FLASH ART Giugno-Luglio 1997 n°204

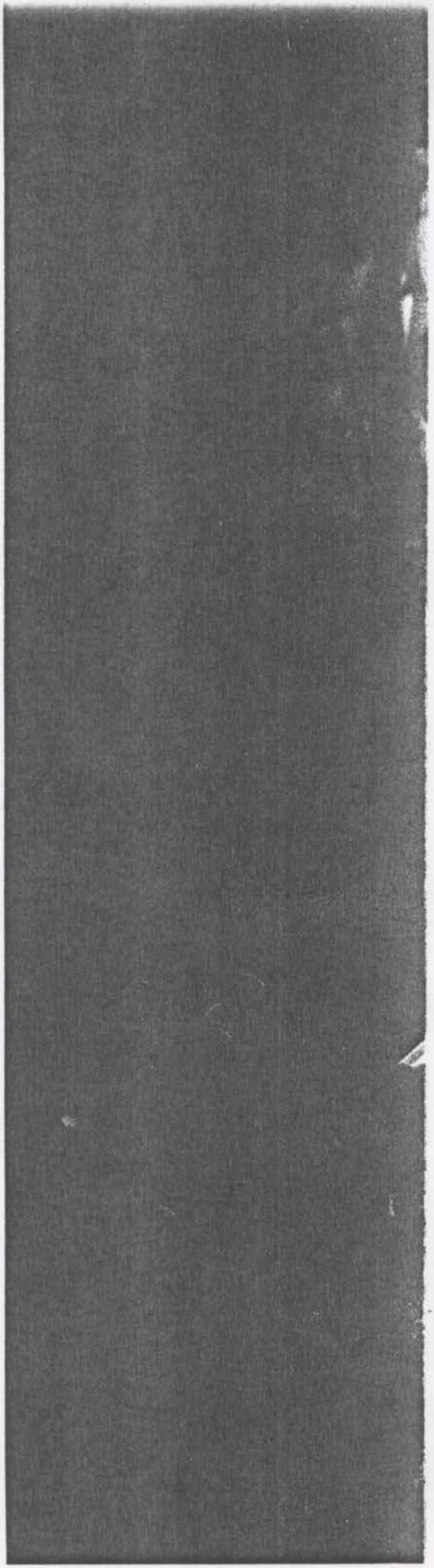
MARIO AIRÒ

TRY ANOTHER WORLD

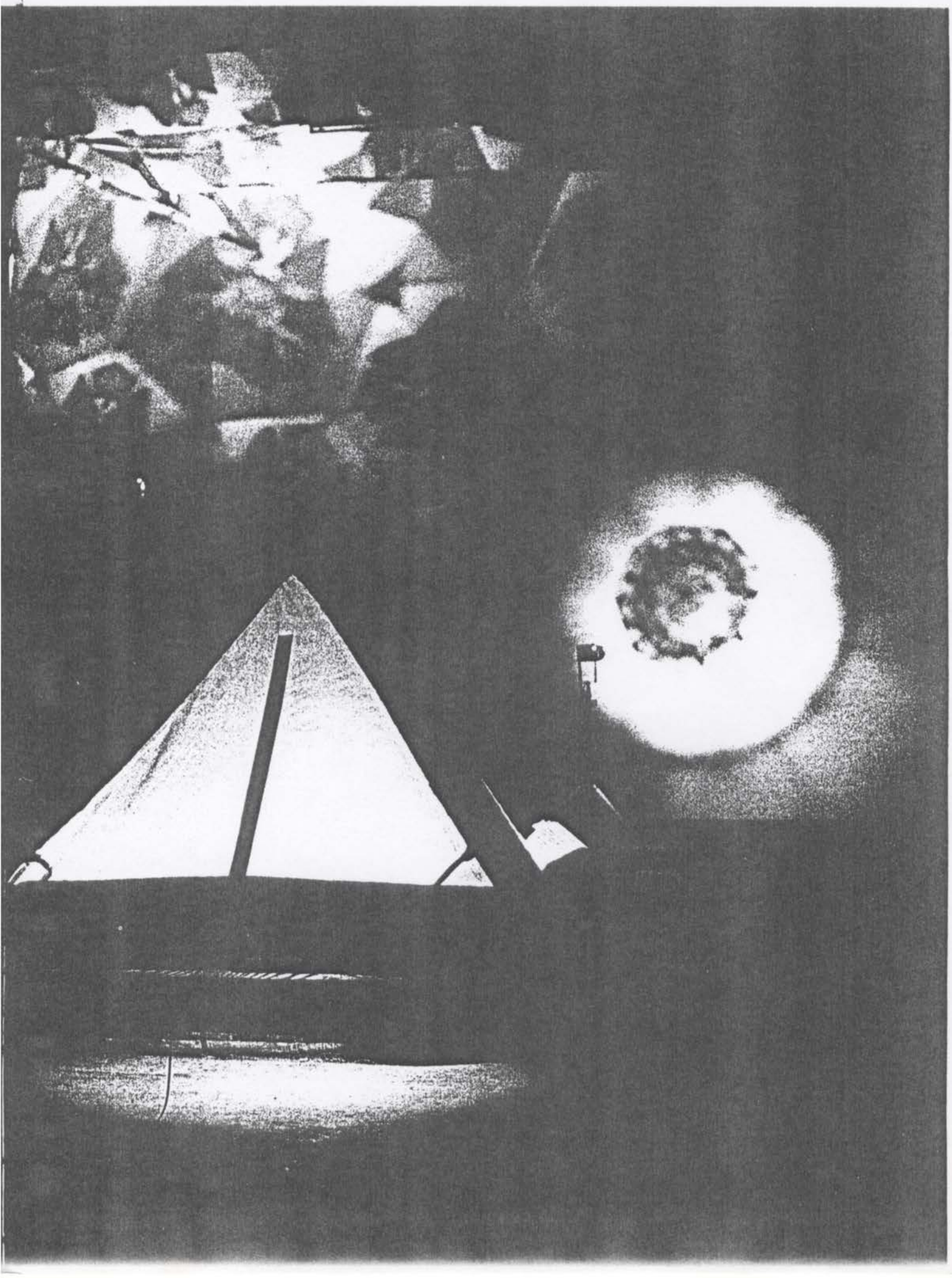
Gianni Romano

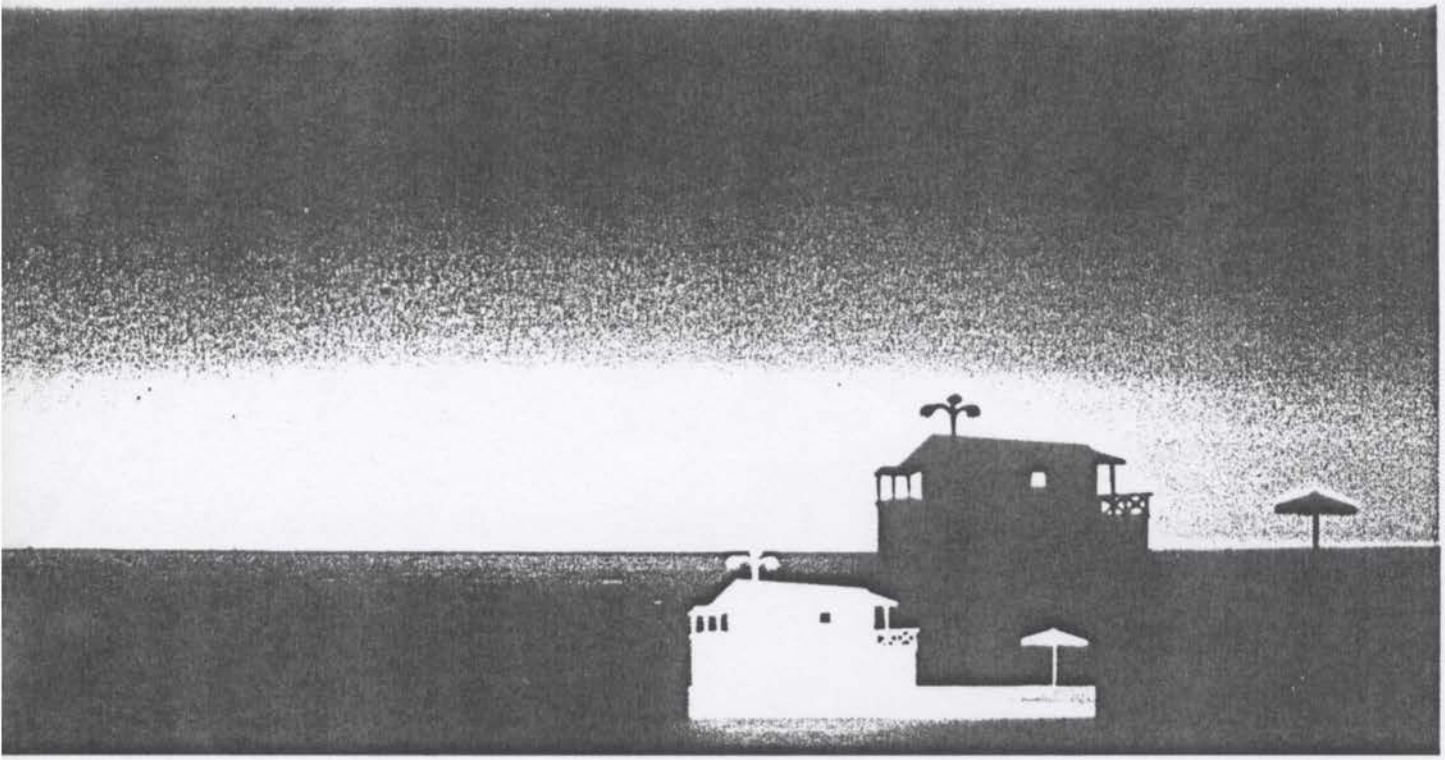
...Vivo una dimensione da vagabondo, sono un ospite sulla terra. Ritengo che ogni volta che uno fa una cosa poi sia tenuto a lasciare vuoto, la cosa successiva non deve ricalcare la cosa precedente. È una questione di rispetto.
—Mario Airò

VEDERE, PER AIRÒ, è un modo di partecipare al mondo. Vagabondo alla ricerca della ricostruzione di un senso, osservatore attento, Mario Airò propone un'arte come condizione di apertura, un'arte che non sia solo il risultato di una semplice operazione progettuale: apertura totale verso un campo di referenza senza limiti che gli permette di assorbire e riproporre la propria esperienza. Più che una nuova ipotesi appropriazionista, il suo lavoro è una continua affermazione che esclude la riproposizione dei codici estetici consolidati. Mario Airò utilizza la tecnologia, ma anche tradizionali e semplici tecniche di costruzione, per realizzare delle installazioni in cui evidenzia l'aspetto esperenziale dell'arte. Il suo vagabondare richiede una libertà formale e una non codificazione dei linguaggi utilizzati; l'investigazione della visione diventa un atto cosciente con il quale l'artista ridiscute i termini della rappresentazione e auspica un atto di riconciliazione tra operatività estetica e presenza operativa. Molti suoi lavori sono il frutto dell'incontro tra queste due dinamiche: citiamo, ad esempio, *Unité d'Habitation* (1994) e *The Bird-watcher* (1993). Nel primo una cella monacale viene ricostruita in galleria nelle sue dimensioni originali. La costruzione segna una dimensione archetipica dei bisogni primari. La cella è la rappresentazione della costruzione di un universo nel quale troviamo il minimo indispensabile, "ciò che realmente serve...". La concentrazione di funzioni primarie in uno spazio limitato è una delle caratteristiche fondamentali del suo lavoro. "Questo tipo di dinamiche soddisfa una mia attesa di libertà, di spazio, di definizione delle funzioni. Posso essere un nomade che si sposta con la sua isola. Esiste la possibilità che i segni non debbano necessariamente avere radici nel luogo, ma possano essere segni d'aria...". Infatti, invitato a partecipare in Olanda ad una mostra di sculture all'aperto, Airò presenta *The Bird-watcher*. Lo spettatore che passeggia nel parco di Arnhem mette in moto, per mezzo di sensori ai raggi infrarossi, dei riproduttori sonori che diffondono un testo di Marco Terenzio Varrone; la ricostruzione grammaticale della formula utilizzata da coloro che leggevano il futuro osservando il volo degli uccelli. Il contenuto del testo possiede una tale dose di ambiguità da occupare l'attenzione dell'inavvertito spettatore. L'opera arriva a perdere le sue sembianze fisiche per diventare pura percezione: non c'è niente da vedere, ma c'è tutto da immaginare. Il lavoro di Airò comunica l'esperienza di un luogo, l'impossibilità di tradurre questa esperienza in informazione, il suo vagabondare tra le forme, e un sano ottimismo che deriva da una poetica che definirei *place-consciuous*. È qui che si sviluppa al meglio l'intreccio tra operatività estetica e presenza operativa: la consapevolezza del luogo diventa trasmissibile quando, come nei migliori esempi d'installazione, è lo spettatore stesso a mettere in atto con la propria presenza l'esperienza estetica, a colmare l'assenza di forme o la mancata informazione, a partecipare a quel flusso comunicativo nel quale l'artista si è perso prima di lui. Questo permette all'artista di evitare le banalità del cosiddetto neo-concettuale e di non aggrupparsi agli epigoni dell'appropriazionismo anni Ottanta. "Quello che mi passa per la testa è che io devo fare prima un campo nel quale fare un viaggio, e non che io devo fare un viaggio. Io come soggetto non esisto, non posso fare un lavoro dove io artista dichiaro di aver fatto sette chilometri nelle Langhe, Airò è solo un fatto accessorio della costruzione di un qualcosa". Uno dei motivi per cui Airò è così schivo nei confronti di un'immagine pre-confezionata dell'arte è che l'arte, per lui, ha senso in quanto antidoto verso ogni dogmatismo estetico o sociale. Lavori come *Le Blue du ciel* (1993), *Acqua tonica* (1994), *Land-escape* (1996), *Blue Spirit* (1996), confermano un'investigazione del senso che fa a meno dei codici estetici tradizionali e utilizza strumenti che concorrono alla formazione delle nostre impressioni. I lavori di Airò sommano esperienze visive, uditive, tattili, agiscono sulla memoria e, soprattutto, sull'innato senso di orientamento sensoriale e culturale che noi tutti possediamo e usiamo. L'arte presa alla larga è un modo per Airò di prendere le distanze dai



Land-Escape, 1996. Installazione a Le Consortium Digione. Tenda, proiettori, caleidoscopio. Courtesy Massimo De Carlo, Milano.





