali, ha aperto a nuove possibilità, a nuovi atteggiamenti, che oltre ad aver trasformato il mondo dell'arte hanno rappresentato il

fulcro formativo di tanta parte degli artisti contemporanei. Inoltre, l'intento tutt'altro che conservativo che lo stesso artista aveva adottato nei confronti delle proprie opere – tant'è che dei suoi ready-mades se ne persero ben presto le tracce – ha fatto sì che quel multiplo si riscattasse dalla condizione 'servile', di opera minore, accessoria, facendole tributare la stessa dignità dell'opera principale di cui essa era conseguenza.

A completamento di tali processi di revisione del concetto di opera e delle sue possibilità performative, concettuali ed ideologiche, sono intervenuti poi altri eventi riguardanti quella che, dopo il *Grande vetro*, viene considerata la più importante opera dell'artista francese, l'*Orinatoio*.

Quando infatti, tra la fine degli anni cinquanta e l'inizio del decennio successivo, egli si ritrovò al centro degli interessi della nuova generazione che si affacciava alla ribalta artistica internazionale, ci si rese conto che delle sue opere, dei suoi più importanti ready-mades, proprio per quel suo particolare atteggiamento nei confronti dell'oggetto-opera, non era rimasta che qualche fotografia. Così egli stesso si prestò in tre occasioni (1950, 1953, 1963) ad acconsentire all'acquisto di alcuni orinatoi.¹

Poi, nel 1964, autorizzò Arturo Schwarz a realizzarne un'edizione di otto esemplari più quattro prove, in tutto 12 repliche.

Dalla lettura del testo apparso sul secondo numero di "The Blind Man", pubblicato all'indomani della famosa vicenda dell'occultamento dell'*Orinatoio* alla mostra degli Indipendenti, si evince una condizione che apre a metodologie operative molto usate poi nell'arte contemporanea. Nella rivista si legge: "Non è importante se Mr. Mutt abbia fatto *Fontana* con le sue mani o no. Egli l'ha

² Louise Norton, *The Richard Mutt case. The Buddha of the bathroomn*, "The Blind Man", numero 2, New York, Maggio 1917

³ *Rogue urinals. Has the art market gone Dada?*, "The Economist", 24 Marzo 2010. www.economist.com/node/15766467?story_id=15766467

scelta. Egli ha preso un articolo ordinario della vita di ogni giorno, lo ha collocato in modo tale che il suo significato d'uso è scomparso sotto il nuovo titolo e il nuovo punto di vista – ha creato un nuovo modo di pensare quell'oggetto".²

L'evidente messa in discussione dell'autenticità, della creazione unica ed originale, per non parlare della definitiva distruzione dell'aura benjaminiana, e in aggiunta, l'uso di oggetti quotidiani o comunque presi a prestito dalla realtà, la moltiplicazione seriale, e l'idea ad essa sottesa, ovvero quella di raggiungere non più uno, ma cento, mille individui, aprono l'opera a cambiamenti piuttosto considerevoli che riguardano la sua stessa validità e la sua durata, e che lasciano intravedere anche la messa in discussione, almeno in via transitoria, della necessità dell'oggetto artistico.

Nel corso degli anni sessanta il diffondersi della cultura Pop, che alle premesse elitarie dei dadaisti aggiunse una diffusione, se non proprio di massa, comunque socialmente molto amplificata, ha dato un forte impulso alla produzione di opere moltiplicate. Forse non è un caso che l'autorizzazione a riprodurre in più esemplari l'*Orinatoio* avvenne nello stesso anno in cui venne presentata ufficialmente la Pop Art alla Biennale veneziana. E forse ancora meno casuale è il fatto che, qualche anno dopo, Andy Warhol propose al gallerista Ronald Feldman di accettare alcune sue opere in cambio di una replica dell'*Orinatoio*, quella soprannominata *The Prototype*, l'unica recante la firma dell'artista. Fatto sta che, come disse lo stesso Feldman: "Andy comprese cosa volesse dire fare multipli perché in seguito ne fece lui stesso".³

Per il signor Mutt/Duchamp era sufficiente scegliere un oggetto, moltiplicarlo oppure no; per Warhol/Warhol era essenziale riprodurre, materialmente o in effige, l'oggetto industriale. Ma cosa dire della *Merda di Manzoni*, conservata in un certo numero di barattoli numerati e firmati, di qualche anno prima? C'è da rilevare che Manzoni sembrerebbe conservare ancora proprio quell'idea di artista genio creatore propria della tradizione romantica. È vero, ironizza, ma è sufficiente l'ironia a dissacrare l'idea che tutto quello che fa l'artista, in quanto tale, è arte? Proprio il contrario di quello che aveva in testa Andy, che sognava un automa che prendesse il suo posto, lui che era riuscito comunque a sottrarre la pittura all'unicum, all'unicità considerata espressione emblematica di creatività, per renderla meccanicamente riproducibile attraverso l'uso della serigrafia combinata con la fotografia. La cosa paradossale è però che più Andy cercava di sottrarsi più Warhol diventava una star.

La Pop Art esaltava i valori della cultura popolare, della cosiddetta Popular Art, già descritta alla metà degli anni cinquanta come l'insieme dei prodotti industriali, della pubblicità e delle altre forme di *low culture*, musica leggera, fumetti, ecc., e dava vita ad un nuovo realismo, attento alla scena urbana, anzi di più, che ne utilizzava gli stessi elementi costitutivi, prelevati, aggiustati, tradotti, copiati, amplificati, ingigantiti, isolati o riassemblati, decontextualizzati o riambientati ma sempre secondo la medesima tecnica. Tant'è che Tomás Maldonado poté scrivere nel 1963: "I neodadaisti (conosciuti come fattualisti, polimaterialisti, *pop-artists*, *pop-realists*, neorealisti, ecc.) usano quasi tutti

⁴ Tomás Maldonado,
*Oggetti di disegno e oggetti
d'arte*, Ulm, 7 gennaio
1963. Riprodotto in
Avanguardia e razionalità,
Einaudi, Torino 1974

⁵ Filiberto Menna, *Profezia
di una società estetica*,
Lerici, Roma 1968

⁶ Giorgio Persano,
dichiarazioni inedite
raccolte da Roberto
Lambarelli

la stessa tecnica: la vecchia tecnica del *ready
made* di Duchamp".⁴

Ecco dunque su cosa si basava l'avanguardia, su una tecnica che si accordava perfettamente con quella della produzione industriale, costitutiva dello stesso scenario metropolitano. Produzione industriale e scena urbana rappresentavano una nuova condizione che prefigurava anche nuovi modelli di comportamento – quegli stessi messi in evidenza negli Happenings, nella Body, nell'arte di comportamento, nell'arte processuale e nelle tante forme espressive che caratterizzeranno gli anni settanta in una messe crescente di concetti, forme, immagini e soprattutto comportamenti che ratificava il nuovo statuto dell'opera, quello stesso che era stato indicato chiaramente dall'avanguardia. Un cambiamento tale da determinare la trasformazione dell'ambiente e, dunque, della vita dell'uomo. Si fece sempre più strada, in sostanza, l'idea che fosse possibile realizzare l'utopia del *Movimento moderno*, ovvero di realizzare un radicale rivolgimento sociale accompagnato da nuovi valori estetici, il cui godimento potesse essere destinato all'intera società, ad una società dunque votata all'estetica (questo permise a Filiberto Menna di scrivere nel 1968 di una *linea euemonistica* della cultura contemporanea, per cui l'arte dovesse passare nella vita come *estetica diffusa* con il compito di reintegrare individuo e ambiente).⁵

Si diffuse rapidamente anche il concetto che si potesse fare dell'opera d'arte moltiplicata un grimaldello capace di scassinare la roccaforte dell'unicità che, per sua stessa condizione, faceva sì che l'arte si rivolgesse soltanto agli strati privilegiati della società.

In tal senso è significativo come in quegli anni si incontrassero sovente gallerie che

avevano deciso di dedicare la propria attività alla diffusione di multipli. L'opera d'arte moltiplicata lasciava intravedere la possibilità di raggiungere un sempre più ampio pubblico, potenzialmente un pubblico di massa. Attorno ad essa cominciarono a coagularsi motivazioni ideologiche, non ultima l'idea che attraverso il multiplo, in appoggio con il nuovo statuto dell'opera, si potesse compiere l'atto finale di quella ricercata sovrapposizione tra arte e vita.

Era il superamento delle contraddizioni insite nella Pop. Se da un lato infatti essa si era basata sulle tecniche di riproduzione, dall'altro aveva puntato alla mitizzazione dell'immagine. Se da un lato aveva contato sulla facilità della produzione seriale, dall'altra aveva giocato sul mito dell'artista.

Agli inizi degli anni settanta si avvertiva una certa stanchezza nei suoi confronti.

Giorgio Persano, che proprio all'inizio di quel fenomeno aprì nel 1970 a Torino la galleria Multipli, dedicata per l'appunto alla produzione e diffusione di opere moltiplicate e avviata guardando a Leo Castelli e alla Pop, parlando della propria esperienza con i giovani artisti torinesi – ma la stessa cosa si potrebbe dire per molti altri attivi in quel frangente storico – ricorda, a testimonianza di quel delicato passaggio oltre la Pop, come "essi rimasero comunque attratti dall'ipotesi di fare un lavoro che mantenesse le caratteristiche dell'opera originale e, moltiplicandosi, avesse la possibilità di costare meno ed essere maggiormente accessibile".⁶

Ancora una volta tutto si giocava sulla contrapposizione qualità/quantità. Ma per quegli artisti non si trattava più di abbassare la qualità dell'opera in modo da assimilarla a quella moltiplicata, semmai si trattava di ricercare il processo inverso, ovvero alzare la

⁷È sufficiente rievocare gli aspetti più folkloristici del fenomeno per intendere la portata delle sue conseguenze. Basti leggere la definizione dello yuppie su Wikipedia: "era la figura del giovane uomo d'affari tra i 25-35 anni, che ebbe origine a Manhattan verso la metà degli anni ottanta. Giovani neo-laureati dalle università Yale, Harvard o Princeton, seguivano il sogno di diventare ricchi nel modo più veloce buttandosi nella New York, che, durante l'era repubblicana di Ronald Reagan, aveva raggiunto un livello elevato di benessere e prometteva molto per coloro che investivano e lavoravano in borsa. Molti di questi yuppies statunitensi frequentavano ristoranti e discoteche esclusive come il famoso Studio 54 di Manhattan, quasi tutti lavoravano nei grattacieli del centro di New York, frequentando feste esclusive a volte organizzate da loro colleghi o attori e anche dal famoso Donald Trump. Era comune tra di loro usare la cocaina come svago e vestire abiti Armani e Versace, comprando quadri del famoso artista Jean-Michel Basquiat.

⁸Rogue urinals, op. cit.

qualità dell'opera moltiplicata fino ad essere assimilata in tutto e per tutto a quella unica.

L'impresa era considerevole, perché se da un lato storicamente la qualità si era fatta forte dell'unicità, dell'originalità, dell'aura benjaminiana, dall'altro bisognava affiancare alla quantità delle altre caratteristiche. Per questo corse in aiuto quel nuovo statuto dell'opera che si era determinato tra nuovi comportamenti, nuove ipotesi concettuali e nuove prospettive ideologiche. Una miscela che sembrò permettere il superamento della mitologia pop.

Ma poi, forse a causa delle estremizzazioni ideologiche e concettuali, o forse a causa di altri eventi storici, cominciò a manifestarsi in modo progressivo il ritorno alle tecniche tradizionali, e con esso la messa in discussione di quella vecchia tecnica del *ready made*, dapprima reintroducendo l'uso del disegno – tanto per la sua componente progettuale, quanto per il fatto che rimetteva in gioco sia il carattere artigianale del fare che la creatività individuale – poi attraverso un uso massiccio della pittura.

Il ritorno alla pittura che caratterizzò l'intera generazione degli anni ottanta comportava anche il recupero da parte dell'artista di modelli comportamentali diversi da quelli adottati fino a quel momento. L'artista, tornato nel proprio studio, a tu per tu con la propria creatività, sembrò rinunciare al rapporto con il mondo. Sembrò tornare ad una visione tardo-romantica, che poi in fondo era quella stessa sulla quale si era fondata l'avanguardia. In questo senso si potrebbe rintracciare una radicata continuità, se non fosse che un fenomeno sociale come lo *yuppisme*⁷ riabilitò di colpo le gerarchie contro cui l'avanguardia aveva combattuto fine a quel momento, proiettando inequivocabilmente

sulla pittura il sapore del riflusso.

L'assunzione delle tecniche tradizionali indusse erroneamente all'idea che per fare arte potesse essere sufficiente tornare a dipingere un quadro e a scolpire o plasmare una scultura, e mise altresì in evidenza l'allineamento della produzione artistica delle stagioni precedenti ai principi industriali, il cui minimo comune multiplo è dato proprio dalla tecnica dell'assemblaggio, da quella vecchia tecnica del *ready made*. Il fenomeno, comunque, disinnescò qualsiasi pretesa rivoluzionaria da parte dell'arte, qualsiasi validità della linea eudemonistica, e fece naufragare l'idea che il multiplo potesse essere lo strumento diretto e immediato di un ampliamento della fruizione dell'arte a tutti gli strati sociali.

Quel modo di considerare il multiplo, in ogni caso, ebbe vita breve. Ricorda ancora Persano: "Se nel '72 abbiamo iniziato a produrre i primi multipli, nel '74 la crisi generale del mercato ha reso non più competitivo il multiplo, che aveva comunque di base dei costi di produzione che ormai lo avvicinavano molto al prezzo dell'opera costituita da pezzi unici".

Sulla questione economica si è giocata gran parte dell'arte degli ultimi trent'anni, a partire cioè dall'affermazione del mercato globale, che ha rappresentato un vero e proprio spartiacque; ciò che era vero prima non lo è più stato dopo. Non si è esitato a far perdere all'opera moltiplicata le sue prerogative: oggi una tiratura, seppure minima, viene considerata opera unica. Una condizione confermata dai fatti, se si considera che nel 1999 Sotheby's ha inserito un *Orinatoio* di Schwarz sulla copertina del suo catalogo di vendita con un prezzo di un milione e ottocentomila dollari.⁸

⁹ Riportato da Gunnar B. Kvaran, in *Jeff Koons, Retrospettivamente*, Postmedia Books, Milano 2007

Ma questa speculazione sull'arte non rientrava più nella logica dello sfruttamento capitalistico del principio della produzione industriale che era stata propria della Pop; in realtà, già a partire dagli anni ottanta, si era ravvisato un processo di trasformazione, o per meglio dire di integrazione tra sfruttamento economico e speculazione finanziaria.

Lo *yuppisme* privilegiò la pittura. La sua condizione di unicità ed originalità garantiva la possibilità di assegnarle prezzi molto elevati, ottenendo forti plusvalenze alla stregua, se non anche in modo più significativo, di quanto si potesse fare nel gioco di borsa.

Da quel momento in poi vi fu una crasi tra lo sfruttamento del principio della produzione industriale e quello della speculazione finanziaria. Inoltre, quel che era possibile per l'opera unica fu esteso anche all'opera moltiplicata, come dimostra ancora una volta la vicenda dell'*Orinatorio*.

In questo clima di sempre maggiore affermazione della supremazia del mercato, vengono alla mente le parole di Jeff Koons, uno degli artisti contemporanei più quotati al mondo, che recentemente ha affermato: "Warhol credeva che si potesse conquistare la massa con la distribuzione, mentre io continuo a credere che si possa fare con le idee".⁹

Oggi il problema non si pone più tra opera unica e moltiplicata, tra quantità e qualità, tra unicità e serialità, tra originalità o ripetizione; idee, calembours, motti di spirito, tutto rientra nelle possibilità dell'arte, tutto viene assorbito e usato dal sistema dell'arte. L'opera d'arte moltiplicata si è trasformata in una nuova specificità, come brillantemente dimostra questa raccolta, uno, cento mille modi di fare e di avvicinarsi all'arte.

one, a hundred, a thousand works

by roberto lambarelli

The works collected here on this occasion are not only contemporary but they are also modern; not only do they belong to our time, but they also have that particular character that corresponds to a conception of art in tune with the most innovative proposals of the avant-garde. But above all they are works in series, works produced as several examples and numbered in progression.

Discussing works in series – but without wishing to refer to that particular condition that the author of "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" evoked from his very first lines, which means without entering into the historical tradition and instead going directly to the specific reasons, to the theoretical and practical dynamics implicit in the discussion – we must necessarily reconsider the artist who was the true precursor of this procedure: Marcel Duchamp. We have to start again from the *Boîte-en-valise*, the collection of miniature reproductions of previous works (together with images, writings and other fragments) that he created in a series of twenty in the second half of the 1930s.

He was a point of reference for the most advanced culture of the last hundred years (a century has gone by since the scandal produced by the Armory Show, an event considered as marking the debut of modern art in the United States). With his *Boîte* Duchamp produced consequences that are indeed still perceivable today. The idea of multiplication, used with the precise intent of disseminating his ideas, illustrating their conceptual and formal routes, has opened up new possibilities, new attitudes that have not only transformed the world of art but represent a fulcrum in the formation of many contemporary artists. Furthermore, the

anything but conservative attitude adopted by the artist with regard to his own works – to the extent that all trace of his ready-mades was soon lost – has meant that the series is a liberation from the "servile" condition of a being a minor, accessory work, granting it the same dignity as the main work it is a consequence of.

In completion of these processes of revision of the concept of a work and its performative, conceptual and ideological possibilities, other events intervened, events regarding the work that after *The Large Glass* is considered the most important by the French artist – *Fountain*, a urinal.

Indeed, between the end of the 1950s and the beginning of the '60s, a period in which he was an object of interest to the new generation that was moving towards the international artistic stage, he realized that all that remained of his works, of his most important ready-mades, were just a few photographs. This fact was the result of his own particular attitude towards the object-work. Thus on three occasions (1950, 1953, 1963) he agreed to the purchase of some urinals.¹ Then, in 1964, he authorized Arturo Schwarz to produce an edition of eight pieces, plus four trials, a total series of 12.

From a reading of the text that appeared in the second issue of *The Blind Man*, published following the famous episode of the removal of *Fountain* from the Independents' exhibition, we can identify operational methodologies that are now much used in contemporary art. In the magazine we read, "Whether Mr Mutt made the fountain with his own hands or not has no importance. He CHOSE it. He took an article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view – created a new

thought for that object.”² Thus we have an evident questioning of the concept of unique and original creation, not to speak of the definitive destruction of the Benjaminian aura and, in addition, the use of objects from daily life or in any case borrowed from reality. All this together with serial multiplication and the idea that underpins it, i.e. the idea of reaching no longer one, but one hundred, one thousand individuals, opens up the work to quite considerable changes regarding its own validity and its duration, changes that go so far as to even touch on discussing, at least in a transitory way, the very need for the artistic object.

The spread of Pop culture in the 1960s added a much more socially amplified dissemination, though not exactly mass dissemination, of the elitist premises of the Dadaists. This lent a strong impulse towards the production of multiple works. Perhaps it is not by chance that the authorization for producing *Fountain* in several examples came about in the same year in which Pop Art was officially presented at the Venice Biennial. And perhaps even less of a coincidence is the fact that some years later Andy Warhol proposed to the gallery owner Ronald Feldman to accept some of his own works in exchange for a replica of *Fountain*, the one nicknamed, *The Prototype*, the only one to carry the artist's signature. The fact is, as Feldman himself stated, “Andy knew what multiples meant because he made them.”³

For Mr Mutt/Duchamp it was enough to choose an object and to multiply it or not; for Warhol/Warhol it was essential to reproduce, materially or as effigies, the industrial object. But what can we say about Manzoni's *Merda*, preserved in a certain number of tin cans, numbered and signed,

and produced some years earlier? We have to note that Manzoni would seem to have preserved the idea of the artist as genius creator, an idea that belongs to the Romantic tradition. It is true that there is irony here, but is irony in itself enough to desecrate the idea that everything the artist does is inherently art? This is precisely the opposite of what Andy had in mind, he who dreamed of an automaton that took his place, he who had managed to take painting away from the *unicum*, uniqueness considered as an emblematic expression of creativity, to make it mechanically reproducible through the use of silk-screen printing combined with photography. The paradox, however, is that the more Andy tried to move away from this, the more Warhol became a star.

Pop Art celebrated the values of popular culture, of the so-called Popular Art, already described in the mid-1950s as the totality of industrial products, advertising and other forms of low culture, light music, cartoons, etc., and it gave life to a new realism in tune with the urban scene. Rather it was more than that because it used the same constituent elements – borrowed, adjusted, translated, copied, amplified, enlarged, isolated or reassembled, decontextualized or relocated, but always following the same technique. This to the point where in 1963 Tomás Maldonado was able to write, “The neo-Dadaists (known as factualists, polymaterialists, pop-artists, pop-realists, neo-realists, etc.) almost all use the same technique: Duchamp's old ready-made technique.”⁴ Thus this is what the avant-garde was based on, on a technique that was perfectly in harmony with techniques of industrial production, part and parcel of the metropolitan scenario. Industrial

production and the urban scene represented a new condition that also prefigured new models of behavior – the same that had been highlighted in the Happenings in Body art, in behavioural art, in process art and in the many expressive forms that lend character to the 1970s in a growing mass of concepts, forms, images and, above all, behaviour that ratified the new statute of the work, the same one that had been clearly identified by the avant-garde. This change was so strong that it determined the transformation of the environment and, therefore, of the life of mankind. In essence the idea that it was possible to realize the utopia of the modern movement made continual progress. The idea of bringing about a radical social overturn accompanied by new aesthetic values, enjoyment of which could be spread to society as a whole, a society that was therefore geared to aesthetics (this allowed Filiberto Menna to write in 1968 of a *eudemonic line* in contemporary culture, so that art should pass into life as *diffused aesthetics* with the role of reintegrating the individual and the environment.⁵) Another concept that spread rapidly was the idea of the multiplied work of art as a passkey to the strongholds of that uniqueness that by its very condition meant that art reached only the most privileged strata of society.