Betty Blue, 1997 (particolare). Balsa, proiettore, diapositiva. Misure ambientali. Courtesy Massimo De Carlo. Foto Studio Blu, Milano.

tradizionali codici di decodificazione dell'arte, di coltivare la propria visione. Teoricamente non si è distanti dalla "poetica del taglio in larghezza" (Gide), una tecnica che nella letteratura del Novecento ha permesso di dare spazio all'immagine della simultaneità. Così in Airò, la coesistenza di linguaggi diversi, permette ai suoi lavori di mantenere l'ambiguità come segno di polivalenza consentendo al messaggio di risultare inventivo rispetto alle possibilità riconosciute al codice. Riconciliare operatività estetica e presenza operativa è un atto politico (privo di manifesti) del quale Airò non riesce a fare a meno. A costo di esagerare la natura eclettica del suo vagabondare Airò adotta tutti i linguaggi per mettere in evidenza *il linguaggio*: la cultura in senso lato è la materia che dà corpo all'esperienza dell'arte. "L'esperienza è parte del laboratorio mentale dell'artista che è fondamentale rispetto alla qualità del lavoro e senza il quale la scelta di un contenuto idoneo rimane in forma didascalica, mentre la virtualità percettiva dona al lavoro una dilatazione dell'idea iniziale collegandola con cose anche distanti". Airò sviluppa così un'opera che agisce contro l'annebbiamento dei sensi, a favore di ciò che noi semplicemente registriamo con la coda dell'occhio. Il suo lavoro mantiene quella stessa ricchezza d'informazioni che lui ha raccolto canalizzandola verso la definizione dell'opera: non che egli non compia una selezione ma c'è una forte tendenza alla sintesi e all'integrazione. Qui interviene la cosiddetta presenza operativa: allo spiazzamento formale e anarcoide segue una dimensione nella quale i diversi elementi concorrono alla formazione di un campo semantico all'interno del quale i conflitti sono traslati e le relazioni tra i bisogni primari contribuiscono ad una poetica del "sentire" che l'artista definisce "estasi dionisiaca", un bisogno arcaico che permette attraverso una tensione del desiderio di tenere svegli i sensi. L'integrazione permette ad Airò di contrapporre il desiderio a una condizione di crisi del reale, di combinare le valenze dello spazio (o meglio, del campo da lui definito) con le cose del mondo (appropriate /distorte/ decontestualizzate, ma vive) il cui linguaggio contribuisce a misurare l'esistente. All'interno del campo, raggiunta la sintesi tra diversi elementi, Airò produce una poetica attiva, e non di semplice riflessione, di azione nei confronti di uno spazio con il quale non ci si limita a denunciare la perdita, ma a fare spazio agli elementi del desiderio, una porta aperta sul mondo, ma soprattutto una fortissima affermazione di fiducia nell'arte. Ogni suo lavoro afferma, con discrezione, che esiste la possibilità di vedere il mondo con occhi nuovi, di vivere la propria esperienza coltivando un'attesa nei confronti del mondo. *Betty Blue*, ad esempio, è un film nel quale il contrasto tra crisi del reale e desiderio produce la tensione poetica dell'opera: Airò traduce questa tensione nei bisogni primari di natura e artificio — casa e albero — avvolti in un fascio di colori caldi. *Rumble Fish*, invece, è una vera e propria messa in scena di quanto noi chiamiamo crisi della rappresentazione: la frantumazione del principio di realtà, i piani temporali sfalsati, l'incapacità del passato di farsi accettare come leggenda... La mostra alla Kunsthalle di Lophem (1997), più che sul film in generale, si concentra invece sul personaggio di The Motorcycle Boy (Mickey Rourke), alter ego del Coppola/autore, poeta/artista in un contesto quotidiano che vive di banalità e di leggende. Nonostante atteggiamenti e iconografia di un tempo, Rourke è colui che crea l'atto poetico che informa tutto il film e che ci viene proposto in modo drammaticamente originale con quel capovolgimento del lieto fine che è il finale del film durante il quale Rourke compie un atto poetico apparentemente senza scopo. Tutto il senso della propria vita confluisce in un gesto liberatorio. La liberazione dei pesci significa la morte del personaggio, ma soprattutto la liberazione del giovane fratello da un presente e da una normalità condizionante. Il mondo che non c'è, e che si desidera, è un mondo a colori, è una promessa di senso: *try another world. Try another world* è l'immagine finale che s'incontra percorrendo la mostra di Airò. L'immagine deriva da una pubblicità ma il senso del messaggio non è tanto nella figurazione di un senso di fuga, quanto nel "provare", sperimentare. Uscire dal presente significa sfuggire alla normalità, consapevolezza nel volere impostare la realtà in maniera diversa. Nel film, come nella mostra, tutto questo discorso è in divenire, non abbiamo tracce certe se non una continua promessa di senso, promessa per la quale Rourke muore, e per la ricerca della quale Airò ci fornisce di bellissimi strumenti che sono (idealmente) la prosecuzione del film. *Try Another World* non è una dichiarazione di escapismo, come un'opera formalmente anarchica come quella di Airò potrebbe suggerire, piuttosto un invito a provare *questo* mondo, a vederlo con altri occhi, ad esserne consapevoli. ■

Gianni Romano è critico d'arte, vive e lavora a Milano.

Mario Airò è nato nel 1961 a Pavia. Vive a Milano. Principali mostre personali: 1992: De Carlo, Milano; 1995: Minini, Brescia; 1996: *Cinque interventi facili*, Palermo; Le Consortium-L'Usine, Digione; 1997: De Carlo, Milano. Principali mostre collettive: 1993: *Documentario*, Spazio Opos, Milano; *Sonsbeek 93*, Arnhem, 1994: *Rien à signaler*, Analix, Ginevra, *Prima Linea*, Trevi Flash Art Museum; 1995: *Kwangju Biennale*, Kwangju, *Caravan serraglio*, Ex Aurum, Pescara; 1996: Quadriennale, Roma, Roma, *Incubation Place*, Kunsthalle Lophem, Lophem-Zedelgem, Belgio; 47° Biennale di Venezia, Venezia.

FLASH ART (IT), N° 163, ESTATE 1993

PROPOSTE

MARIO AIRÒ

Parliamo della mostra di Udine alla galleria Tag...
Come ne parliamo...

Dicendo com'è nata e come si è sviluppata.
Sono andato a vedere la galleria e mi ha colpito la sua particolarità...

Che tipo di particolarità?
Quella di avere una vetrina che dà sulla strada e un buco nel pavimento che permette l'accesso nel piano sottostante. Due situazioni topografiche molto caratterizzate: uno sfondato verso l'esterno che crea una scatola teatrale tramite la vetrina e identicamente verso l'interno con un'altra scatola teatrale chiusa con il diaframma del pavimento.

DA GUARDARE (DALL'ALTRA PARTE DEL VETRO) CON UN OCCHIO SOLO, DA VICINO PER CIRCA UN'ORA, INSTALLAZIONE, 1991. RETE PORFIDO, GOMMA, PLEXIGLAS [illegible] X 166 X 320 CM.

Come hai pensato il tuo intervento?
Inerentemente alla conformazione dello spazio, dove ho proiettate le mie fantasie, o immaginazioni plastiche. Ho considerato la vetrina come una membrana sottile e ho utilizzato una rete e le sue maglie per creare un senso di sfondamento, cercando di usare la sua trasparenza per mettere in comunicazione il dentro e il fuori. Una forma che ho aperta e che ha preso una conformazione organica, un po' simile a una bocca, a un orifizio che fa da punto di passaggio. Di conseguenza si è formato un corpo modellato su una tensione che termina su un corpo opaco, duro, concreto.

Come si differenzia e come si accomuna questo lavoro con gli altri che hai presentato in altre occasioni?
Dipende, l'unico atteggiamento comune è che ho per miracolo un'idea e cerco di diminuire al minimo possibile l'influsso di quelle precedenti sull'ultima in modo da non ripetere sempre la stessa ricetta, cercando di ampliare l'ingresso di materiali e fascini nuovi. Le similitudini sono altrettante, in fin dei conti è sempre la stessa immaginazione: è come dice Nanni Moretti che fa sempre lo stesso film cambiando personaggi e scene.

Ma per te cos'è importante per formalizzare un'opera d'arte, per essere nell'arte?
Mah! Tenere in movimento il movimento: nel modo di pensare, di muovere le mani, nel modo di considerare lo spazio, le discipline, le idee. Sfruttare tutte le capacità, prendere ogni volta una direzione e trascinarla avanti.

Il tuo lavoro è autoreferenziale o ha a che fare con la realtà?
Certe volte mi spavento, perché mi sembra che non riguardi affatto l'arte, perché mi pare che come disciplina sia diversa dall'arte. Anche se a volte mi posso avvicinare alla plastica non è mai plastica è sempre un pasticciare, anche il modellare è quasi surreale, perché lavorando con il tessuto, o la rete, materiali informi, mi sembra sempre di essere al limite della autoreferenzialità dell'arte. Mi pare di concentrarmi su un prodotto ottico e di tenerlo ad una certa distanza dalla disciplina artistica, riuscendo a creare così un territorio neutro.

Giacinto Di Pietrantonio

PRIMA LINEA: THE NEW ITALIAN ART
catalogue Trevi Flash Art Museum, N° 3, April 1994

Giacinto di Pietrantonio

Mario Airò
(poeta del niente)

Un cappellino di paglia attaccato alla volta a crociera di un antico soffitto (*Politica*, Novi ligure); un'arancia con su, disegnato a pennarello, il profilo della mano che la tiene (Spazio di via Lazzaro Palazzi, Milano); due ananas su due sottili colonnine (Fabbrica, Brescia); un bue di plastica dalle corna lunate, un sole di plexiglas, una maschera tuareg, diversi ombrelloni da mare bucherellati (galleria De Carlo, Milano); una copertina di un disco (?); una conformazione organica simile a una bocca fatta di rete (galleria Tag, Udine); una stanza con le persiane socchiuse (Castello di Rivara, Rivara); un sole di marmo proiettato, un mare serigrafato su sedie a sdraio (Raucci e Santamaria, Napoli); una scala tra terra e cielo con su scritto il diario di Pontormo (Spazio Opos, Milano), una, due, tre torce al whisky (galleria Mariottini, Arezzo e Museum Fridericianum, Kassel); una voce che parla nel bosco (Sonsbeek); una balla di paglia rotonda, una scala e una lampada (galleria Minini, Brescia); una canna da pesca con libro e luce (Flash Art Museum, Trevi); sono alcune delle opere realizzate dal 1988 ad oggi da Mario Airò che cambia da un'opera all'altra cercando di "*diminuire al minimo possibile l'influsso delle idee precedenti sull'ultima in modo da non ripetere sempre la stessa ricetta, cercando di ampliare l'ingresso di materiali e fascini nuovi... È come dice Nanni Moretti che fa sempre lo stesso film cambiando personaggi e scene*". Si tratta di gesti minimi e sempre differenti che continuano quella tradizione della svalutazione dell'opera d'arte caratteristica di una parte dell'avanguardia da Duchamp a Manzoni, dall'urinatoio alla merda d'artista con la differenza che Airò lascia gli elementi artistici, e non, più vicini al reale. Per cui la sua preoccupazione non è quella di portare la vita nell'arte, ma l'arte nella vita, un'attitudine giustificata da lavori che esprimono l'assenza dell'opera, dandosi come strumenti per percepire con più libertà le percezioni che viviamo. In un momento in cui non si sa più cosa sia l'arte, a cosa serva e quale rapporto intrattenga con la realtà-società, questa condizione di crisi è fortemente avvertita dall'artista che dice: "*Certe volte mi spavento, perché mi sembra che non riguardano affatto l'arte... Mi pare di concentrarmi su prodotto ottico e di tenerlo ad una certa distanza dalla disciplina artistica, riuscendo a creare così un territorio neutro*".