In this sense it is significant how in those years there were often galleries that decided to dedicate their activity to the spread of works in series. The multiplied work of art held the promise of the possibility of reaching an ever-wider public, potentially a mass public. Around this idea ideological motivations began to take shape, not least the feeling that through the multiple, together with the new statute of the work, it

might be possible to bring about the final act in the sought-after superimposition between art and life.

In this way the contradictions inherent in Pop were overcome. If on the one hand it had been based on techniques of reproduction, on the other it had aimed at mythicizing the image. If on the one hand it had counted on ease of serial reproduction, on the other it had played on the myth of the artist. By the beginning of the 1970s there was a certain perceived tiredness in attitudes towards it.

At the beginning of this phenomenon, in 1970 in Turin, Giorgio Persano opened the Multipli gallery, dedicated to the production and dissemination of works in series and launched with an eye on Leo Castelli and Pop Art. Speaking of his own experience with young Turin artists, he recalls how, "In any case they were still attracted by the idea of doing a job that maintained the features of the original work and which, multiplying itself, would possibly cost less and would be more accessible."⁶ This is testimony to that delicate passage beyond Pop and something that could be said of many other artists who were active in that period.

Once again everything was played out on the juxtaposition quality/quantity. But for those artists it was no longer a question of lowering the quality of the work so as to assimilate it into the work in series, but rather to research into the inverse process, to increase the quality of the work in series to the point of assimilating it totally into the unique work.

The venture was a considerable one because if on the one hand quality had historically derived largely from uniqueness, from originality, from Benjamin's aura, on the other hand other features had to be aligned

with quantity. For this help came from that new statute of the work that had been determined through new behaviour, new conceptual hypotheses and new ideological perspectives. A mix that seemed to pave a way beyond pop mythology.

But then, perhaps the result of ideological and conceptual extremes, or perhaps caused by other historical events, there was a progressive manifestation of a return to traditional means, and with this a debate around that old *ready-made technique*. First of all came the reintroduction of the use of drawing – both because of its element of planning and because it marked a return to the craft-like character of creating together with individual creativity – and then a widespread use of painting.

The *return to painting* that was a feature of the entire 1980s generation also involved a recovery on the part of the artist of behavioural models that were different from those adopted up to that moment. The artist, back again in his or her studio, face to face with his or her own creativity, seemed to relinquish relations with the world. The artist seemed to return to a late-Romantic vision, which was essentially the same on which the avant-garde had been founded. In this sense one could trace a deep-rooted continuity, were it not for the fact that a social phenomenon such as *Yuppyism* suddenly restored the *hierarchies* against which the avant-garde had fought up until that moment, the ebb tide washing unequivocally over painting.⁷

The adoption of traditional techniques led erroneously to the idea that in order to make art it might be enough to simply go back to creating a painting or a sculpture and it also highlighted the way artistic

production was aligned with periods prior to industrial principles, whose minimum common multiple derives from the assembly technique, from that old *ready-made technique*. The phenomenon, however, defused any revolutionary aspiration on the part of art, denied any validity for the eudemonic line and wrecked the idea that the multiple might be a direct and immediate instrument for a widening of access to art for all social strata.

In any case this way of considering the work in series was short lived. Persano again recalls, "If in 1972 we started producing the first works in series, in '74 the general crisis in the market meant that the multiple was no longer competitive, because anyway it had basic costs of production that took it close to the price of works consisting of unique pieces."

Much of the art of the past thirty years has been directly related to the economic question, a fact deriving from the establishment of the global market, which represented a real watershed. What was true before this point was no longer true afterwards. There was no hesitation in ridding the multiplied work of its prerogatives: today a series, albeit minimal, is considered as a unique work. This condition is confirmed by fact if we consider that in 1999 Sotheby's put a *Fountain* by Schwarz on the front cover of its sales catalogue at a price of one million eight hundred thousand dollars.⁸

But this speculation in art no longer fitted into the logic of capitalistic exploitation of the principle of industrial production that had belonged to Pop Art; in truth, from as early as the 1980s, there had been a process of transformation, or rather a process of integration between economic exploitation and financial speculation.

Yuppyism favoured painting. The medium's

condition of uniqueness and originality guaranteed the possibility of assigning very high prices to it, obtaining subsequently stronger surplus values, albeit not so enormous in comparison with what could be earned on the stock exchange.

From this moment onwards, there was a crisis between the exploitation of the principle of industrial production and that of financial exploitation. Furthermore, what had been possible for the unique single work was extended to the work in series, as the story of *Fountain* once again shows.

In this climate of an ever increasing affirmation of the supremacy of the market, the words of Jeff Koons come to mind, one of the most quoted contemporary artists in the world. He recently stated, "Warhol thought it was possible to conquer the masses with distribution, while I continue to think that it can be done with ideas."⁹

Today the problem is no longer lies in the matter of single work and work in series, between quantity and quality, between uniqueness and seriality, between originality or repetition; ideas, puns, spirited mottoes, everything lies within the possibilities of art, everything is absorbed and used by the art system. The work of art in series has been transformed into a new specificity, as the present collection brilliantly demonstrates – one, a hundred, a thousand ways of creating and moving towards art.

¹The first is in the Philadelphia Museum, the third in the Moderna Museet in Stockholm, the whereabouts of the third remain unknown.

²Louise Norton, "The Richard Mutt case. The Buddha of the bathroom", *The Blind Man*, number 2, New York, May 1917.

³"Rogue urinals. Has the art market gone Dada?", *The Economist*, 24 March 2010. www.economist.com/node/15766467?story_id=15766467

⁴Tomás Maldonado, "Oggetti di disegno e oggetti d'arte", Ulm, 7 January 1963. Reproduced in *Avanguardia e razionalità*, Einaudi, Turin 1974 [translated from the Italian].

⁵Filiberto Menna, *Profezia di una società estetica*, Lerici, Rome 1968.

⁶Giorgio Persano, conversation with Roberto Lambarelli.

⁷It is enough to re-evoke the more folkloristic features of the phenomenon to comprehend the extent of its consequences. For example a reading of the Wikipedia definition of "yuppie" [translated from the Italian]: "The figure of a young businessman – 25–35 years of age – which originated in Manhattan towards the mid-1980s. Recently graduated from Yale, Harvard or Princeton, they pursued the dream of becoming rich in the fastest possible way by throwing themselves into New York, which, during the Republican era of Ronald Reagan, had reached a high level of well-being and promised much for those who invested there and worked in the stock exchange. Many US yuppies frequented exclusive restaurants and discos such as Manhattan's famous Studio 54, almost all of them worked in the skyscrapers of New York and went to exclusive parties thrown by their colleagues or actors or even by the famous Donald Trump. Among them the use of cocaine was common as a pastime as was dressing Armani and Versace and buying paintings by the famous artist Jean-Michel Basquiat."

⁸"Rogue urinals", op. cit.

⁹Quoted by Gunnar B. Kvaran, in *Jeff Koons, Retrospettivamente*, Postmedia Books, Milan 2007 [translated from the Italian].

tra una grande quantità di oggetti
attualità e prospettive di un genere

di anna guillot

¹Una coproduzione Accademia Belle Arti Catania / KoobookArchive presentata simultaneamente a Spoleto, Biblioteca comunale Giosuè Carducci, e Berlino, RARE Office – Rethinking Architecture Research Experience, e, a distanza di tempo, a Catania, Palazzo della Cultura.

²Venezia, Fondazione Prada, 2012.

³Dal 1901 al 1975

⁴Vedi ad es. Damien Hirst, Olafur Eliasson, Michelangelo Pistoletto.

IN SERIES_artist's multiples for a mutiple show

¹presenta una singolare varietà di prodotti seriali d'artista, un mix il più possibile eterogeneo e significativo tra libri, dischi, cartoline, pieghevoli, oggetti e prodotti editoriali ibridi.

36 esemplari numerati e firmati di cui quasi per intero il KoobookArchive dispone in più copie, consentono di dar luogo contemporaneamente a tre eventi identici in tre luoghi diversi.

Per quanto ritenuta minore e opinabile, la teoria del multiplo d'artista può essere riproposta oggi come uno dei temi utili a ridefinire nel suo insieme il ruolo dell'opera. Ne è segno l'interesse rinnovato verso l'argomento, nonostante una delle maggiori rassegne degli ultimi anni, *The Small Utopia. Ars Multiplicata* ² di Germano Celant – la grande mostra storica dimostrativa di come nel '900 si sia evoluta l'idea di serializzare l'arte – sembra più fare il punto di una crisi che aprire un nuovo dibattito.

Tale materia porta con sé implicazioni di vario tipo tra cui la mitica questione dell'"aura" e quella della distribuzione democratica di "contenuti" e "prodotti" d'arte; ma il nodo che sembra vedere d'accordo gli analisti dell'estetica moderna, come anche gli esegeti della mostra veneziana e il suo stesso autore, riguarda soltanto l'assodato declino del sogno progressista. Il multiplo d'artista è spesso stato recepito in modo controverso dagli storici e dai critici, i quali hanno visto tale genere pericolosamente in bilico tra democratizzazione e mercificazione. Con la mostra veneziana ci si è chiesti dunque quanto da *great* sia divenuta *small* quell'utopia – o addirittura sembra essere stato decretato unanimemente il suo *crack*.

Nel corso di un secolo il percorso dell'oggetto d'arte prodotto in serie si è molto articolato, come prova *The Small Utopia*, attraverso testimonianze storiche che coprono tutti i movimenti dall'Avanguardia al Concettuale e oltre.³ Un punto focale, più che mai determinante (che in clima di analisi del problema merita tuttora attenzione), lo ha segnato però, per così dire ineccepibilmente, Andy Warhol, non tanto per le proprie produzioni materiali quanto per aver fornito attraverso il suo comportamento un diverso modello di artista che traduceva una visione disinibita e agile, nonché trasversale e interattiva – prerogative queste fino ad allora reputate incongruenti.

Nello spazio e nel tempo si è proiettata così una figura in grado d'introdurre modalità dinamiche e pragmatiche di conduzione della sfera gestionale del proprio lavoro. In senso molto lato, di ciò sono derivati ed espressione, anche per il modo manageriale di condursi (in qualche caso perfino come progettualità di una vera e propria leadership), alcuni artisti contemporanei,⁴ per i quali la sfera del concetto e quella della prassi, la "diffusione" del proprio prodotto, nonché il modo di "fare cultura", sono coniugabili e persino ottimizzati. Contiguamente, si sono spostate le modalità progettuali e se da un lato ogni cosa è ormai divenuta prodotto (come ogni atto è divenuto spettacolo) – da *The Weather Project* a *Little Sun*, il grande e il piccolo sole, per citare Olafur Eliasson –,⁵ dall'altro sarebbe forse opportuno aprire ad una accezione più responsabile del termine "prodotto" (quando questo attiene essenzialmente alla sfera intellettuale). Indurrebbero a propendere per una riflessione in tal senso i tanti progetti artistici attuali, anche con valenza didattica, incentrati su temi di ampio respiro sociale e

⁵ The Unilever Series: Olafur Eliasson, *The Weather Project*, Tate: tate.org.uk; littlesun.com.

⁶ Studio Olafur Eliasson: olafureliasson.net; Damien Hirst: damienhirst.com; Yoko Ono: imaginepeace.com; Julian Opie: julianopie.com; Cittadellarte Fondazione Pistoletto: cittadellarte.it; Antonio Freiles Carte d'Arte Magazine: cartedarteinternazionale.wordpress.com.

finalizzati in senso pragmatico, che sempre più e meglio lavorano su passaggi progettuali e metodologie correlate, come è peculiare di una forma aziendale piuttosto che di una meramente, o anacronisticamente, "artistica". Ne consegue che la complessa questione della produzione nel settore dei multipli d'artista, richiederebbe oggi una nuova attenzione e, forse, di essere diversamente inquadrata e dibattuta.

Tale è la messa a fuoco sintetica del clima concettuale che porta alla realizzazione di *IN SERIES_artist's multiples for a mutiple show*, la piccola serie di mostre di oggetti seriali, il cui senso è dichiarato programmaticamente dal titolo e dal sottotitolo. L'autore del suo concept – chi scrive – si sposta verso un riesame del "fallimento dell'utopia" di cui è stato tanto detto, rivisitandone i contenuti allo scopo di identificarla come una trasformazione anziché come una caduta. E piuttosto che descrivere la mostra e le opere, ritiene opportuno insistere su artisti come Olafur Eliasson, Keith Haring, Damien Hirst, Yoko Ono, Julian Opie, Michelangelo Pistoletto, e perché no Antonio Freiles,⁶ in quanto, per motivi distinti e di dissimile portata, connessi sempre ad una visione personale, estendono il proprio specifico progetto e compiono l'esperienza intellettuale quasi secondo il modello di un pattern aziendale, in modo da condurre (e mediare) la propria istanza artistica dalla fase ideativo-progettuale individuale o di gruppo, passando per l'esercizio (o il controllo) delle prassi esecutive, catena di montaggio inclusa, fino ad affrontare la distribuzione del "prodotto" senza nulla togliere alla qualità e alla dignità della propria missione, accrescendone anzi il valore, così come può accadere nelle migliori – *great* o *small* che siano – "utopie possibili".

among a great quantity of objects
present-day and outlook of a genre

by anna guillot

*IN SERIES*_artist's multiples for a mutiple show¹ presents a singular variety of artist's multiples, a mix of books, records, postcards, leaflets, editorially hybrid objects and products that is as heterogeneous and significant as possible. Thirty-six examples, numbered and signed and almost all of which the KoobookArchive has in several copies, allowing for the creation of three identical events contemporaneously in three different places.

Although held to be minor and debatable, the theory of the artist's multiple can be proposed again today as one of the themes useful in redefining in its entirety the role of the work. A sign of this is the renewed interest in the topic, despite the fact that one of the major exhibitions in recent years, *The Small Utopia. Ars Multiplicata*² by Germano Celant – the great historical exhibition, illustrative of how in the twentieth century the idea of serializing art evolved – seemed more to describe a crisis rather than open a new debate. Such material brings with itself implications of various types, including the mythical question of the "aura" and the matter of democratic distribution of art "contents" and "products"; but the knot that seems to see the analysts of modern aesthetics in agreement, together with the exegetes of the Venetian exhibition and its very artist, regards exclusively the accepted decline of the progressive dream. The artist's multiple has often been perceived in a controversial way by historians and critics, who have seen the genre dangerously hanging in balance between democratization and commoditization. So with the Venetian exhibition the question was asked therefore how much that utopia had moved from being great to being *small* – or there even seemed

to have been a unanimous decree regarding the utopia's *crack up*. Over the course of a century the route taken by the art object produced in series is very complex, as is proved by *The Small Utopia*, through historical testimony that covers all the movements of the Avant-garde from the Conceptual and beyond.³ A focal point that is more than ever determining (who in a climate of analysis of the problem still merits attention), is marked by (exemplarily we might say) Andy Warhol, not so much for his own material productions rather than for having provided through his behaviour a different model of an artist who translated a disinhibited and agile vision, as well as transversal and interactive – prerogatives that up until then had been held to be incongruent. Thus a figure that was able to introduce dynamic and pragmatic modes of conducting the managerial sphere of his own work projected himself into space and time. In a wide sense some contemporary artists⁴ are derived from and are expressions of this, also because of the managerial way of carrying things out (in some cases even regarding the true and proper leadership behind projects). For these artists the sphere of the concept and that of the praxis, the "dissemination" of their own products, as well as the way of "making culture", can be united and even optimized.

Contiguously, the project modalities shifted and if on the one hand everything has now become a product (as every action has become a spectacle) – from *The Weather Project* to *Little Sun*, the big and the little sun, to quote Olafur Eliasson –,⁵ on the other it would perhaps be opportune to create a more responsible meaning of the term "product" (when this belongs essentially to the intellectual sphere).

¹A co-prdocution Accademia Belle Arti Catania / KoobookArchive presented simultaneously in Spoleto, Biblioteca comunale Giosuè Carducci, and Berlin, RARE Office – Rethinking Architecture Research Experience, and, after some time, in Catania, Palazzo della Cultura.

²Venice, Fondazione Prada, 2012.

³From 1901 to 1975.

⁴See for example, Damien Hirst, Olafur Eliasson, Michelangelo Pistoletto.

⁵The Unilever Series: Olafur Eliasson, *The Weather Project*, Tate: tate.org.uk/littlesun.com

⁶Studio Olafur Eliasson: olafureliasson.net; Damien Hirst: damienhirst.com; Yoko Ono: imaginepeace.com; Julian Opie: julianopie.com; Cittadellarte Fondazione Pistoletto: cittadellarte.it; Antonio Freiles Carte d'Arte Magazine: cartedarteinternazionale.wordpress.com

This would lead towards a reflection in this sense for many current artistic projects, even with didactic values, centred on the themes with wide social depth and with pragmatic aims that are increasingly and increasingly better in working on correlated project passages and methodologies, as is a characteristic of a business form rather than a merely, or anachronistically "artistic" form. It follows that the complex question of production in the sector of artist's multiples today requires new attention and, perhaps, also requires a different perspective and debate.

This is the concise focus of the conceptual climate that leads to the realization of *IN SERIES*_artist's multiples for a multiple show, the small series of exhibitions of serial objects, the sense of which is declared programmatically in the title and subtitle.

The author of the show's concept – the present writer – shifts towards a re-examination of the "failure of utopia" of which much has been said, revisiting its contents with the aim of identifying it as a transformation rather than as a fall. And rather than describe the exhibition and the works, feels it is opportune to insist on artists such as Olafur Eliasson, Keith Haring, Damien Hirst, Yoko Ono, Julian Opie, Michelangelo Pistoletto, and why not, Antonio Freiles,⁶ in that, for reasons that are distinct and to different extents, always connected to a personal vision, extend their own specific project and carry out the intellectual experience almost according to the model of a business pattern, so as to conduct (and mediate) their own artistic statement from the individual or group idea-project stage, passing through the exercise (or control) of the executional praxis, assembly

lines included, to the point of facing up to the distribution of the "product" without detracting anything from the quality and the dignity of their own mission, indeed increasing its value, as can happen in the best – great or small that they may be – "possible utopias".

quanto al libro e ad affini.
purché d'artista

di anna guillot

¹ Luciano Caruso, *Es polvo es sombra es nada. Pagine e libri d'artista in Italia*, in *Far Libro*, Ed. Centro Di, Firenze, 1989.

² Giorgio Maffei, libraio antiquario torinese.

³ Ideato e condotto da chi scrive nel 2007.

⁴ 500 opere di 300 autori, ma anche una quantità imprecisata di multipli d'artista di vario genere.

Il libro d'artista come oggetto serializzabile per antonomasia

All'interno di un'ampia varietà di prodotti d'arte seriali, il libro d'artista si configura sempre più come un luogo d'indagine ritrovato. Il dibattito sulla sua definizione è di conseguenza reintrodotto.

Il problema è se si tratti di tipologia indefinibile perché lo si ritenga come Luciano Caruso indicava «[...] un esercizio "traverso" che di fatto si mantiene sempre sul bordo del "fuori"»¹ o se si debba concordare tout court con la posizione estrema di un noto esperto libraio,² il quale argutamente dichiara che «un simile libro va visto come un possibile tutto e contrario di tutto». Pur valutate nella sfera dei punti di vista dei propri autori, nello spirito con il quale e nell'epoca in cui sono state formulate, le due interpretazioni confermano l'inadeguatezza del quesito, l'inutilità di attribuire oggi un'identità univoca ad un oggetto, il libro, che molti artisti considerano come un territorio di sperimentazione e contaminazione tra i più stimolanti.

KoobookArchive: IN SERIES ed altri progetti

Considerare il libro d'artista – e i suoi derivati e affini – come «luogo d'azione spazio-temporale minimo» è esattamente il dato che muove le attività del KoobookArchive/Lab_KA.³ Più che di raccolta e campionatura l'archivio si occupa infatti di ricerca attiva "su" e "con" il libro. Lo stesso palindromo "koobook" rimanda anche ad un ribaltamento di senso rispetto al libro tradizionale, e ad una possibile inversione di tendenza circa la pratica consolidata del cartaceo. Tale inversione è il presupposto concettuale dell'archivio-laboratorio Koobook.

Alla domanda sull'origine dell'accumulo di un simile capitale,⁴ sulla nascita e i motivi del KoobookArchive, ho risposto più volte

che quella in mio possesso è una quantità di opere impegnata in un progetto, senza dovermi necessariamente identificare come collezionista, in particolare dicendo dell'urgenza – consona al mio ruolo di ricercatrice nelle arti visive – di attivare un laboratorio finalizzato a investigare il modo in cui i media attuali entrino anche nell'ambito in questione, ambito storicamente – dal *Depero imbullonato* e da *L'Anguria lirica* – correlato all'esercizio manuale o alla tradizionale stampa tipografica. Un certo uso della fotografia e del digitale costituisce ormai da tempo un corso nuovo su cui rifondare la ricerca e dare spazio a ciò che segue, micro installazioni multimediali ed estensioni tecnologiche in genere. L'impressione è che molti autori possano finire con l'emarginare il settore qualora non aprano ad una visione pienamente contemporanea.

Su queste basi, al suo esordio l'archivio promuove *The Other Book*, una riflessione sulle relazioni comunicazionali innescate dall'oggetto libro inteso come "opera aperta" per definizione. Il pretesto tematico è di carattere ludico. L'alto tasso comunicativo dei materiali proposti punta sul concetto di "libertà della fruizione" – tipico degli anni '60, oggi riattualizzato. Richiedendo di essere manipolati e perlustrati, questi libri riescono a spostare la propensione, prima dell'autore e poi dell'interlocutore, verso dimensioni interattive di carattere informatico. Gli autori di *The Other Book* pongono il problema della relazione con l'oggetto libro attraverso l'uso di strategie comunicazionali basate su varietà di linguaggi e prospettive, pianificazioni concettuali e tecniche le più disparate, offrendo soddisfazione sinestetica ad ampio raggio, incluse agili occasioni di gratificazione relazionale derivate da approcci di genere

⁵ Il termine "voook" è un neologismo internazionale, formato per sincrasi dei termini inglesi video e book ("libro"), usato per definire dei prodotti editoriali ibridi che associano contenuti multimediali e interattivi al tradizionale libro stampato.