Prima Linea , Trevi Flash Art Museum, N° 3, Aprile 1994

Mario Airò

Ogni opera di Mario Airò parte da uno spunto diverso per creare una suggestione particolare. Il suo lavoro non è quindi legato a una ricerca di stile, ma cerca di spostare il comune punto di vista con degli interventi minimi in grado di cambiare radicalmente l'uso degli oggetti, facendoli diventare "altro". Tutto il lavoro si snoda su questa sottile linea che cerca di rendere "poetici" elementi e situazioni quotidiane. Si tratta di farle "rivedere", rivelarle come se non si fossero mai osservate. E il compito è tanto più arduo, proprio per il nostro disincanto, per l'abitudine a osservare ogni cosa dal punto di vista della razionalità e della funzionalità.
Si tratta di analizzare il linguaggio dell'arte, ed osservarlo cambiare standone sui margini, in un territorio non ancora definito ancora tutto da costruire. Come uno scienziato in laboratorio, il lavoro di Airò è una continua sperimentazione alla ricerca delle possibilità che offrono la combinazione e l'accostamento di oggetti. In questo c'è certamente una grande attenzione alla storia dell'arte per quello che riguarda la costruzione e l'uso che si è fatto delle immagini, ma il tutto viene ricostruito tramite la realtà che ci circonda rendendo tridimensionali quelle che sono le suggestioni della pittura. Molto spesso, infatti, senza ricorrere ad una precisa e diretta citazione, sentiamo dentro le sue installazioni il tentativo di ricreare ambienti, luce e colori, atmosfere che riconosciamo come appartenenti al nostro patrimonio culturale.
Roberto Pinto

Each of Mario Airò's works is drawn from a different idea which then suggests a particular evocation. His work therefore is not tied to a style; his is an attempt to shift a common point of view with the slightest additions which manage, nevertheless, to change each object's use radically, turning them into something "else." His work unravels along this thin line bent on rendering everyday situations and elements as "poetic." He has them merit a second look, revealing them as if they had never previously been observed at all. This task is all the more arduous given our disenchantment from our habit of observing every single thing from a rational, functional point of view.
It is at once a question of analyzing the very language of art and of watching it change, remaining just beyond the edges in a space as yet to be defined, to be built from scratch. Like a scientist working in a lab, Airò continuously experiments, researching the possibility offered by the combination and juxtaposition of objects, particularly in the careful attention he pays to art history in terms of how images have been constructed and used. Everything, however, is then reconstructed via the surrounding reality, turning the evocations of painting into something three-dimensional.
Often, in fact, without citing a specific reference, he makes us sense in his installations the attempt to reproduce the setting, light, and color which we recognize as belonging to our cultural heritage.
Roberto Pinto

El Guìa, N° 4, 1994

LOMBARDIA

Milano

Christian Philipp Müller, Mario Airò

Chiara Bertola

Galleria Massimo de Carlo,
Via Bocconi, 7. Milano.
8 June - 31 June.

Two contrasting architectures modify the gallery's space, reinventing it by activating within its interior a new system of spatial equilibria. Mario Airò uses brick to build a thirteenth-century church-chapel, closed in on the three sides that give onto the gallery, only opening onto the gallery's external wall; one has to go outside in order to see this piece's interior: a sort of hidden dwelling, impossible to cross. It is a mental space, though physically real and constructed, because it is described in detail through well-known objects from our culture –a dwelling with a table, a shelf, a chair– that recreates the intimacy of a monk's cell, closed off to strangers, very similar to San Jerónimo's small study, so famous in the iconography of Italian art.

On the other hand, Christian Philipp Müller modifies the architecture of the gallery itself: he adds on, he closes off, he enlarges proportions and spatial equilibria, thus creating a rationalist, white, rectangular and also inaccessible form of architecture. The familiar space has been substituted, recreated, and the gallery's very volume becomes a work of art: the spectator, when he gets over his initial confusion, finds himself within a situation of rebalanced forces, in an atmosphere that places him at the centre of the event.

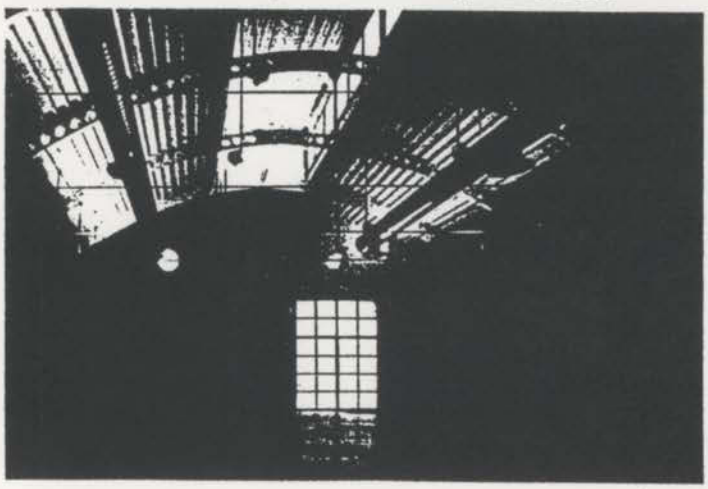
However, while these are the elements that a postconceptual culture most emphasises –the strangeness, the self-reference, the ambiguity–, these two installations have a much deeper significance.

If we consider that all art is in some way representative of a culture, of a distance, of a historical and artistic memory, then these two very formal installations become above all forms of a relationship that has always existed between man and the space-abode, here conceptually reviewed over the centuries. Thus emerge clearly the distance and the nostalgia for a closed space, protective, familiar, sacrosanct; as does the distinct reality of the human relationship with the anonymous, overcrowded, aseptic and functional space imposed by modern life.

By using art as a critical and analytical instrument, Müller and Airò give testimony to the fact that *making* architecture coincides, because of its function, with ethical behaviour: the aim is, above all, to produce for man. Architecture constructs the space-abode: the house, the church, the museum, the city that signals and sets its territory. This *making* presupposes specificity, involving man in his own context so as to provide him, through the new spaces produced, with the designs of his memory.

Translation by Tim Germain

View of the exhibition C. P. Müller y M. Airò, 1994. Courtesy Massimo de Carlo



FLASH ART (IT), N° 188, NOV. 1994

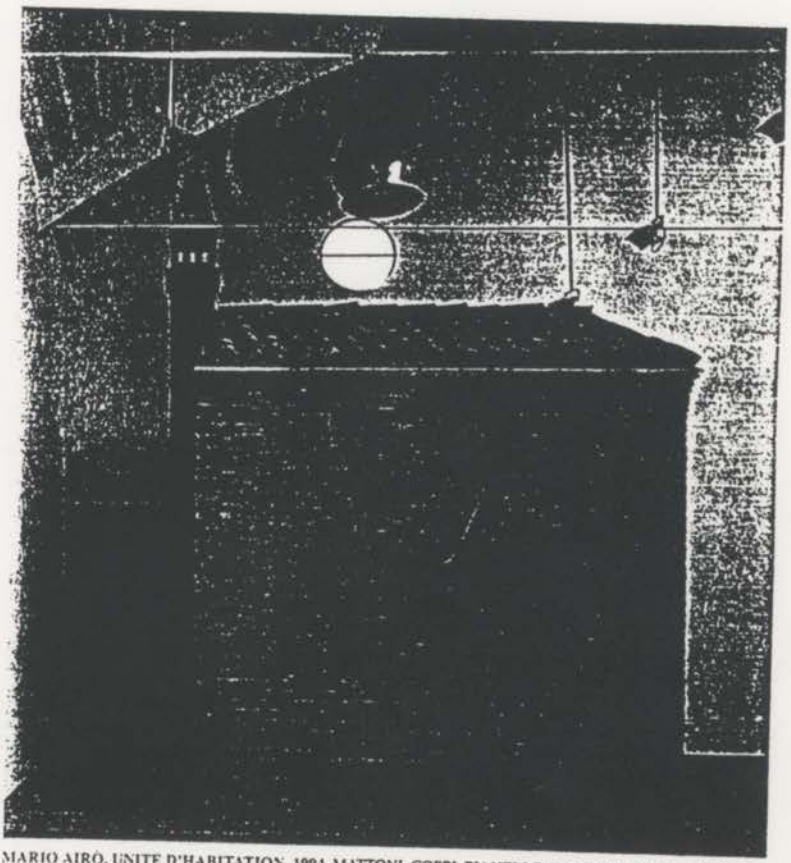
MARIO AIRÒ, CHRISTIAN PHILIP MÜLLER

MASSIMO DE CARLO

Ciò che mi pare interessante in questa mostra di Mario Airò e Christian Philip Müller è che lo spazio della galleria è stato utilizzato non più come installazione, cioè come luogo metafisico in cui inscrivere un oggetto, quanto invece come spazio capace di dar vita a delle possibili trasformazioni, quasi si trattasse di una metafisica in costruzione, di una imprenditoriale metafisica.

Qui si opera sullo spazio virtuale di derivazione duchampiana (rappresentato in "re" dalla stanza del museo) per metterlo in moto attraverso progetti possibili atti a sottrarlo dalla sua fissità e rigidità. Così vediamo la costruzione minimale di Müller riportare alcuni volumi della galleria nello spazio della stessa con rigore e pulizia formale tipici di un progetto architettonico. Così facendo la sacralità centrale dello spazio viene ridisegnata, ricostruita, messa in moto, quasi si trattasse di una "ristrutturazione" atta ad ospitare nuove esigenze, nuovi interventi che lo spazio museale attende. Se Müller risponde allo spazio con il minimalismo delle astrazioni e della funzionalità, più sottilmente Airò risponde alla metafisica dello stesso con un minimalismo legato più ad un calore che lo spazio dell'arte può offrire. Minimalismo economico, quasi una filosofia da focolare che permette ad Airò di ricostruire all'interno della galleria una cella da monaco dove il tavolo, il camino, la semplicità del quotidiano riportano l'arte da una riflessione quasi francescana sulle astrazioni: una riflessione che trova l'eidos nel quotidiano, nella primarietà e nel calore che esso emana. La cella di Airò, a differenza della casa di Guillaume Bijl atta a ripetere il reale di una economia forte e che ha in se stessa il suo valore, la sua stessa finalità, ricerca all'interno di un'economia primaria il cuore dell'essenzialità e del quotidiano.

Loredana Parmesani



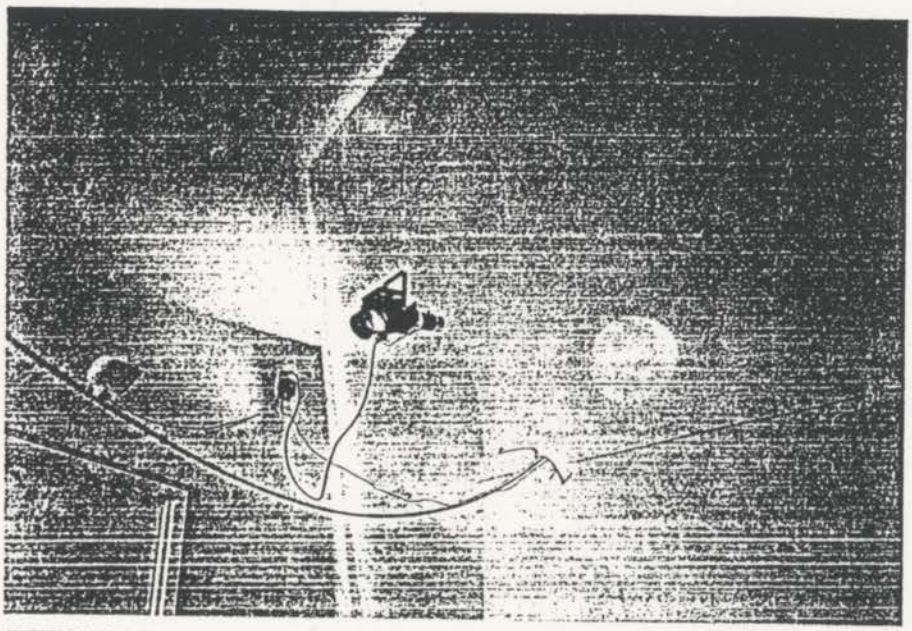
MARIO AIRÒ, UNITE D'HABITATION, 1994. MATTONI, COPPI, PIANELLE, LEGNO, SABBIA. 540 X 312 X 375 CM. FOTO SANTI CALECA.

FLASH ART INTERNATIONAL Vol. XXVII, N° 177, 1994

OUVERTURE

MARIO AIRÒ

SERGIO RISALITI



UNTITLED, 1992. PROJECTOR, MARBLE. ACCIDENTAL TOURIST, 1994. FISHING ROD, BOOK, LIGHT, 430 X 25 X 30 CM. INSTALLATION VIEW AT "PRIMA LINEA," TREVI FLASH ART MUSEUM.

TRIFLES

It is all the more risky for an artist to attempt a trifling solution to communicative grammar in poetic license when that artist has other things on his mind. It is embarrassing to leave someone who wants to embrace contents and issues empty-handed. There is even the possibility of being marginalized (ostracism) by the res-public. And if a spree of aesthetic freedom is accused of being tantamount to moral licentiousness, he who envisages using iconography and representation as a communicative, anodynic means of poetic artifice is accused of gratuitousness: in other words disclosing, in the unjustifiable void, the pleasantness of phenomena (such as wonder, surprise, or the secret of the senses), doubtless the foundation or the meaning just as this imaginative and showy way of happening is tantamount to banal formalism.

HEDONISTIC BRICOLAGE

However, the metabolization (bricolage) of phenomena and of inherited signs engenders a certain freedom of taste as regards the history of language and culture and allows for a certain formal freedom and iconological anticonformism. The statement, by law, of one's own position, even to the extremes of gratuitousness, is anything but metaphysical or regressive.

ARTIFICIAL RHETORIC

Representation in many of Airò's pieces (which is modeled as a gauge of what is happening) is a case of culling and arranging elements for the image they might reveal. It is under this guise that the artist gains admittance to the world of things: it is the artifice which, from the form of the content, rhetorically estranges the meaning.

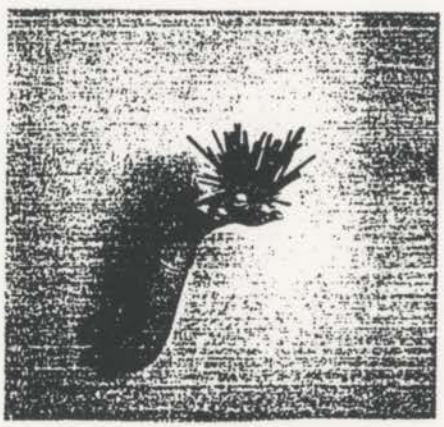
One gets the impression that the meaning, immersed in the vast vocabulary of the images (even in those literary images there exists a relationship, a family atmosphere, with images inspired by Lucrezio, Senesca, Breton, and Montale) is brought to the surface as visual sense-sensitivity only to be recovered as an image via a rhetorical appropriation and combination of fragments.

PLEASANTNESS OF METAPHORICAL FRAGMENTS

It is a long story: in ideology (of every kind) we are exposed to a primer of sentiments, glimmers of poetry, the Pindaric enjoyment (sensism) of images or the fragmentary pleasantness of the artifice. It takes in realist information, the artful occurrence of representation, communicative symbolism (iconographical literalization of media narration), redundancy or the embodiment of the poetic significance (the metaphoric familiarity and estrangement of the image) and the winning allure of the artifice.

CENTAUR

If the method is empirical (analogical, noncitationist specimens along with the use of an objectualism which embodies iconographically heterogeneous elements: aided readymades), the same cannot be said of the imaginative reject, the perplexity to which the metaphorical horizon of the image is subjected and the combination of different signs.



AIDED READYMADE, 1991. FIBERGLASS, SEA URCHIN. 50 X 20 X 35 CM. COURTESY MASSIMO DE CARLO, MILAN.

CHIMERA

That which apparently resembles things — naturalness — perceivable in so many of Airò's works (thunderbolts, the kitchen sunset, aided readymades); this is not merely a bid to imitate communicative structure (useability), realistic camouflage, or the illustration of the literary model but the artifice (illusion, chimera), the anodyne reject as long as it is expressive in meaning (to be distinguished from allegory and symbolism).

REPRESENTATION AS STRANGE ILLUSION OF BEAUTIFUL JUXTAPOSITIONS

The meaning of the work is a random apparition; however, it is in the fond gaze of this vacant backdrop that dwells on the surface of things and language that the image, via rhetorical combinations, has articulated this fine illusion of meaning — the chimeric meaning of the artifice. Family culture even has a part to play in the fate of this kind of poetic error. Or am I deluding myself?

(Translated from Italian by Christopher Martin)

Sergio Risaliti is a critic and curator based in Prato (Florence).

Mario Airò was born in 1961 in Pavia. He lives and works in Milan.

Solo shows: 1989: Spazio di via Lazzaro Palazzi; 1991: Galleria Tag, Udine; 1992: Raucci/Santamaria (with Amedeo Martegani), Naples; Massimo De Carlo, Milan; 1993: Eva Menzio, Turin; Graziella Mariottini, Arezzo; 1994: Massimo De Carlo, Milan.

Selected group shows: 1988: "Politica," Novi Ligure (Italy); 1989: "Venticinque per trentacinque miglia," Spazio di via Lazzaro Palazzi, Milan; "Fabbrica," Massimo Minini, Brescia; 1990: "Avanblob," Massimo De Carlo, Milan; "Something is Happening in Italy," Lia Rumma, Naples; 1992: "Splendente," Castello di Volpaia (Italy); "Una domenica a Rivara," Castello di Rivara, Turin; "Tattoo Collection," Air de Paris, Nice; "Nightshade Family," Museum Fridericianum, Kassel; "Pretty Visible," Massimo Minini, Brescia; "Documentario," Spazio Opus, Milan; Sonsbeek 93, Arnhem; 1994: "Prima Linea," Trevi Flash Art Museum, Trevi (Italy).

"Rien à signaler" (catalogo) Barbara S. Polla, Gianni Romano (ed.) Giugno 1994

Mario Airò

Debunking the Structure

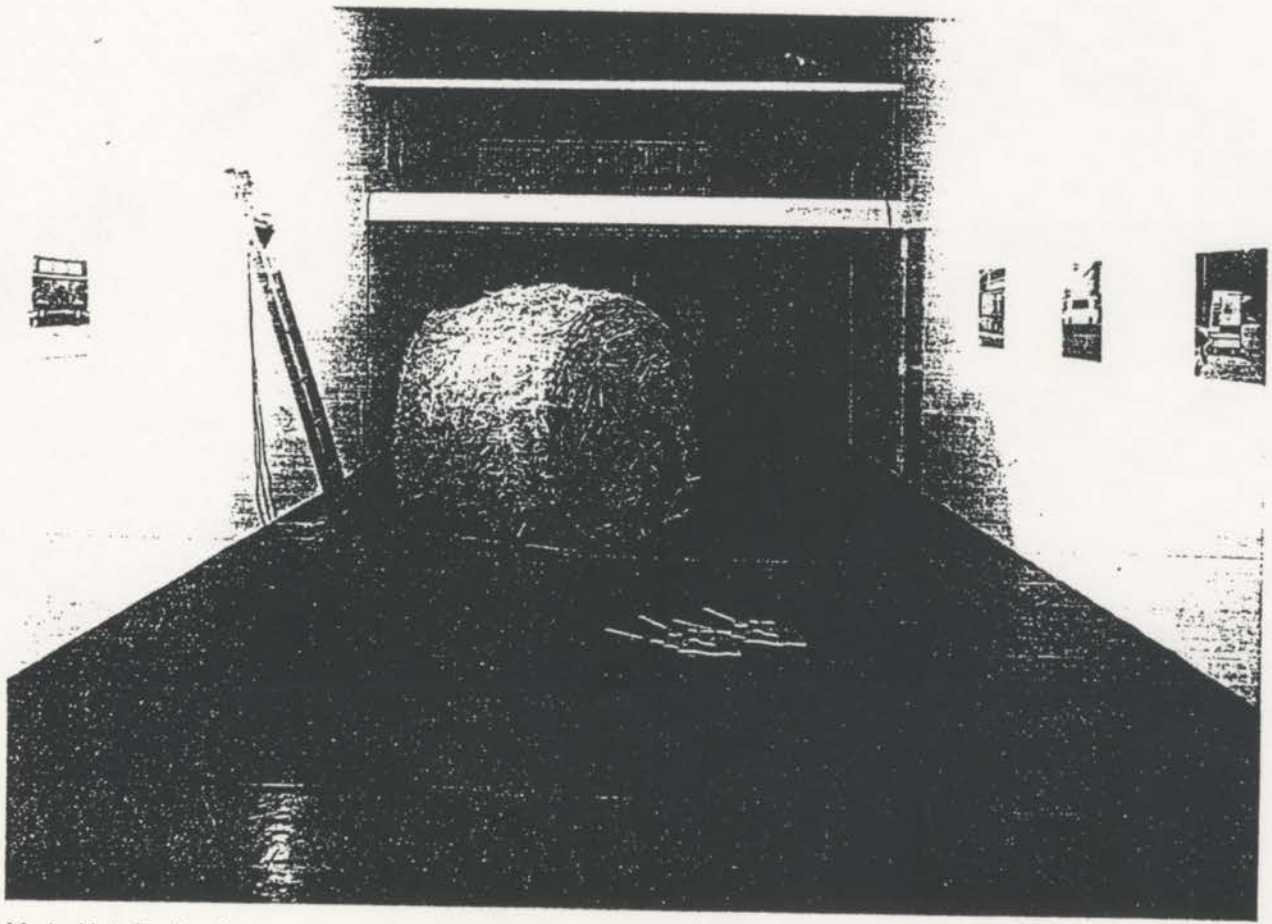
Far from self we prepare to accept the Other. Being far from self doesn't mean denying it, but establishing one's own existence in the terms offered by one's surroundings.

The fact that the artist can't externalize self encourages a condition of openness towards the world: it is the same creative act that feeds off self's relations with any condition of Otherness, comprehending and selecting, refusing the forced unity of subject to object.

"It always seemed to me that the point of departure, the ideal inductive constellation, was not as important as that series of decisions one is forced to make during a project's realization. These are the things that reveal our dynamic abilities, in establishing both the formal language and its content. Taking this idea to its extreme, one can imagine this process beginning at any time, producing a result that depends entirely on one's ability to transport, transcribe, and translate." (Airò)

Paglia a luce rossa (Red-light straw), though clearly referring to the paintings of Millet, is another example of debunking the superstructure, typical in the work of Mario Airò. A careful observer, Airò is far from being that type of artist who gathers information in order to subvert the media's messages. The primitive simplicity of his means — the absence of filters, of a rhetorical superstructure — corresponds with his need to avoid an external selection process. He would rather encourage a distillation of mood, a perception, an investigation of vision. That which we call a crisis of representation, the twilight of the principle of reality, shouldn't necessarily be considered the end of something. For Airò it's surely a beginning, born of his ability to oppose desire to this condition of the real. The demise of an unambiguous model of reality permits one to accept the differences and develop a solid relationship with them. Gather information about the world, observe, and try to understand: these are the simple acts of a true political leaning.

Gianni Romano



Mario Airò, *Paglia a luce rossa*, installation at Galleria Minini, 1993

Prima Linea , Trevi Flash Art Museum, N° 3, Aprile 1994

Mario Airò

Ogni opera di Mario Airò parte da uno spunto diverso per creare una suggestione particolare. Il suo lavoro non è quindi legato a una ricerca di stile, ma cerca di spostare il comune punto di vista con degli interventi minimi in grado di cambiare radicalmente l'uso degli oggetti, facendoli diventare "altro". Tutto il lavoro si snoda su questa sottile linea che cerca di rendere "poetici" elementi e situazioni quotidiane. Si tratta di farle "rivedere", rivelarle come se non si fossero mai osservate. E il compito è tanto più arduo, proprio per il nostro disincanto, per l'abitudine a osservare ogni cosa dal punto di vista della razionalità e della funzionalità.
Si tratta di analizzare il linguaggio dell'arte, ed osservarlo cambiare standone sui margini, in un territorio non ancora definito ancora tutto da costruire. Come uno scienziato in laboratorio, il lavoro di Airò è una continua sperimentazione alla ricerca delle possibilità che offrono la combinazione e l'accostamento di oggetti. In questo c'è certamente una grande attenzione alla storia dell'arte per quello che riguarda la costruzione e l'uso che si è fatto delle immagini, ma il tutto viene ricostruito tramite la realtà che ci circonda rendendo tridimensionali quelle che sono le suggestioni della pittura. Molto spesso, infatti, senza ricorrere ad una precisa e diretta citazione, sentiamo dentro le sue installazioni il tentativo di ricreare ambienti, luce e colori, atmosfere che riconosciamo come appartenenti al nostro patrimonio culturale.
Roberto Pinto

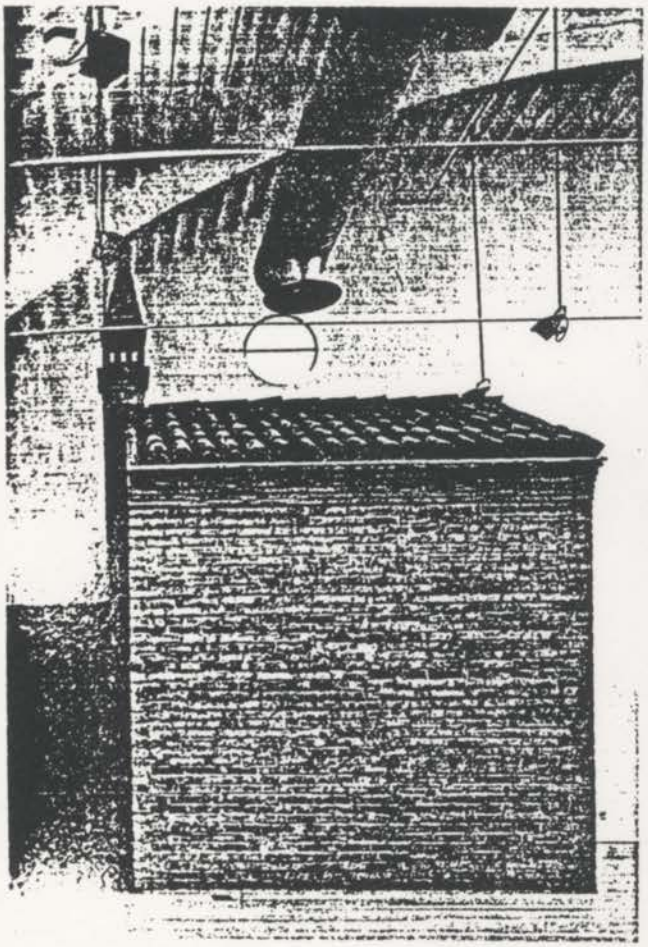
Each of Mario Airò's works is drawn from a different idea which then suggests a particular evocation. His work therefore is not tied to a style; his is an attempt to shift a common point of view with the slightest additions which manage, nevertheless, to change each object's use radically, turning them into something "else." His work unravels along this thin line bent on rendering everyday situations and elements as "poetic." He has them merit a second look, revealing them as if they had never previously been observed at all. This task is all the more arduous given our disenchantment from our habit of observing every single thing from a rational, functional point of view.
It is at once a question of analyzing the very language of art and of watching it change, remaining just beyond the edges in a space as yet to be defined, to be built from scratch. Like a scientist working in a lab, Airò continuously experiments, researching the possibility offered by the combination and juxtaposition of objects, particularly in the careful attention he pays to art history in terms of how images have been constructed and used. Everything, however, is then reconstructed via the surrounding reality, turning the evocations of painting into something three-dimensional.
Often, in fact, without citing a specific reference, he makes us sense in his installations the attempt to reproduce the setting, light, and color which we recognize as belonging to our cultural heritage.
Roberto Pinto