⁶ Pisa, Complesso S. Michele degli Scalzi, 2011.

⁷ Berlino, RARE Office – Rethinking Architecture Research Experience, 2012.

⁸ Palermo, Oratorio S. Lorenzo, 2013.

⁹ Come ad es. la biennale

LiberoLibro d'ArtistaLibero, gli altri concept di Emanuele De Donno o di Giorgio Maffei e, diversamente, Bookhouse. La forma del libro di Alberto Fix.

¹⁰ La sezione della 36^a Biennale di Venezia dedicata al libro d'artista, a cura di Renato Barilli e Daniela Palazzoli, era intitolata *Il libro come luogo di ricerca*. Da qui, Annalisa Rimmaudo conia «libro d'artista come spazio di sperimentazione», mentre chi scrive ipotizza «libro d'artista come luogo d'azione spazio-temporale minimo».

paratecnologico e informatico (voook, ⁵ libro-web interattivo, libri risultanti da ricerca intermediale). Seguono la rassegna in *Liber-tà* ⁶ che vede l'archivio in qualità di prestatore per la sezione degli autori storici e di promotore in ambito contemporaneo con opere-libro in cui video, sonoro e cartaceo si intersecano, e *KünstlerbücherausdemKoobookArchive* ⁷ che compatta una campionatura forte della raccolta. In questo caso la ricerca sul libro viene presentata nella sua eterogeneità, dalle operazioni oggettuali, polimateriche e di ready-made, tipicamente "uniche" di cui scrive Gisela Weimann (Bentivoglio, Margan-Escher, Ruf), passando dai libri canonici, in tirature più o meno corpose (Baldessari, Fischli & Weiss, Opie), fino ad arrivare alle proposte più attuali dove il libro si propone in termini multi e intermediali attraverso l'uso del digitale, attuando in termini inediti la sua possibile consistenza tra reale e virtuale (Calle, Linke, Senatore). Nel contesto del progetto INTRO_dialogo tra i luoghi, ⁸ invece, Christian Boltanski, Antonio Freiles e Peter Wüthrich, ovvero tre distinte tipologie modali (del libro sempre inteso come «luogo d'azione spazio-temporale»), costituiscono la dimostrazione di come l'"azione" possa slittare oltre la dimensione spazio-luogo – in questo caso il termine luogo non è più inteso nel senso di "occasione specifica" o come spazio fisico dell'oggetto – traslando il libro d'artista (quell'«esercizio traverso») verso ulteriori ipotesi multidimensionali e mediali, cioè trovandosi pienamente nel "dentro" e nel "centro" di una visione contemporanea.

Altri progetti odierni ⁹ confermano che la ricerca sul libro d'artista inteso come opera contemporanea e sui suoi affini è in atto. Si intuiscono ulteriori percorsi d'indagine e possibili sviluppi tra connessioni sul piano

tematico e tecnico, rapporto con editoria di settore e nuova editoria sperimentale.

Ci si allontana sempre più dal definire l'oggetto in argomento, dal mettere a punto i suoi contorni (come è ovvio che sia per ogni pratica trasversale). Punto fermo e indiscutibile, al di là di qualunque ipotesi interpretativa, è il fatto che colui che opera, l'autore (l'artista), si colloca inequivocabilmente nella dimensione del libro agendolo come «luogo d'azione spazio-temporale minimo». ¹⁰

Ultimo progetto in ordine di tempo, IN SERIES_artist's multiples for a mutiple show presenta una singolare varietà di prodotti seriali d'artista, un mix il più possibile eterogeneo e significativo tra libri, dischi, pieghevoli, cartoline, multipli oggettuali e altri prodotti editoriali ibridi. 36 esemplari "d'artista" numerati e firmati di cui, quasi per intero, il KoobookArchive dispone in più copie, consentono di dar luogo contemporaneamente a tre eventi identici in tre luoghi diversi (Spoleto, Berlino, Catania). Sono presenti Mario Consiglio, Roberto D'Agostino, Antonio Freiles, Keith Haring, Damien Hirst, Mariko Mori, Julian Opie, Paolo Parisi, Maurizio Ruggiano per la sezione libri; Matthew Barney, Jeremy Deller, Lawrence Weiner, per i dischi; Adalberto Abbate, Tiziana Contino, Anna Guillot, Jasper Johns, Carmelo Nicosia, Yoko Ono, Franco Troiani, Ampelio Zappalorto con pieghevoli, cartoline ed ibridi cartacei; Francesco Arena, Olafur Eliasson, Eva Gerd, Alice Grassi, Jenny Holzer, Filippo La Vaccara, Loredana Longo, Vittorio Messina, Eugenio Miccini, Michelangelo Pistoletto, Joe Tilson, Peter Wüthrich con multipli oggettuali eterogenei. Sono presenti inoltre Laura Cantale, Irene Catania, Giuseppe Mendolia Calella e Yole Villaggio.

regarding the book and its kin.
as long as by an artist

by anna guillot

The artist's book as the serializable object par excellence

Within a wide range of serial art products, the artist's book increasingly appears as a rediscovered point of investigation. The debate on its definition is consequently reopened.

The problem is whether we are dealing with an indefinable typology because it is felt to be, as Luciano Caruso indicated, "[...] a 'transverse' exercise that actually always keeps itself on the edge of the 'outside'"¹ or whether we have to agree completely with the extreme position of a famous book expert,² who acutely declares that "a book like this should be viewed as a possible everything and the opposite of everything." Although these two interpretations are evaluated in the sphere of the point of view of their own authors, in the spirit and in the era in which they were formulated, they confirm the inadequacy of the question, the uselessness of attributing today an unequivocal identity to an object, the book, that many artists consider to be among the most stimulating territories of experimentation and contamination.

KoobookArchive: IN SERIES and other projects

Considering the artist's book – and its derivations and similar – as "A minimal place of spatial-temporal action" is precisely the datum that drives the activities of the KoobookArchive/Lab_KA.³

More than collecting and sampling, the archive is concerned with research activity "on" and "with" the book. The palindrome itself – "koobook" – displays an overturning of sense with regard to the traditional book, and a possible inversion of tendency regarding the consolidated practice of paper-based production. This inversion is the conceptual

presupposition of the Koobook archive-laboratory.

In answering the question regarding the origin of the accumulation of this capital,⁴ on the birth and the reasons behind the KoobookArchive/Lab_KA, I have said several times that what I have in my possession is a quantity of works that are involved in a project, without necessarily having to identify myself as a collector, in particular talking of the urgent need – in keeping with my role as a researcher in the visual arts – to set up a laboratory aimed at investigating the way in which today's media also enter into the field in question, a field historically – from the *Depero imbullonato* and from *L'Anguria lirica* – correlated to manual work or traditional typographical printing. A certain use of photography and digital media for some time now has constituted a new route on which research can be founded and to give space to what follows, micro multimedia installations and technological extensions in genres. The impression is that many authors can end up marginalizing the sector if they do not open up to a fully contemporary vision.

On this basis, on its debut the archive promoted *The Other Book*, a reflection on communicative relations sparked by the book as an object understood to be an "open work" by definition. The thematic pretext is ludic in nature. The high communicative value of the materials proposed is based on the concept of "freedom of use" – typical of the 1960s and today reintroduced – and, asking to be manipulated and browsed, these books manage to move the tendency, first in the author and then in the interlocutor, towards interactive dimensions of a computer-based nature. The authors of *The Other Book* pose the problem of the relationship with the book

object through the use of communication strategies based on varieties of languages and perspectives, the most varied conceptual and technical planning, offering wide-ranging synesthetic satisfaction, including convenient opportunities for relational gratification derived from para-technological and computer-based genre approaches (voook,⁵ interactive web-book, books resulting from intermedia research).

Following this came the survey in *Libertà*⁶ that saw the KoobookArchive as lender for the section on the historical authors and promoter in the contemporary field with artwork–books in which video, audio and paper interweave, and then the *Künstlerbücher aus dem KoobookArchive*,⁷ which brought together a strong set of samples from the collection. In this case research on the book is presented in its heterogeneity, from the object-based operations, polymaterial and ready-made, typically “unique” of which Gisela Weimann writes (Bentivoglio, Margani-Escher, Ruf), passing through the canonical books, always paper-based and produced in more or less substantial print runs (Baldessari, Boltanski, De Cordier, Eliasson, Fischli & Weiss, Hirst, Luthi, Opie, Spalletti, Vitone), up to more contemporary proposals where the book is proposed in multi- and inter-media terms through the use of digital technology, actuating in new terms its possible consistency between the real and the virtual (Calle, Lemonnier, Linke, Senatore). While in the context of the project *INTRO_dialogo tra i luoghi*,⁸ Christian Boltanski, Antonio Freiles and Peter Wüthrich, or three distinct modal typologies (of the book still understood as “place of spatial–temporal action”) constitute a demonstration of how “action” can move beyond the space–place dimension – in this

case the term place is no longer intended in the sense of “specific occasion” or as the physical space of the object – translating the artist’s book (that “transverse exercise”) towards further multidimensional and media hypotheses, i.e. finding itself completely in the “within” and in the “centre” of a contemporary vision.

Other present-day projects⁹ confirm that research on the artist’s book understood as a contemporary work and research on its kin is currently in progress. We can see further investigative avenues and possible developments between connections on the thematic and technical planes, the relationship with the sector’s publishing activity and new experimental publishing.

We move away increasingly from defining the object under discussion, from identifying its outline (as is obvious for every and any transversal practice). A fixed and indisputable point, beyond any interpretative hypothesis, is the fact that he or she who operates, the author (the artist), is unequivocally collocated in the dimension of the book working it as a “minimal place of spatial–temporal action”.¹⁰

The latest project chronologically, *IN SERIES_artist’s multiples for a mutiple show* presents a singular variety of artist’s multiples, a mix of books, records, postcards, magazines, leaflets, editorially hybrid objects and products that is as heterogeneous and significant as possible. Thirty-six “artists” examples, numbered and signed and almost all of which the KoobookArchive has in several copies, allowing for the creation of three identical events contemporaneously in three different places (Spoleto, Berlin, Catania). Those present are Mario Consiglio, Roberto D’Agostino, Antonio Freiles, Keith Haring, Damien Hirst, Mariko Mori, Julian Opie,

Paolo Parisi, Maurizio Ruggiano for the books section; Matthew Barney, Jeremy Deller, Lawrence Weiner, records; Adalberto Abbate, Tiziana Contino, Anna Guillot, Jasper Johns, Carmelo Nicosia, Yoko Ono, Franco Troiani, Ampelio Zappalorto, leaflets, postcards and paper hybrids; Francesco Arena, Olafur Eliasson, Eva Gerd, Alice Grassi, Jenny Holzer, Filippo La Vaccara, Loredana Longo, Vittorio Messina, Eugenio Miccini, Michelangelo Pistoletto, JoeTilson, Peter Wüthrich with heterogeneous object multiples. Young artists Laura Cantale, Irene Catania, Giuseppe Mendolia Calella and Yole Villaggio.