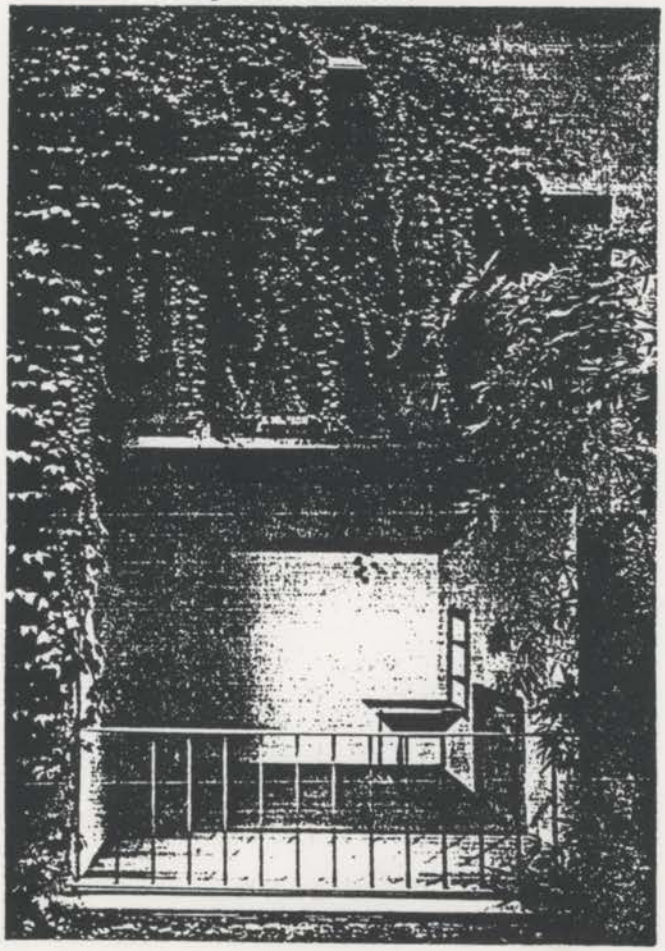
AIRO. Mario

The artist flits from one work to another in a bid to tone down to the minimum the influx of previous ideas over the latest idea so as not to go back always to the same formula and trying to enlarge the intake of new materials and fascinations, not unlike Nanni Moretti who refers to making the same film again and again but changing the characters and settings. These are minimal gestures which, on the one hand, carry on the traditional undervaluation of the work of art (characteristic of a certain strain of the avant garde, from Duchamp to Manzomi, from the urinal to the artist's shit, while on the other hand leaving the elements artistic or otherwise in closer vicinity to reality. As such, his priorities lie not so much in bringing life into art as bringing art into life, an attitude justified by an output that expresses the absence of the works of art, proffered as instruments for perceiving more freely the perceptions we experience. At a time when we are unclear as to what art actually is, the function it serves and the relation it is engaged in with reality-society, the crisis registers strongly with the artist as he says, sometimes I surprise myself because I get the feeling that they have got nothing to do with art... I feel as if I am concentrating on an optical product, keeping it at a certain distance from art as a discipline, thus creating a neutral territory.

Giacinto di Pietrantonio
from *Prima Linea. The New Italian Art*,
Trevi Flash Art Museum, Trevi, 1994

UNITE D'HABITATION
540 X 312 X 375 cm
bricks, wood, sand, tiles, cement, plaster
COURTESY: GALLERIA MASSIMO DE CARLO, MILAN
1994
Photo by SANTI CALECA



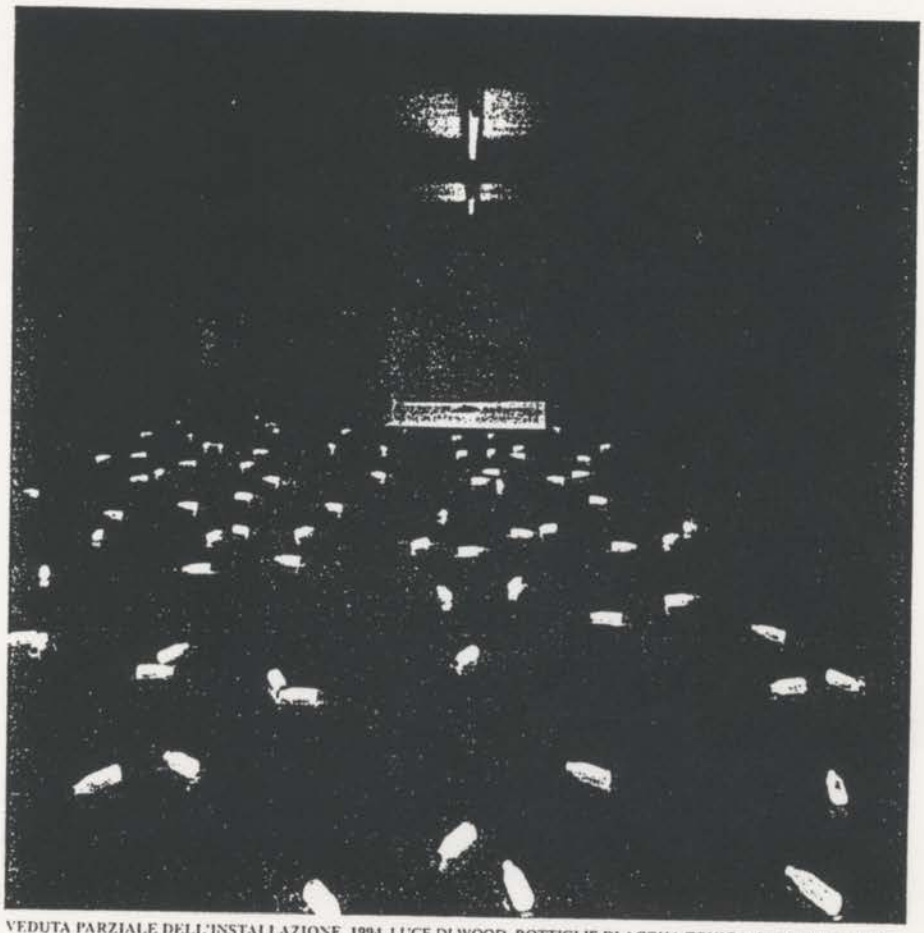


FLASH ART IT., N°192, ESTATE 1995

SPOTLIGHT

MARIO AIRÒ

LUIGI MENEGHELLI



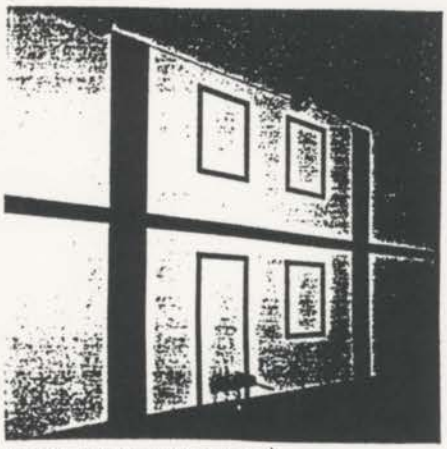
VEDUTA PARZIALE DELL'INSTALLAZIONE, 1994. LUCE DI WOOD, BOTTIGLIE DI ACQUA TONICA, PLEXIGLAS, SABBIA. COURTESY GALLERIA KLEMENS GASSER, BOLZANO.

Mario Airò non forza mai le relazioni, ma fa in maniera che ogni incontro sia una scoperta, una rivelazione, un attimo di grazia: non quindi l'apertura dello sguardo verso un nuovo mondo, quanto l'apertura di un nuovo sguardo verso lo stesso mondo: un attraversare i dati del reale, per interrogarli al di là della loro funzione, per sondarne il non detto o addirittura per farne dei problemi psichico-percettivi: come accade nell'"ambiente spaziale" costruito in una sala abbuiata della galleria Klemens Gasser: in apparenza "grotta cabalistica", fontaniana, luogo del magico, della luce scura (di Wood), del vuoto, del negativo che attiva effetti astrali, atmosfere liquescenti; in realtà, interno che porta all'esterno (alla visibilità, alla tangibilità) ciò che ha conosciuto l'eclissi dell'uso: cose (bottiglie di acqua tonica) che, sotto l'azione della luce, sembrano risvegliarsi e manifestarsi come enunciazioni aurorali. Ma è tutto l'ambiente che, in questo divenire splendente della forma, si riplasma, si dilata, si dinamizza, coinvolgendo lo spettatore nella propria stessa modificazione, un po' come accade negli spazi virtualmente palpabili di James Turrell, dove la luce assume una consistenza quasi fisica, tattile.

Ma l'artista milanese va oltre, aprendo uno spazio in cui è modellata la sagoma in sabbia di un'isola-vulcano: quasi uno scarto da un processo conoscitivo diretto a uno indiretto: dal contatto con una presenza che si fa notare grazie al suo effetto straniante a una rappresentazione che si segnala per la sua immediata riconoscibilità. Ma anche in questo caso l'operazione di Airò è intenzionata a suscitare un'occasione di esperienza: ad evidenziare cioè il paradosso delle immagini, nel loro essere replica del mondo e suo tradimento, riproduzione dell'esterno e suo letterale distacco. Un altro modo, in fondo, di dare visibilità alle cose, senza pretendere mai di catturarle, di violarle, di renderle completamente trasparenti: un altro modo di farle apparire, praticando azioni infinitesimali, agendo su di esse con una sorta di pudore creativo

E anche l'installazione proposta presso la galleria Minini non si fonda su un atteggiamento teorico, sulla volontà di imporre figure o progetti, ma piuttosto sull'intenzione di dischiudere percorsi e vie al vedere. E questo atteggiamento è dimostrato dal fatto che Airò non mira a prendere possesso del luogo, ma in qualche modo a "farlo sentire", a farlo vivere. Così lo spazio uniforme della galleria (con la sua struttura a forma di garage o di tunnel) viene come suddiviso armonicamente da una serie di modanature: diventa un luogo movimentato capace di unire in sé l'idea di interno ed esterno, di chiusura e di sprofondamento: si fa dimensione plurima, dove prendono testualmente posizione le sagome di alcuni pavoni. Sagome che hanno la piatta evidenza dei cartoni fustellati di un gioco infantile, ma anche tutta la valenza ornamentale dell'animale che raffigurano. Scopo dell'artista è quello di creare un mutuo scambio, una simbiosi tra il corpo dell'animale "il corpo ospite") e l'architettura, di far convivere il simbolo dell'apparire, l'incarnazione del grazioso con la graziosità dell'ambiente.

Klemens Gasser, Bolzano; Massimo Minini, Brescia.

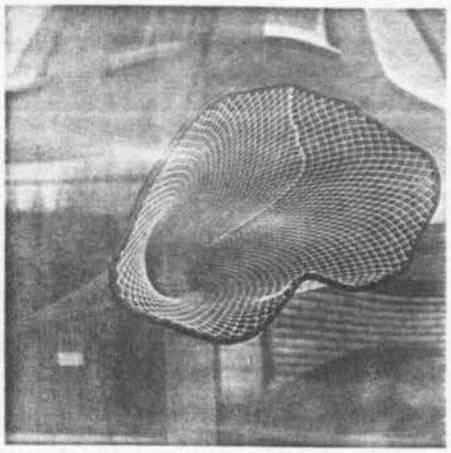


VISIONE PARZIALE DELL'INSTALLAZIONE, 1995. COURTESY MASSIMO MININI, BRESCIA

CONCETTUALE IN LIBERTÀ

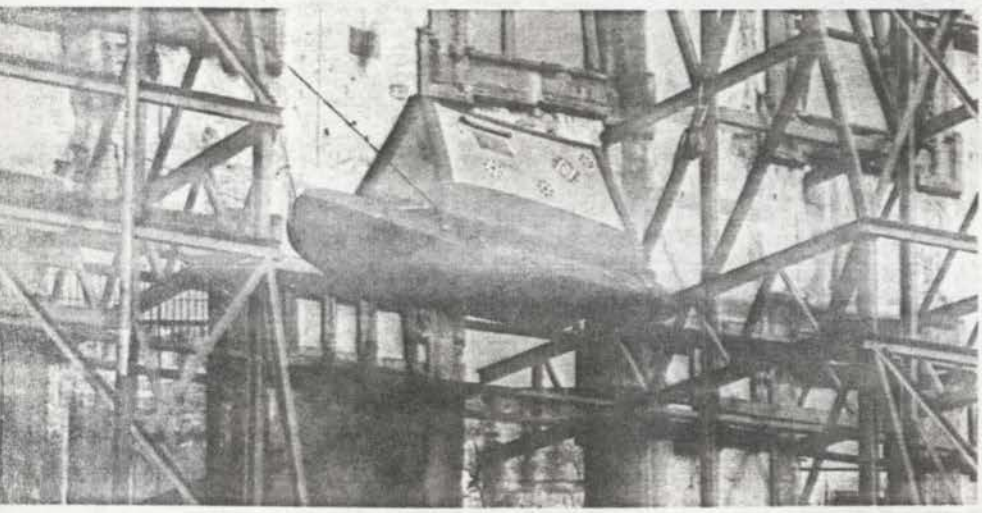
Foto, oggetti, scritte, installazioni impiegate per indicare la poeticità di cose e situazioni. La ricerca di Mario Airò

DI RENATO BARILLI

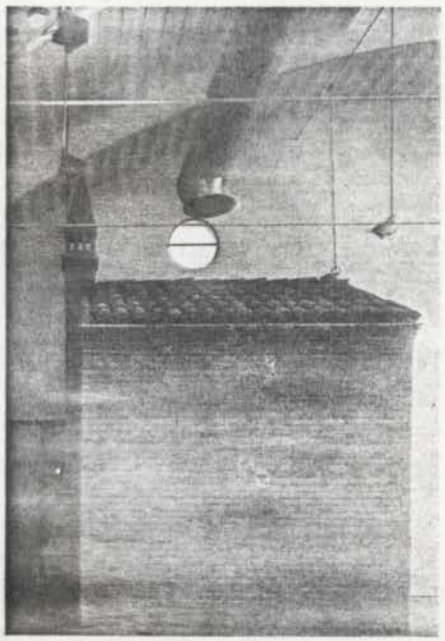


Mario Airò, "Da vedere da vicino...", 1991

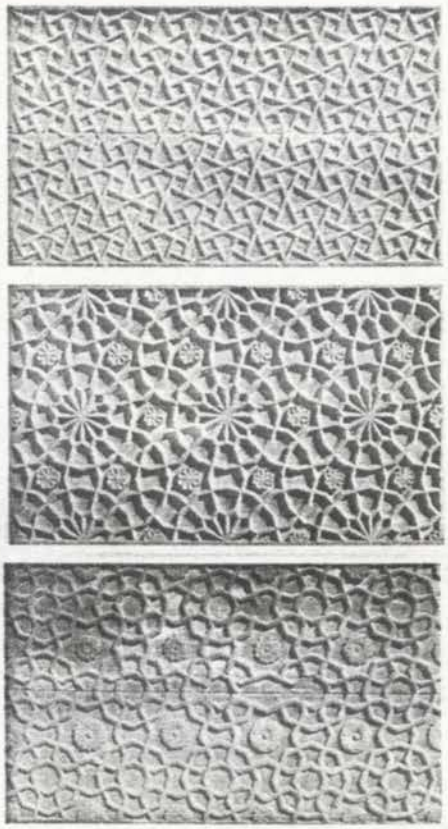
Mario Airò, nato a Pavia 35 anni fa, milanese di carriera, rappresenta al meglio, come Eva Marisaldi o Cuoghi e Corsello (per stare a protagonisti recentemente citati in queste cronache) la tendenza che si potrebbe dire post-concettuale, il che corrisponde anche, invero, a un non volersi sbilanciare, indicando piuttosto una totale libertà di mosse: artisti che si ritengono autorizzati a impiegare, di volta in volta, foto, oggetti, scritte, installazioni, al fine di inseguire la poeticità di cose e situazioni, varcando di frequente i limiti del tangibile o addirittura del visibile. Infatti Airò, se possibile, tra tutti è il più libero e immateriale. Questa sua condizione di imprendibilità trova espressione, tanto per cominciare, in un amore per i fenomeni iscrivibili entro curve geometriche di specie simil-organica, come sarebbero vortici, gorghi, risucchi, avvengano essi nei liquidi o nell'aria. Per esempio, egli deforma il cerchio regolare che regge la rete della pallacanestro, in modo che simuli l'andamento sinuoso di una macchia, o le coste di un'isola emergente dal mare. In un altro lavoro, infatti, egli può esibire la bellezza di Stromboli, come splendida ameba fornita dalla collaborazione tra natura e caso. Oppure egli si lascia incantare dai riflessi, spezzati e mossi, della luna in una canaletta di scolo delle acque. Si è parlato tanto, negli ultimi tempi, dei quozienti di fantasia insiti nella geometria dei frattali, ebbene, il nostro Airò ne è un consapevole sfruttatore. Una delle prime installazioni che lo hanno fatto conoscere al mondo dell'arte fu da lui allestita all'appuntamento della Volpaia, reso possibile ogni autunno dall'entusiasmo del compianto Luciano Pistoi. Le tenebre di una cantina di quel luogo sacro all'enologia venivano squarciate dallo scoccare intermittente di lampi apprestati appunto dal nostro Airò, come fragilissime arborescenze. In altri casi egli ha sfruttato una più stabile e ferma luce del giorno, ma lasciandola filtrare tra infissi; quella stessa luce che in passato i pittori si sforzavano di tradurre in buoni pigmenti cromatici, ma che ora basterà additare nella sua presenza, fisica e immateriale allo stesso tempo, chiedendo l'aiuto della fotografia o del video per farla "rimanere" per sempre a nostra disposizione. Una delle imprese più coraggiose del Nostro si è avuta quando, invitato in Olanda, a condurre una installazione nel Parco di Sonsbeek, paradiso del Minimalismo e di prodotti affini, posti comunque nel segno di una forte occupazione dello spazio, egli ha preferito affidarsi alla sfuggente, immateriale fonosfera, diffondendo un messaggio iniziatico, che alludeva a un'occupazione, a una presa di possesso di quell'area per via di incantesimo ritualistico. Un'altra installazione a tutta prima depistante si è avuta, due anni fa, nella Galleria di Massimo De Carlo, a Milano, punto stabile di riferimento per Airò. Egli vi aveva fatto ricostruire, a scala naturale, una delle celle dei Certosini di Pavia, e a prima vista la cosa poteva sembrare una deroga al suo amore per l'immaterialità, sostituito da una produzione perfino troppo tangibile, e filologicamente corretta, di cui il visitatore poteva contemplare sia l'esterno, sia l'interno. Ma in realtà, ciò che aveva stimolato a quell'omaggio il nostro artista non era l'involucro nella sua pesantezza esteriore, bensì il fatto che da ognuna di quelle celle svettasse un camino, simile a un campanile in miniatura; ed era su quell'oggetto affusolato, sulla sua precarietà stimolante, che egli voleva riportare tutto l'interesse del-



Mario Airò, "Viaggio in Italia", 1996



Mario Airò, "Unité d'Habitation", 1994

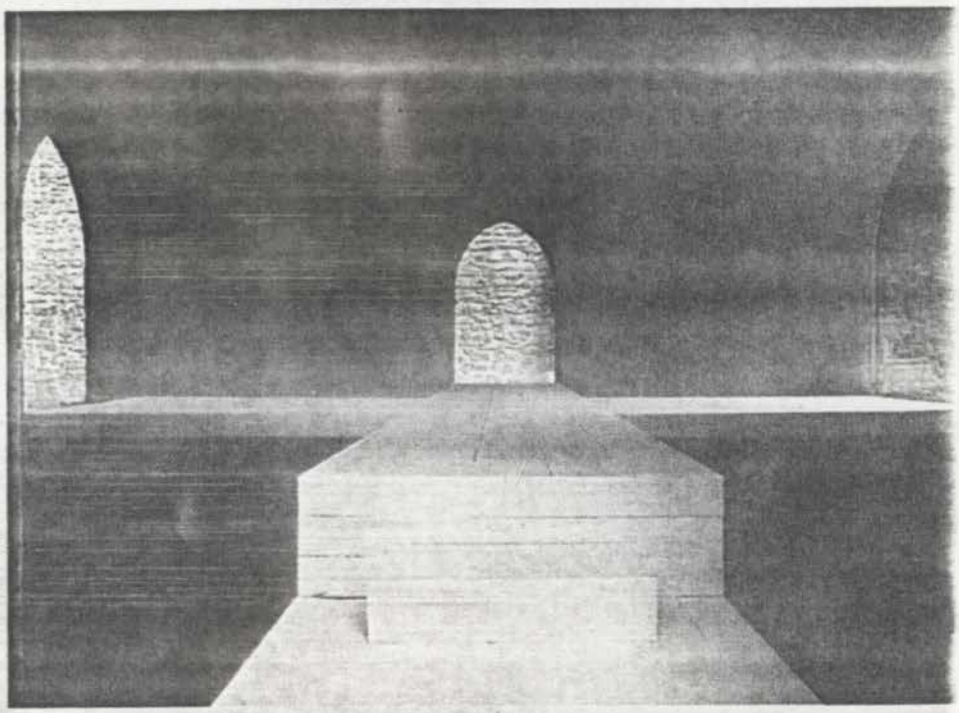


Mario Airò, "Jahangiri Maha, agra", 1995

Mario Airò, "Acqua tonica", 1994, installazione

tatto di materiale illustrativo, lo hanno indotto a tanti prelievi, di motivi decorativi, di trame arabescate, sorprese in edifici di diverse epoche e culture (indiana, bizantina); è come se il nostro artista volesse costituirsi un album di impronte, di prelievi, di "figurine", le quali possono venire indifferentemente dal passato della storia, o dal presente della pubblicità, delle immagini di massa; in ogni caso, così decontestualizzati, quei prelievi assumono una valenza arcana, misterica, non si sa più se stanno su questa nostra terra o se provengono da spazi extragalattici. Airò, che possiede anche una squisita sensibilità letteraria, non manca di far intervenire in proposito la famosa nozione joyciana di epifania. Infatti, a quel modo, degli oggetti o delle circostanze ben concrete e materiali, magari in sé squallide o anonime, raggiungono a un tratto un valore impensato, colmo di richiami, capace di far risuonare lontani ricordi e associazioni e investimenti affettivi. Questo tesoro di immagini a fior di pelle viene "stampato" su una banalissima tenda da campo, di quelle che rendono possibile un turismo giovanile, "povero", nomadico al massimo. La tenda a sua volta viene montata su un gommone ugualmente prosaico e banale, il tutto fornisce un equivalente degradato e massificato, ma ugualmente efficiente, dell'Arca di Noé, pronta a salpare per un viaggio estremo nello spazio e nel tempo, confortata dal detto della saggezza antica, *omnia mea mecum porto*.

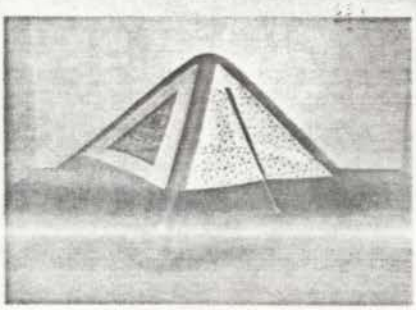
l'operazione. Ma certo, non gli era neppure indifferente il senso di interiorità protetta che così quell'opera evocava. In fondo, un'idea che sorregge tutto il lavoro di Airò è che ciascuno si debba costituire una sua Arca di Noé su cui trasportare tutte le immagini che gli sono care, facendone tesoro. Un tesoro accumulato sia in forma fisica che spirituale, sotto forma di tatuaggi, di decorazioni di superficie, oppure di presenze immateriali, logiche o verbali, che vanno a impregnare di sé l'intero ambiente, anche se non si possono vedere o toccare con mano. Tutto questo lo ha portato a concepire la sua maxioperazione degli ultimi tempi, che è anche una specie di enciclopedia o di repertorio globale delle varie esperienze precedenti, riprese e convenientemente "stivate". Le varie occasioni di incontro, in giro per il mondo o a con-

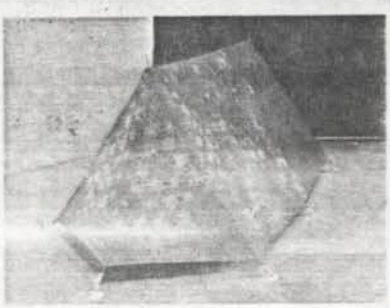


Mario Airò

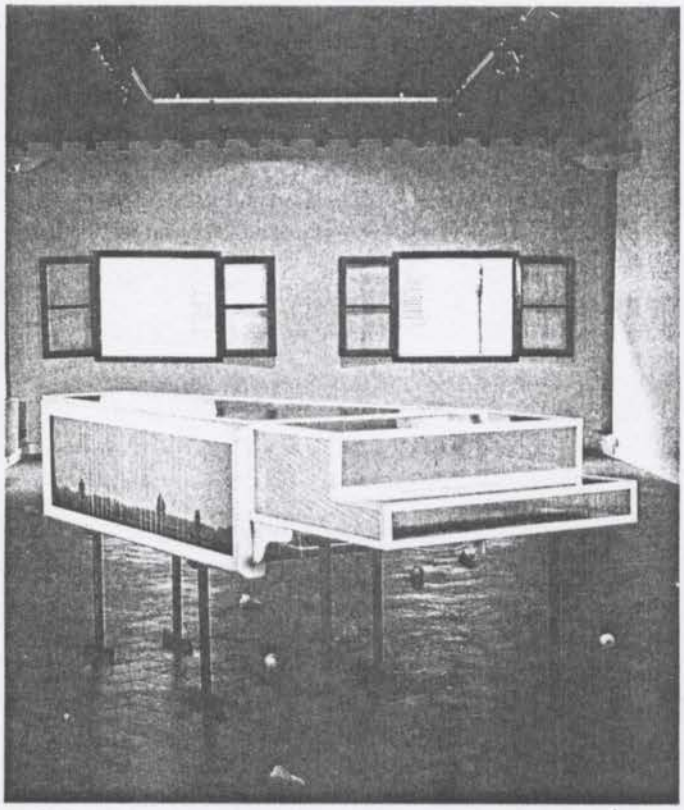
a destra: "Croce del Sud", 1996

in basso: da "Il fiore delle mille e una notte", 1995





FLASH ART Ottobre-Novembre 1997 n°206



Mario Airò, Clavicembalo di Tulingen, 1997. Veduta dell'installazione.