¹Luciano Caruso, *Es polvo es sombra es nada. Pagine e libri d'artista in Italia*, in *Far Libro*, Ed. Centro Di, Firenze, 1989.

²Giorgio Maffei, rare book seller from Turin.

³Created and conducted by the present writer in 2007.

⁴500 works by 300 artists, but also an undefined number of artist's multiples of various types.

⁵The term "voook" is an international neologism, formed through a conflation of the English terms video and book, used to define hybrid publishing products that associate multimedia and interactive content with the traditional printed book.

⁶Pisa, Complesso S. Michele degli Scalzi, 2011.

⁷Berlin, RARE Office – Rethinking Architecture Research Experience, 2012.

⁸Palermo, Oratorio S. Lorenzo, 2013.

⁹As for example the biennial *LiberoLibrodArtistaLibero*, the other concepts of Emanuele De Donno or of Giorgio Maffei and, differently, *Bookhouse. La forma del libro* by Alberto Fix.

¹⁰The section of the 36th Venice Biennale dedicated to the artist's book, curated by Renato Barilli and Daniela Palazzoli, had the title, *Il libro come luogo di ricerca [The book as a place for research]*. From this, Annalisa Rimmaudo coins "the artist's book as a space for experimentation", while the present writer's hypothesis is, "the artist's book as minimal place of spatial-temporal action".

artisti / artists adalberto abbate
francesco arena
matthew barney
mario consiglio
tiziana contino
roberto d'agostino
jeremy deller
olafur eliasson
antonio freiles
eva gerd
alice grassi
anna guillot
keith haring
damien hirst
jenny holzer
jasper johns
filippo la vaccara
loredana longo
vittorio messina
eugenio miccini
mariko mori
carmelo nicosia
yoko ono
julian opie
paolo parisi
michelangelo pistoletto
maurizio ruggiano
joe tilson
franco troiani
laurence weiner
peter wüthrich
ampelio zappalorto

adalberto abbate

Manifesto, serie Rivolta, 2009
stampa tipografica su carta
50 x 60 cm
200 copie di cui 10 firmate
courtesy Galleria Francesco Pantaleone

Poster, series Rivolta, 2009
paper print in typography
50 x 60 cm
200 copie di cui 10 firmate
courtesy Galleria Francesco Pantaleone



francesco arena

Oltre, 1992
Pellicola Duratrans, lexan,
plastica, portalampada industriale
30 x 14 x 12 cm
Esemplare firmato n. 76 / 100
Courtesy KoobookArchive

Oltre, 1992
Duratrans film, lexan, plastic,
industriale lampshade
30 x 14 x 12 cm
Signed copy n. 76 / 100
Courtesy KoobookArchive



matthew barney

The Man in Black, 2000
Disco in vinile stampato su ambedue i lati
31 x 31 x 0.2 cm
500 esemplari
Printed Matter Edition
Collezione privata

The Man in Black, 2000
Vinyl disc printed on both sides
30 x 30 cm
500 copies
Printed Matter Edition
Private collection







mario consiglio

Io vedo, 2013
Cartoncino, stampa ink-jet su carta
7x16 x 2.5 cm
Esemplare n. 1/3
Courtesy KoobookArchive

Io vedo, 2013
Cardboard, ink-jet print on paper
7x16 x 2.5 cm
Copy n. 1/3
Courtesy KoobookArchive



tiziana contino

He-Art, 2013
stampa braille e plotter su carta
27 x 30 x 1cm
Esemplare n. 1/ 5
KoobookArchive/Lab_KA, Catania
Courtesy the artist

He-Art, 2013
braille and plotter print on paper
27 x 30 x 1cm
Copy n. 1/ 5
KoobookArchive/Lab_KA, Catania
Courtesy the artist



roberto d'agostino

Libidine, 1987
Plastica, carta, stampa tipografica
28 x 20 x 1cm
Edizioni Arnoldo Mondadori
Tiratura sconosciuta, non firmato,
non numerato
Courtesy KoobookArchive

Libidine, 1987
Plastic, paper, printed
28 x 20 x 1cm
Edizioni Arnoldo Mondadori
Print-run unknown, unsigned,
not numbered
Courtesy KoobookArchive

ROBERTO d'AGOSTINO

LIBIDINE

GUIDA SINTETICA AD UNA VERA
DEGENERAZIONE FISICA E MORALE

faber

EDIZIONI
MONDADORI

jeremy deller

English Magic, 2013
30 x 30 x 0.1 cm
Edizione limitata di 300 copie non numerate
Prodotto da The Vinil Factory, Londra
Courtesy KoobookArchive

English Magic, 2013
30 x 30 x 0.1 cm
Limited edition of 300 copies unnumbered
A Production of The Vinil Factory, London
Courtesy KoobookArchive



Jeremy Deller English Magic, 2013

olafur eliasson

Little sun, 2012
Pannello solare monocristallino
Luran S, ASA / Styrolution
Ø 12 x 3.2 cm
GmbH, Berlino
Courtesy KoobookArchive

Little sun, 2012
Luran S, ASA / Styrolution
Monocrystalline solar panel
Ø 12 cm x 3.2 cm
GmbH, Berlin
Courtesy KoobookArchive



Little Sun

antonio freiles

I libri di Londra, 2012
Ferro, alluminio
38 x 48 x 4 cm
Esemplare n. 1/5
Courtesy KoobookArchive

I libri di Londra, 2012
Iron, aluminium
38 x 48 x 4 cm
Copy n. 1/5
Courtesy KoobookArchive



eva gerd

Cuddle organ, 2013
Materiali riciclati
10 x 20 x 5 cm
30 esemplari numerati e firmati
KoobookArchive/Lab_KA, Catania
Courtesy KoobookArchive

Cuddle organ, 2013
Recycled materials
10 x 20 x 5 cm
30 copies numbered and signed
KoobookArchive/Lab_KA, Catania
Courtesy KoobookArchive



alice grassi

Pink Flamingos, 2010
Stampa lambda su Duratrans,
plexiglass, strip led light
15 x 22,5 x 7 cm Esemplare n. 1/3
Courtesy the artist

Pink Flamingos, 2010
Lambda print on Duratrans,
plexiglass, strip led light
15 x 22,5 x 7 cm
Number 1/3
Courtesy the artist



anna guillot

Freundeskreis: Anna, 2013
Cofanetto di 5 cartoline
Stampa offset su cartoncino
Cartolina 17 x 11 cm, cofanetto 18 x 12 x 5 cm
300 copie non numerate, non firmate
KoobookArchive/Lab_KA, Catania
Courtesy KoobookArchive

Freundeskreis: Anna, 2013
Case of 5 postcards
Offset print on cardboard
Postcard 17 x 11 cm, case 18 x 12 x 5 cm
300 unnumbered, unsigned copies
KoobookArchive/Lab_KA, Catania
Courtesy KoobookArchive



keith haring

Luna Luna, a Poetic Extravaganza, 1986
Pop-up, cartoncino stampato
30,3 x 30 x 0,2 cm
2.000 esemplari
Freizeitanlagen GmbH, Amburgo
Courtesy KoobookArchive

Luna Luna, a Poetic Extravaganza, 1986
Pop-up, printed cardboard
30,3 x 30 x 0,2 cm
2,000 copies
Freizeitanlagen GmbH, Hamburg
Courtesy KoobookArchive







damien hirst

*I want to spend the rest of my life everywhere, with
everyone, one to one, always, forever, now, 1997*

24 x 20 x 3 cm

Damien Hirst and & Booth-Clibborn, Londra

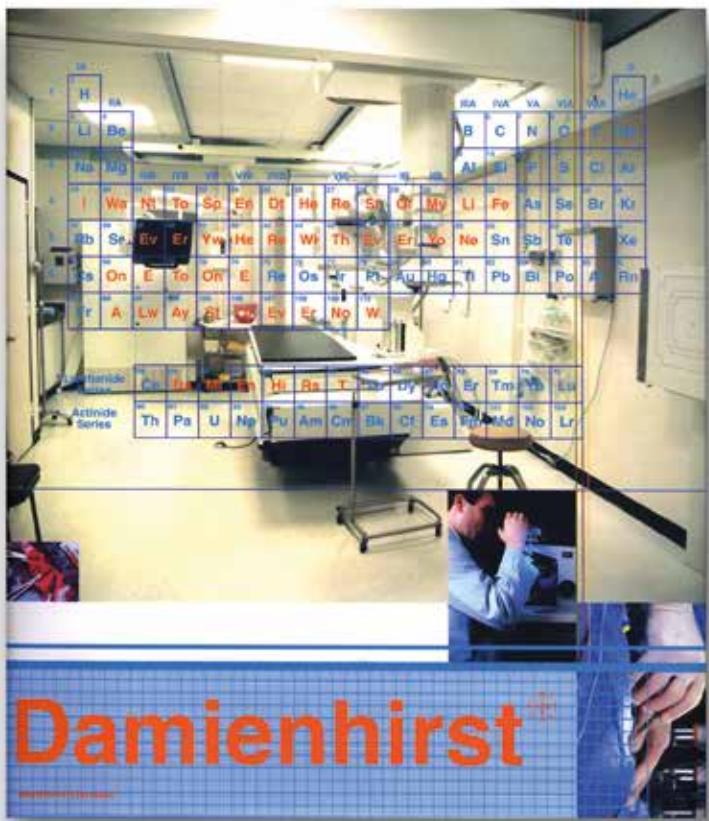
Courtesy KoobookArchive

*I want to spend the rest of my life everywhere, with
everyone, one to one, always, forever, now, 1997*

24 x 20 x 3 cm

Damien Hirst and Booth-Clibborn, London

Courtesy KoobookArchive



Damienhirst

jenny holzer

Abuse of Power Comes as No Surprise
Stampa serigrafica su compensato
14 x 9 x 1 cm
multiplo, tiratura sconosciuta,
non firmato, non numerato
Fotofolio/Artpost Publisher
Collezione privata

Abuse of Power Comes as No Surprise
Silk-screen print on hardboard
14 x 9 x 1 cm
in-series, unknown print-run,
unsigned, not numbered
Fotofolio/Artpost Publisher
Private collection



**MEN DON'T PROTECT
YOU ANYMORE**

jasper johns

A Rose is a Rose is a Rose is a Rose, 1971
(Das Graphische Werk 1960-1970,
Auflage des Katalogs)
20 x 16 x 3.5 cm
esemplare n. 433 / 550
Städtisches Museum, Mönchengladbach
Collezione privata

A Rose is a Rose is a Rose is a Rose, 1971
(Das Graphische Werk 1960-1970,
Auflage des Katalogs)
20 x 16 x 3.5 cm
copy n. 433 / 550
Städtisches Museum, Mönchengladbach
Private collection



filippo la vaccara

Untitled, 2007
Stoffa, ovatta, filo metallico
70 x 30 x 48 cm
5 esemplari numerati e firmati
KoobookArchive/Lab_KA, Catania
Courtesy KoobookArchive