S. GIOVANNI V. (A R)

MARIO AIRÒ
CASA MASACCIO

Perfetto attraversamento di uno spazio, attuato anche con il ricorso a elementi non visivi, la mostra di Mario Airò (curata da Rita Selvaggio) riserva una particolare attenzione alla luce considerata non elemento estrinseco ma, sempre, diretta emanazione dell'opera, anche quando si tratti di luce naturale: le varie declinazioni della luminosità (luce di Wood, di torcia elettrica, di segnali monitor, ecc.) finiscono così per costituire un elemento ricorrente che rinsalda l'unità dell'esposizione, aprendola a ulteriori possibilità di lettura.

Accanto a lavori già noti: *Il libro mio/ Pontormo* o *Le bleu du ciel/ Bataille*), Airò propone installazioni dedicate a El Greco, Pound, Hölderlin; l'evocazione di tante e tali presenze non appesantisce comunque l'atmosfera della mostra; i nomi chiamati a raccolta funzionano, e non poteva essere altrimenti, come catalizzatori per immagini che avvicinano alla poesia tramite leggere metamorfosi della quotidianità.

Nella sala dedicata a Hölderlin, l'unica illuminata dalla luce naturale, una struttura in ferro e materiale trasparente mima una spinetta; tutt'attorno a essa, sparpagliate al suolo, 36 pere in plastica (di produzione industriale) alludono agli ultimi anni del poeta, trascorsi nella casa torre di Tubinga. L'installazione non si esaurisce però in semplici dati illustrativi, per quanto perfettamente tenuti. "L'arte — ha dichiarato Airò — funziona se l'immagine è contenuto" e non semplice illustrazione o "didascalia di un pensiero". Sui lati della "spinetta" sono incassati due pannelli girevoli che presentano vedute di paesaggio: la tecnica dell'immagine che si trasforma, frantumandosi in diversi segmenti che girano sul proprio asse, non è qui usata, come in pubblicità, per mostrare la compresenza di differenti figure, in uno stesso spazio ma, paradossalmente, per tematizzare l'ipnotico movimento di un'unica immagine che gira "a vuoto" per ripresentarsi ostinatamente identica a se stessa. L'uso apparentemente improduttivo dell'escamotage pubblicitario (cui fa da pendant l'ostentata artificialità delle pere) mostra tutta la sua fertilità, rendendo visibile un'idea di presenza definitivamente turbata dal suo opposto.

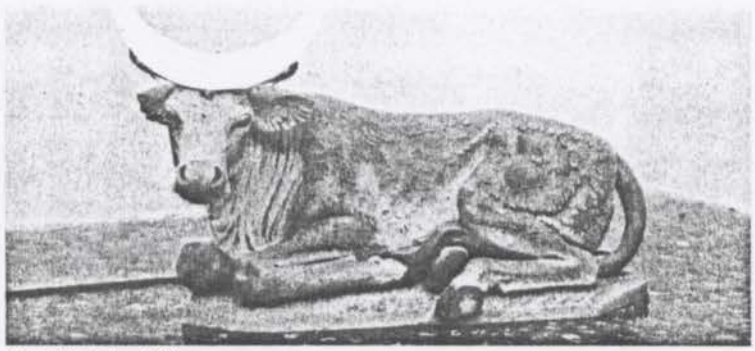
Convertire "la vista in visione e l'apparenza in apparizione" (Lyotard) è questa la posta in gioco di un'operazione che fa della propria *mise en scène* il luogo unico della sua propria esplicazione.

Saretto Cincinelli

SEGNO Ottobre 1997 n° 158

ODISSEO

Alle soglie del terzo millennio, la figura di Ulisse diventa simbolo e metafora di un'epoca. La condizione di nomadismo non appartiene più solo all'artista, ma abbraccia l'intera umanità e diviene segno antropologico.
E' su tale sfondo che va collocata *"Odisseo"* la mostra, a cura di Giacinto Di Pietrantonio, organizzata nell'ambito delle manifestazioni artistiche che hanno accompagnato i Giochi del Mediterraneo, tenutisi a Bari in giugno. La città e il contesto motivano il taglio critico della rassegna il cui obbiettivo è quello di sollecitare un pensiero attraverso l'arte, a partire da soggettività migranti.
Bari, terra di frontiera, ponte tra Oriente e Occidente, Sud e Nord del mondo, crocevia tra vecchie e nuove concezioni della storia, risulta il luogo ideale per una mostra, che lancia messaggi di solidarietà, assumendo quale principio fondante l'interculturalismo.
Venti i giocatori in pista nell'arte, in uno spazio restituito alla città all'interno dello Stadio della Vittoria. Quali i fili conduttori? Inutile cercarli lungo le traiettorie dei linguaggi e delle tendenze, delle generazioni e delle nazionalità. I fili che si intrecciano nella mostra si legano tutti in un unico discorso: quello dell'arte come agire migrante. Ma c'è una bella differenza tra la maniera in cui viaggiava Ulisse e quella con cui viaggiamo noi. Non ci sono più eroi, oggi, neppure il Mediterraneo offre più una culla a personaggi mitici. L(epoca degli eroi è finita da un pezzo. Il viaggiare odierno ci rende tutti un popolo di naviganti, alla continua ricerca di una dimora. E' cambiato il contenuto e il significato dell'abitare: "Ho allargato virtualmente le pareti della grande abitazione e ho considerato l'Europa intera il territorio per una famiglia" - scrive Vanessa Beecroft, unificando lo spazio soggettivo e mediale. La provocazione - com'è nello stile dell'autrice - sollecita altre riflessioni ai tanti Ulisse solitari navigatori del cyber spazio. Sullo sfondo di tale mutazione, la maggior parte degli artisti presenti in mostra - Mario Airò, Alighiero e Boetti, Tony Cragg, Enzo Cucchi, Giuseppe Gabellone, Alberto Garutti, Richard Long, Mimmo Paladino, Alfredo Pirri, Michelangelo Pistoletto, Sergio Sarra, Ettore Spalletti, Haim Steinbach - si interroga sui ruoli e le funzioni dell'arte, nella convinzione che fine irrinunciabile sia la messa in atto di un'energia diversa, la canalizzazione di un sentire altro. Ben venga, allora, che tutti i luoghi, gli oggetti, le immagini... ne siano coinvolti. L'opera prosegue l'occupazione dei vari ambiti del reale, onnivora nei linguaggi e vorace nei sentimenti.



Mario Airò, *Bue*, 1991
resina, plexiglas, neon, cm 70x100x60

C'è chi spinge oltre il discorso: è Maurizio Cattelan che assumendo l'informazione quale modello, comunica per antitesi: finge che siano vere situazioni false. Il suo finto bar all'ingresso della mostra fa pendant con le finte donne e finti uomini di Cindy Sherman. Un problema quello del corpo mutante, anch'esso senza fissa dimora, che viene posto - in termini opposti - da Bertrand Lavier e Alberto Fusi. Il primo rende palpabile il concetto di smaterializzazione, il secondo dà sembianze ai corpi mistici, collocati oltre le barriere dello spazio-tempo. I problemi in campo sono molti, tra questi la guerra, causa della migrazione coatta che segna, fin dalle origini, la storia degli uomini. Il tema è controbattuto da Ange Leccia, le cui operazioni pacifiste (come il bacio tra due Mirages) divengono l'altro modo di guardare alle logiche della sopraffazione. Ma che ne sa un artista della guerra, come può intervenire in maniera reale, in ciò che accade?
La mostra rende evidenti i diversi i diversi livelli di "contaminazione" dell'arte con la vita. "Sicuramente l'arte non interviene nella realtà nel modo in cui lo fanno saperi come la scienza o la politica, ma di certo ha la capacità di creare delle relazioni con essi proprio partendo dalla sua specificità, dovuta al fatto che gode di quella qualità extraterritoriale che gli deriva dalla libertà del creare". Una sfida, dunque, a tutti i becchini dell'arte, presenti, passati e futuri.

Anna D'Elia

IL SOLE - 24 ORE Domenica 22 febbraio 1998

ROMA

Il mare non si recinta

di Carolyn Christov Bakargiev

Fra le tante mostre in corso, in questa città del gioco e del barocco, due in particolare creano, forse involontariamente, un interessante e poetico dialogo a distanza. La galleria Sales (Via San Francesco di Sales, 72) ospita una bellissima installazione visiva e sonora del giovane artista milanese Mario Airò, mentre la galleria Nazionale d'Arte Moderna (Viale delle Belle Arti, 131) ha riallestito nel salone centrale *32 mq di mare circa*, tra i capolavori dell'arte contemporanea, realizzato nel 1967 da Pino Pascali (1935-1968) in occasione della mostra «Lo Spazio dell'immagine» a Foligno e oggi nelle collezioni del museo romano.

Più di trent'anni separano questi due lavori azzurri e gioiosi, entrambi sogni percorribili nella realtà da spettatori felici di ritrovarsi in paesaggi immaginari. Il lavoro di Pascali è commovente — trenta vasche alte pochi centimetri contengono acqua e anilina in proporzioni diverse di modo da creare la gradazione del mare colorato dal turchese al blu intenso, lungo qualche spiaggia esotica —. «Ho deciso di usare gli elementi più semplici che esistano — aveva detto Pascali a proposito di quest'opera nel 1967 — l'acqua e la terra, forse perché spero di avere un pezzo di terra che si specchi nel mare un domani».

Il colore è talmente intenso, in quest'opera, da ricordare una finzione più che la natura, da sembrare quasi una plastica, o una natura-giocattolo che esprime tutta l'energia e la positività dell'artista protagonista della Roma anni sessanta.

Purtroppo, bisogna dirlo, l'opera è tristemente recintata nel salone centrale del museo da distanziatori metallici che denotano insensibilità, da parte di chi l'ha allestita, per il significato ambientale e non frontale dell'opera, un'insensibilità che raramente si vede negli allestimenti d'arte contemporanea nel mondo.

Pino Pascali, «32 mq di mare circa», Roma, 1967

Airò (n. 1961), trent'anni dopo, crea un ambiente celeste e irreale, un'atmosfera piacevole, da attraversare come un viaggio nella luce e nella musica. È un paesaggio New age con stelle di specchio che girano proiettando riflessi luminosi e la loro ombra sulle pareti della galleria. Un buffo trespolo regge una telecamera che punta a terra proiettando l'immagine di una luna o di un grande occhio. Si può attraversare un ponticello di metallo, la cui base è fatta di un cristallo trasparente sotto al quale è sospeso un piccolo aereo giocattolo. Non lontano un mucchio di terra diventa una isola o una montagna incantata, con la sagoma proiettata in controluce sulla parete di fronte. Dall'auricolare che si mette all'orecchio entrando nella mostra, si sentono frasi tratte da un film di Godard mescolate a una musica ritmata con tamburi e suoni di campanelle. In questo spazio acquatico, si parla di creazione e si allude forse a una felice nascita: «nel vuoto la minima creazione diviene miracolo», «uscire dal destino... uscire dal caso... uscire dalla forma... uscire da se stessi...», «Era un'attesa senza direzione, come un'irradiazione, e pertanto era orientata verso il portatore stesso di questa irradiazione, verso il sognatore...».

artel
la prima rivista d'arte via fax
1/15 Febbraio 1998

Mario Airò

MARIO AIRO' è nato a Pavia nel 1961 e ha studiato con Luciano Fabro all'Accademia di Brera a Milano, città in cui tutt'ora risiede. Le sue prime opere risalgono ai secondi anni Ottanta e sono nate nell'ambito della sua attiva partecipazione al gruppo di via Lazzaro Palazzi, che trasse il nome dalla via in cui si aprì uno spazio espositivo autogestito. La sua prima mostra presso quella sede consistette in uno sgocciolatoio che, appeso al soffitto, lasciava cadere gocce d'acqua in un mastello. La poetica dell'opera stava tutta nel fatto che, mentre l'acqua cadeva dall'alto, dal basso una piccola parte di essa evaporava; così il secchio non traboccava mai, ma anzi si alimentava con una piccola, equilibrata magia. Il processo, peraltro, andava colto soprattutto dalla mente (o dagli occhi) dell'osservatore, chiamato a completare da solo quella frase visiva tanto stringata nei termini mentali quanto povera nei mezzi materiali. Un analogo spirito di sintesi animò l'opera presentata alla mostra collettiva "Politica" di Novi Ligure: un cappello stava attaccato all'altissima volta di una tromba di antiche scale, evocando l'immagine di una gioia così intensa da averlo fatto gettare in alto a qualcuno, mentre la forza di gravità graziosamente si scordava di sé e lo lasciava là in alto. In altri casi l'artista ha esposto mani di gesso i cui polpastrelli, coperti da piccoli ovali di plexiglas fosforescente arancione, sembravano emanare o raccogliere luce come accade nei quadri di Antonello da Messina; o ancora, da un mucchio di sabbia emergeva un fascio di luce abbagliante proprio come accade talvolta al mare: in realtà il piccolo trucco risiedeva in uno specchio da barba collocato al centro del cumulo, sul quale, da una certa precisa posizione, lo spettatore vedeva riflessa la luce proveniente da un faretto. In altri casi ancora piccole isole di sabbia pendono dal soffitto su basi fosforescenti, come atolli per la salvezza dell'io e dei suoi lati più integri, delicati, ricchi di desideri improbabili ma non impossibili da realizzare. L'arte di Airò è tratta così, da poche cose casalinghe, di sintesi metaforiche illuminanti, di segni che parlano al medesimo tempo di ciò che è strettamente necessario alla sopravvivenza fisica e di quanto, anche a partire da segni elementari, la vita può regalarci. Il senso pare essere l'assurdo che diventa realtà, o piuttosto una realtà che è assai più generosa di quanto non si sappia generalmente comprendere. La forza dell'essenziale diventa il mezzo per saper cogliere gli imprevedibili ma continui miracoli quotidiani. In tutto questo ha una parte importante un aspetto quasi monacale, quell'attitudine appunto che congiunge semplicità e meditazione, che fa della povertà uno strumento necessario a quella forma di conoscenza superiore che è l'intuizione immediata. Non è un caso che nelle sue opre più mature Airò sia spesso ricorso a immagini che hanno a che fare con quel tipo di vita: la cella dell'abazia di Chiaravalle ricostruita in una galleria, con mattoni e tegole vere, con l'interno inaccessibile ma visibile attraverso un vetro, arredato da un semplice tavolo; lo scrittoio-libreria ricavato da una biblioteca di religiosi; la tenda Land-Escape, esposta al Consortium di Digione, che a partire da una unità abitativa in tutto paragonabile ad una cella proiettava disegni caleidoscopici come pensieri giocosi e illuminati. Sempre mi sembra che Airò sappia parlare di una bella felicità, non tormentata perché capace di proteggersi da ogni eccesso di stimoli.

Angela Vettese

Angela Vettese è un critico d'arte, vive e lavora a Milano.

GALLERIA

S.A.L.E.S.

MARIO AIRO'

13 febbraio - 28 marzo1998

Venerdì 13 febbraio 1998, alle ore 19.00, presso la galleria S.A.L.E.S., si inaugura la mostra di Mario Airò. L'artista nato a Pavia nel 1961 ha iniziato la sua formazione artistico-culturale frequentando all'Accademia di Belle Arti di Brera le lezioni di Luciano Fabro. Insieme ad altri artisti della sua generazione da vita nel 1989 allo spazio espositivo autogestito di via Lazzaro Palazzi e alla rivista Tiracorrendo.

Tra i gruppi milanesi nati in questi anni, più degli altri, quello di via Lazzaro Palazzi (sia per aver una sede in cui organizzare delle mostre sia perchè pubblica una rivista su cui dibattere le proprie posizioni poetiche) si distingue in modo particolare trovando riscontro anche a livello internazionale.

Mario Airò si è subito imposto all'attenzione della critica non solo italiana; infatti la sua partecipazione ad importanti rassegne nazionali ed internazionali risale già ai suoi esordi, garantendogli riconoscimenti critici di alto livello, che lo porteranno a partecipare con i più noti e ormai storicizzati artisti contemporanei di tutto il mondo alla Biennale di Venezia del 1997.

Il lavoro di Airò è basato soprattutto sulla ricerca poetica dove "sempre mi sembra che sappia parlare di una bella felicità, non tormentata perchè capace di proteggersi da ogni eccesso di stimolo" (Angela Vettese).

In questa sua prima personale romana, Mario Airò espone una serie di opere ispirata al film di Jean-Luc Godard *Soigne ta droite* (Cura la tua destra, 1987), "...film di burlesche e angoscie, di cielo e terra, di interrogazioni sulla luce, la musica e il cinema, e di testi recitati, di forme e visioni libere, lontano dalla regione del senso..." (Fofi - Morandini - Volpi).

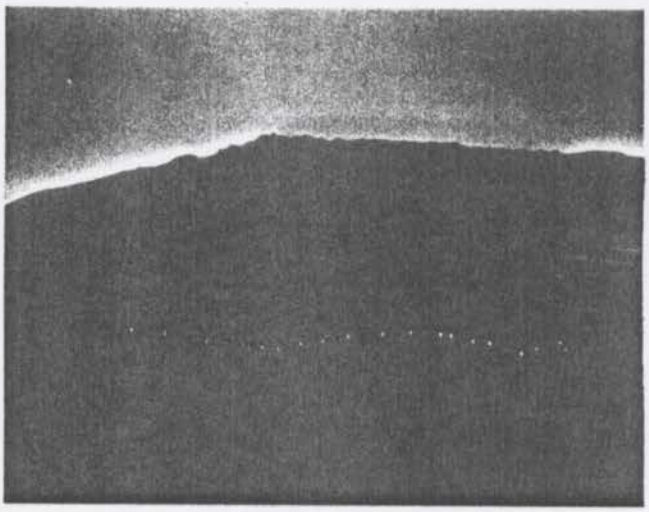
L'installazione di Airò, il cui filo conduttore è la suggestiva rielaborazione registrata di stralci della sceneggiatura del film, cerca di riproporci un'atmosfera di relazioni e rimandi in cui lo spettatore è costretto, nell'attraversare lo spazio della galleria scandito dalle sculture, a sensazioni visive ed emotive non sempre chiare ed esplicite ma sicuramente chiaro ed esplicito è il fruire di "forme e visioni libere" che l'artista ci restituisce come sintesi metaforiche.

La galleria è aperta dal martedì al sabato dalle ore 15,30 alle 19,30

00165 ROMA - VIA SAN FRANCESCO DI SALES, 72 - TEL E FAX 06/68806212

MARIO AIRO'
Galleria Massimo De Carlo, Milano

La voce gracchiante di Salvador Allende avvolge l'installazione di Mario Airò alla galleria De Carlo: uno spazio spoglio, immerso in una penombra crepuscolare, segnato da alcuni oggetti sul pavimento, per nulla invadenti. Una sagoma ritagliata a descrivere il profilo di terre emerse — che corre all'altezza dei piedi, lungo tutto il perimetro della sala — da cui si sprigiona una tenue luce colorata, racchiude un mare immaginario, coincidente con il pavimento della galleria. Su quest'acqua fatta di piastrelle, immobile sotto i passi dei visitatori, galleggiano alcune isole che l'artista ha sottratto all'immaginario storico e antropologico, ricostruendole in miniatura in base al proprio desiderio creativo: la sua isola di Pasqua ospita, in luogo delle misteriose colossali statue di pietra, fari luminosi che gettano luce dalle coste verso l'esterno. Cuba, terra di ideali e utopia, ritagliata in plastica rossa, è ibridata con una macchina per scrivere, quasi fosse nata dalla fantasia di un romanziere. Infine, una barca a motore, solcando l'oceano, lascia dietro di sé una scia di sassi, la cui concretezza rivela dolorosamente la difficoltà della fuga. Come già in precedenti lavori, l'installazione di Airò ricostruisce e confina orizzonti infiniti e smisurati oceani tra le pareti di un locale, mettendo in atto uno scambio fisico e simbolico tra interno ed esterno. Tramite la definizione di tale topografia immaginaria — che lo spettatore si trova curiosamente a osservare dall'alto, come se viaggiasse su un aereo — l'artista costruisce un paesaggio mentale i cui punti cardinali sono assolutamente illusori, mentre la rotta appare continuamente modificata dalla mutevole idea che ciascuno possiede dell'isola a cui vuole approdare. Ugualmente, le immagini astronomiche della superficie di alcuni pianeti lontani, visibili sui monitor di computer collocati in un'altra stanza dello spazio espositivo, rivelano l'illusorietà della percezione, trattandosi di modellini tridimensionali e simulazioni create da laboratori di ricerca spaziale. I luoghi costruiti da Airò — siano essi isole del centro e sud America oppure lontani corpi astrali — non possiedono mai coordinate definite, essendo piuttosto "isole portatili", sempre in cammino con lo spettatore: appartengono a un universo accessibile soltanto a chi è disposto a fare del viaggio la vera meta di ogni percorso.



Mario Airò, veduta parziale dell'installazione alla galleria Massimo De Carlo, Milano 1999. Foto Studio Blu, Torino.

Sabina Spada

Airò

Space, water and literature are ever-recurring elements in the work of Mario Airò, as is demonstrated once more by the artist's most recent exhibition in Gallery Massimo De Carlo (Milan). Everything at this exhibition seemed to be a metaphor for water, for the immense space it evokes, and for writing: the Pacific, the Easter Island and Cuba, on top a sort of typewriter in the form of an amphitheatre, and a toy motorboat which refers to Hemingway, or also the landscape-frame on the floor, which framed the entire room and from which neon light glowed, evoking the colour of the dawn. Every element seemed to talk about the infinity of an open-closed space which has not ceased to push humankind to undertake travels, either physical or mental. Also at the Venice Biennial of 1997 we met these elements: a blue interior space with a porthole, a sort of submarine. It was therefore very appropriate that Jan Hoet invited Mario Airò to participate in *3 Räume - 3 Flüsse*, and the artist has not disappointed us with his work here, which is very appropriate indeed. Airò has evoked Salinger's study, not by using photographs to define the writing space, but rather the author's description: 'a cement construction in the garden, near the kitchen garden, with a skylight. Inside there is a table, a typewriter, a shelf with files and books, and a fireplace.' When we enter Airò's reconstruction, we notice, apart from these objects, a window measuring 248 cm by 25 cm, placed in the rear wall: the eye of the architectural construction, enabling us to look outside, providing a view of the landscape with meadows, trees, and water. Through this window the artist establishes a relation between inside and outside, a relationship artists also tried to establish in ancient times, painting frescos - even in antiquity painting, art, served to break open architecture. The aperture towards the outside actually establishes a relationship which has been continued up to modern times by artists playing with light and form. It provides a space which interacts with the construction. In this instance the artist has constructed a space which is both open and closed, which enables us to focus on the writing, without therefore losing sight of the possibilities to expand our imagination and the conditions of our everyday life, and consequently, of the possibilities to transform reality, every time a space is somehow touched by art. That becomes all the more obvious when we are confronted with the study of a writer like Salinger, who, eschewing all worldliness, continues to write, but who for more than thirty years now has refused to publish anything, or to have his picture published, almost living like a hermit. We are confronted here with a way of being far from the noise of modern times, but close to the concentration which characterized writing in a remote past. It is necessary here to refer to another work Airò produced a few years ago, also an architectural construction, which reproduced on a nearly life size scale a cell of the Carthusian monastery of Pavia. In this space the monks retreat to copy books, i.e. to conserve and hand down culture. Another work we could refer to is the writing-desk, inspired by Antonello da Messina's depiction of Saint-Jerome's study, which has been turned into the piano of a disc jockey. In Airò's view, these places where writings are produced, are loaded with spirituality. It is no coincidence that Airò's work here in Hann. Münden also refers to the studies the artist visited in Korea, studies eighteenth-century writers had built for themselves near the banks of rivers of lakes, where they wrote texts and contemplated, merging culture and nature.

Giacinto Di Pietrantonio

Bananafish – Interviews

Salinger has actually spoken to people on a few occasions. Here's what he had to say.

Interview with an Author, by Shirlie Blaney, the Claremont (NH), *Daily Eagle*, Nov. 13, 1953

Salinger was interviewed by a schoolgirl from a nearby town's newspaper, the Claremont (NH) *Daily Eagle*. This interview was intended to be rather low-key and apparently the *Eagle*, or the interviewer, sold it to a major publication. Salinger was furious and didn't speak to the press again until the 'bootleg-book' controversy in 1974. It is most interesting how the girl reporter handles Mr. Salinger, showing the small extent of his fame at the time, and what he chose to tell her and how he told it. Following is the complete text of this article:

Twin State Telescope Interview with an Author
By Shirley Blaney
(*During the preparation of the recent study edition of the Daily Eagle, Miss Shirley Blaney of the class of 1954 at Windsor high school, spied Jerome David Salinger, author of the bestseller* Catcher in the Rye, *in a Windsor restaurant. Mr. Salinger, who recently bought a home in Cornish, obliged the reporter with the following interview.*)

An author of many articles and a few stories, including *Catcher in the Rye*, was interviewed and provided us with an interesting life story.

A very good friend of all high school students, Mr. Salinger has many older friends as well, although he has been coming here only a few years. He keeps very much to himself, wanting only to be left alone to write. He is a tall and foreign looking man of 34, with a pleasing personality.

Jerome David Salinger was born on January 1, 1919, in New York. He went to public grammar schools while his high school years were spent at Valley Forge Military academy in Pennsylvania. During this time he was writing. His college education included New York university, where he studied for two years.

With his father, he went to Poland to learn the ham shipping business. He didn't care for this, but he accomplished something by learning the German language.

Later he was in Vienna for ten months, but came back and went to Ursinus college. Due to lack of interest, he left at mid-years and went to Columbia University. All this time he was still writing.

Mr. Salinger's first story was published at the age of 21. He wrote for two years for the Saturday Evening Post, Esquire, Mademoiselle and many more. He later worked on the liner *Kungsholm* in the West Indies, as an entertainer. He was still writing for magazines and college publications. At the age of 23, he was drafted. He spent two years in the Army which he disliked because he wanted all of his time to write.

He started working on *Catcher in the Rye* a novel, in 1941 and finished it in he summer of 1951. It was a Book-of-the-Month club selection for the month, and later came out as a pocket book.

The book is a study of a troubled adolescent boy. When asked if it was in any way autobiographical, Mr. Salinger said: 'Sort of, I was much relieved when I finished it. My boyhood was very much the same as that of the boy in the book, and it was a great relief telling people about it.'

About two years ago he decided to come to New England. He came through this section. He liked it so much that he bought his present home in Cornish.

His plans for the future include going to Europe and Indonesia. He will first go to London perhaps to make a movie.

One of his books *Uncle Wiggily in Connecticut*, has been made into a movie, *My Foolish Heart*.

About 75 per cent of his stories are about people under 21 and 40 per cent of those about youngsters under 12.

His second book was a collection of nine stories. They first appeared in the New Yorker.

The Claremont Daily Eagle, Nov 13, 1953