Untitled, 2007
Cloth, wadding, metal wire
70 x 30 x 48 cm
5 copies numbered and signed
KoobookArchive/Lab_KA, Catania
Courtesy KoobookArchive



loredana longo

Forever yours, 2010
Fedi originali del collezionista,
oro, legno, velluto
8 x 7,5 x 7,5 cm
Esemplare n. 4/5
Courtesy KoobookArchive

Forever yours, 2010
Original wedding rings belonging to the collector,
gold, wood, velvet
8 x 7,5 x 7,5 cm
Copy n. 4/5
Courtesy KoobookArchive



vittorio messina

6 tavolette di marmo, 2013
Legno, marmo di Carrara
37 x 11 x 13 cm
Esemplare firmato n. 1/ 9
Courtesy the artist

6 tavolette di marmo, 2013
Wood, Carraramarble
37 x 11 x 13 cm
Signed copy n. 1/ 9
Courtesy the artist



eugenio miccini

Parole, 1980
Plexiglass, ottone
21 x 14 x 4 cm
Esemplare firmato n. 60 / 70
Courtesy KoobookArchive

Parole, 1980
Plexiglass, brass
21 x 14 x 4 cm
Signed copy n. 60 / 70
Courtesy KoobookArchive



mariko mori

Wave UFO, 2003
(Erste Auflage)
29 x 24 x 4.5 cm
Walther König, Colonia
Collezione privata

Wave UFO, 2003
(Erste Auflage)
29 x 24 x 4.5 cm
Walther König, Köln
Private collection



carmelo nicosia

Memories. Dedicato a Jack Kerouac, 2013

Stampa ink-jet su carta

80 x 120 cm

10 copie di cui 3 firmate

Courtesy the artist

Memories. Dedicato a Jack Kerouac, 2013

Printed on paper

80 x 120 cm

10 copies of which 3 signed

Courtesy the artist



yoko ono

Drawing from Franklin Summer, 1995
Cofanetto di 20 cartoline
Cartolina 17 x 11 cm
cofanetto 18 x 12 x 5 cm
1.000 copie non numerate, non firmate
Carte d'Arte, Messina
Courtesy KoobookArchive

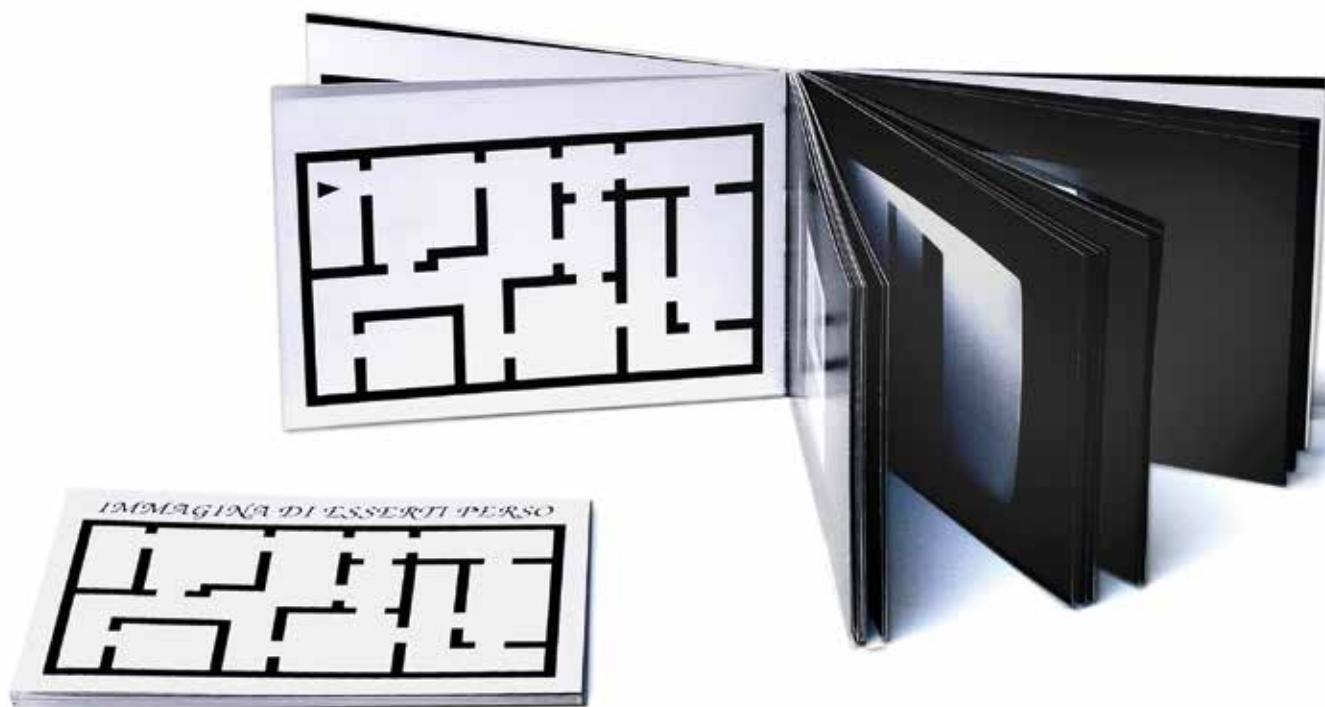
Drawing from Franklin Summer, 1995
Slip-case with 20 postcards Postcards
17 x 11 cm, slip-case 18 x 12 x 5 cm
1,000 copies not numbered, unsigned
Carte d'Arte, Messina
Courtesy KoobookArchive



julian opie

Immagina di esseri perso, 1994
Carta, cartoncino, stampa tipografica
9 x 13 x 0,5 cm
1.000 copie di cui 50 numerate e firmate
Carte d'Arte, Messina
Courtesy KoobookArchive

Immagina di esseri perso, 1994
Paper, cardboard, printed
9 x 13 x 0,5 cm
1,000 copies of which 50 numbered and signed
Carte d'Arte, Messina
Courtesy KoobookArchive

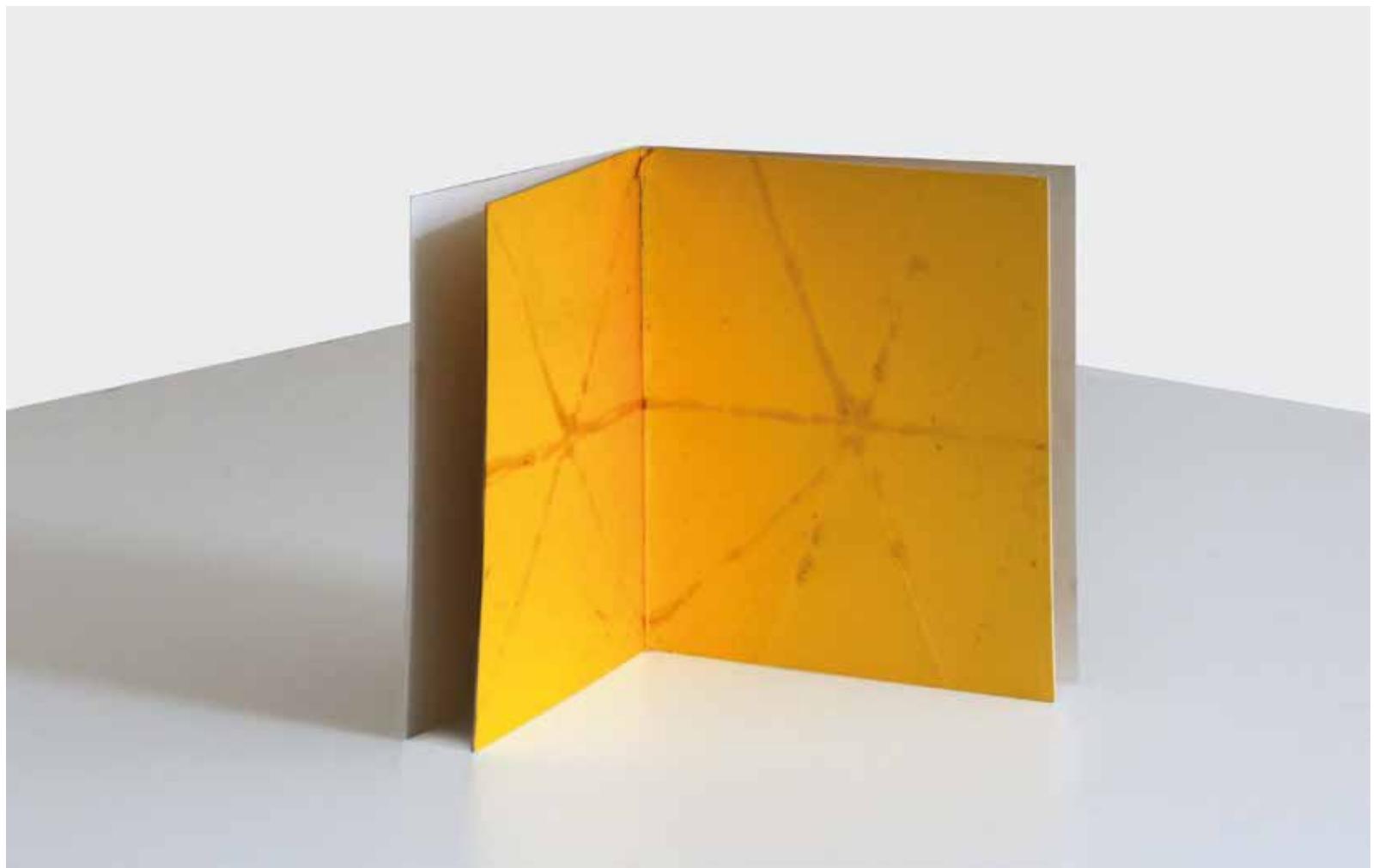


IMMAGINA DI ESSER TI PERSO

paolo parisi

Inverso, 2002
Acrilico e colla su cartone
23 x 23 cm
Esemplare unico (prototipo)
Collezione privata

Inverso, 2002
Acrylic and glue on cardboard
23 x 23 cm
Unique (prototype)
Private collection



michelangelo pistoletto

Progetto tartaruga felice, 1994-'95
Tartaruga in bronzo e serigrafia su tavola
31 x 23 x 1 cm
Esemplare firmato n. 21/ 80
Carte d'Arte , Messina
Courtesy KoobookArchive

Progetto tartaruga felice, 1994-'95
Bronze turtle and silk-screen print on board
31 x 23 x 1 cm
Signed copy n. 21/ 80
Carte d'Arte, Messina
Courtesy KoobookArchive



maurizio ruggiano

Autoterapia, 2013
Cartone, colore acrilico, oggetti trovati,
lettore + video dvd
Esemplare firmato n. 1 / 3
34 x 24 x 6 cm
KoobookArchive/Lab_KA, Catania
Courtesy KoobookArchive

Autoterapia, 2013
Card, acrylic paint, found objects,
Dvd player + videoSigned copy n. 1 / 3
34 x 24 x 6 cm (closed)
KoobookArchive/Lab_KA, Catania
Courtesy KoobookArchive



AUTOTERAPIA



joe tilson

Origins 1995/98, 1998
Stampa serigrafica su compensato, rovere, terracotta
Esemplare firmato n. 20 / 90
47 x 60 x 4 cm
Carte d'Arte, Messina
Courtesy KoobookArchive

Origins 1995/98, 1998
Silk-screen print on hardboard, oak, terracotta
Signed copy n. 20 / 90
47 x 60 x 4 cm
Carte d'Arte, Messina
Courtesy KoobookArchive



franco troiani

Italia 150, 2011

Titoli di Stato / Debito Pubblico dello Stato Italiano
Prestito della Ricostruzione 1947
(da Quadrato Nomade, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 2012)
30 x 30 x 5 cm
Esemplare firmato n. 1/3
Courtesy the artist

Italia 150, 2011

National bonds / National debt of the Italian state
Reconstruction loan 1947 (da Quadrato Nomade,
Palazzo delle Esposizioni, Roma, 2012)
30 x 30 x 5 cm
Signed copy n. 1/3
Courtesy the artist



lawrence weiner

Nothing to lose, 1976
Van Abbemuseum, Eindhoven
31 x 31 x 0.1 cm
tiratura sconosciuta, non firmato, non numerato
Collezione privata

Nothing to lose, 1976
Van Abbemuseum, Eindhoven
31 x 31 x 0.1 cm
edition size unknown and unnumbered
Private collection

NOTHING TO LOSE

LAWRENCE WEINER



VOICES: COOSJE VAN BRUGGEN
LAWRENCE WEINER
TRANSLATION: GER VAN CASPEL
COOSJE VAN BRUGGEN
RECORDED AT INTERTONE STUDIO'S,
HEEMSTEDE, THE NETHERLANDS
A PRODUCTION OF THE VAN ABBEMUSEUM
EINDHOVEN THE NETHERLANDS 1976

peter wüthrich

Lolita, 2012
Stampa ink-jet su carta, lattina
Ø 7 x 14,2 cm
Esemplare firmato n. 3 / 10
Courtesy the artist

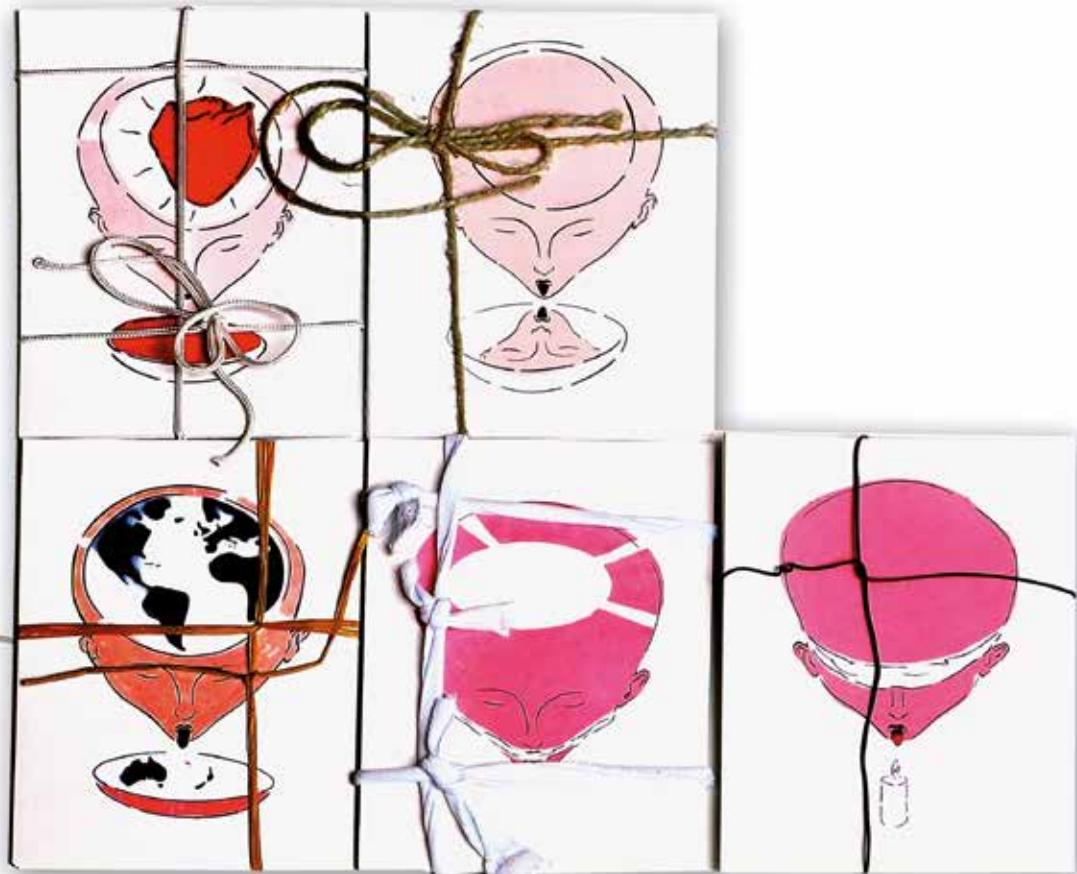
Lolita, 2012
Ink-jet print on paper, tin-can
Ø 7 x 14,2 cm
Signed copy n. 3 / 10
Courtesy the artist



ampelio zappalorto

Senza titolo, 1995
5 serie di cartoline
cartolina 18 x 12 x 5 cm
100 esemplari
Comune di Feltre
Courtesy KoobookArchive

Senza titolo, 1995
5 series of postcards
postcards 18 x 12 x 5 cm
100 copies
Comune di Feltre
Courtesy KoobookArchive



giovani artisti / young artists

laura cantale
irena catania
giuseppe mendolia calella
yole villaggio

laura cantale

Der Mann mit dem Hut zeigt seine Wunden, 2004
Compensato di betulla, stampa ink-jet su carta
50 x 50 x 8.5 cm
Esemplare 1/3
Courtesy the artist

Der Mann mit dem Hut zeigt seine Wunden, 2004
Birch plywood, ink-jet print on paper
50 x 50 x 8.5 cm
Number 1/3
Courtesy the artist



irene catania

Himitsu, 2013
Legno di betulla laccato
30 x 30 x 6 cm
100 esemplari numerati e firmati
KINA & Orwell Comunicazione e derivati
Courtesy the artist

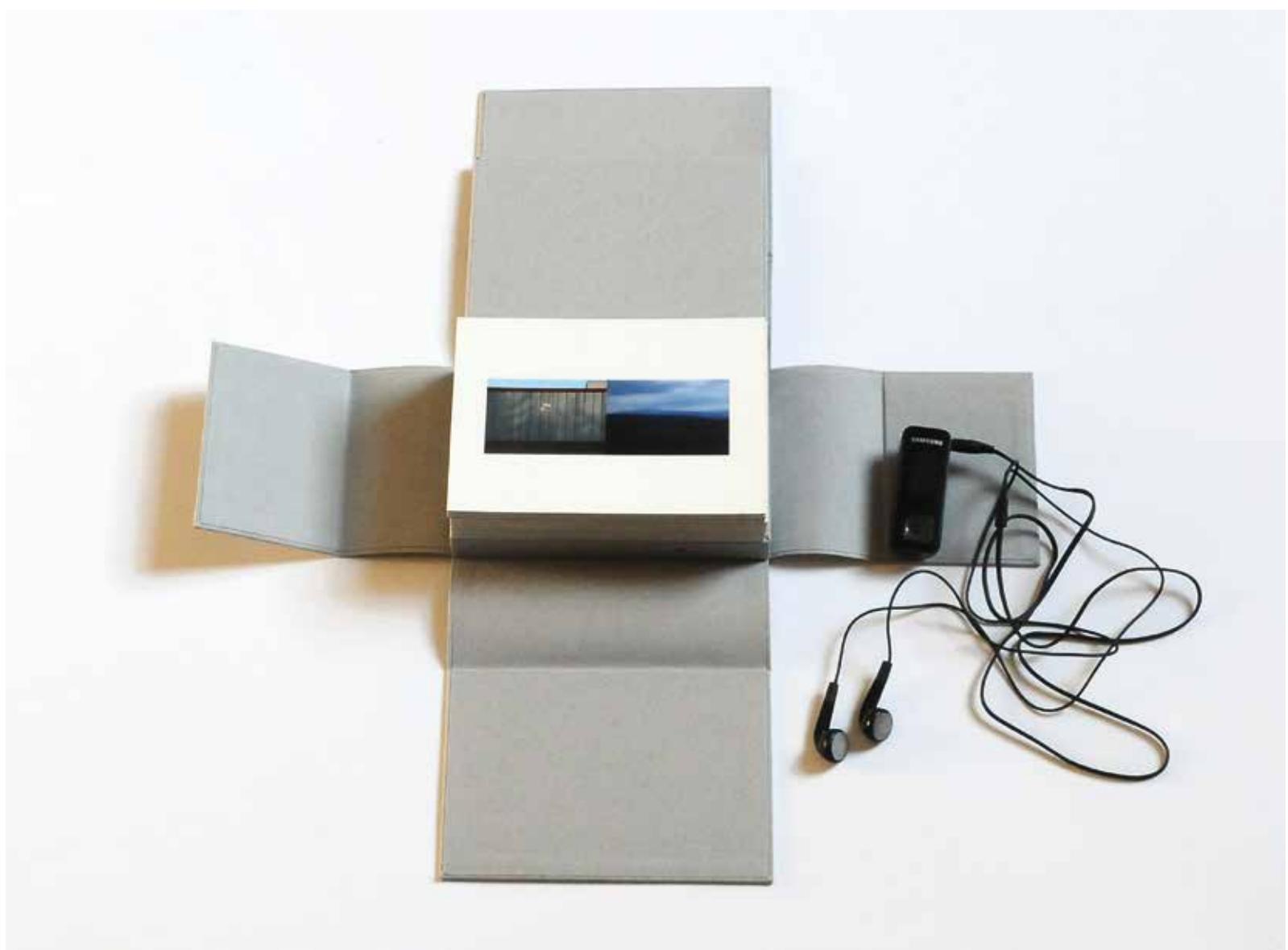
Himitsu, 2013
Painted beech wood
30 x 30 x 6 cm
100 copies numbered and signed
KINA & Orwell Comunicazione e derivati
Courtesy the artist



giuseppe mendolia calella

Anecoica, 2013
Cofanetto di 20 fotografie
Traccia sonora su mp3
15.5 x 16 x 6 cm
Esemplare 1/3
Courtesy the artist

Anecoica, 2013
Case of 20 photographs
Mp3 soundtrack
15.5 x 16 x 6 cm
Number 1/3
Courtesy the artist



yole villaggio

DNABook, 2012
Leporello 300 x 21 cm, cofanetto 30 x 15 x 3 cm
Stampa ink-jet su cartoncino metal
Traccia sonora su mp3
Esemplare 1/3
Courtesy the artist

DNABook, 2012
Concertina 300 x 21 cm, case 30 x 15 x 3 cm
Ink-jet print on metal cardboard
Mp3 soundtrack
Number 1/3
Courtesy the artist

