

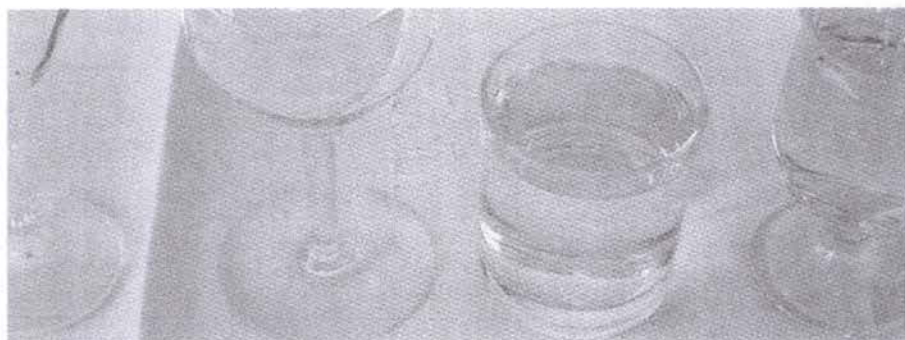
LA FOTOGRAFIA DOPO LA FOTOGRAFIA

Cristiana Perrella

A UNO SGUARDO d'insieme l'uso della fotografia appare la novità più rilevante nel nostro panorama artistico dell'ultima generazione. Dalla metà degli anni Novanta, infatti, la

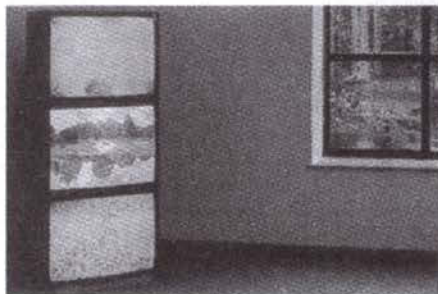
zioni e, soprattutto, l'apprezzamento e l'attenzione di cui la fotografia finalmente può godere al pari di altri linguaggi espressivi, hanno avuto peso nel determinare l'uso frequente, disinibito

giustificare una focalizzazione critica. Distinguere e separare la fotografia dagli altri mezzi non è che una convenzione, come ci hanno insegnato artisti come Nauman, Richter, Förg, Orozco, passando indifferentemente dall'installazione alla pittura, dall'obiettivo della macchina fotografica alla scultura. Ma anche nel caso di un uso esclusivo e ortodosso, costruire steccati intorno alla fotografia negando l'appartenenza a un più vasto e complesso contesto culturale che le spetta di diritto, è volerla nuovamente ricondurre al ruolo di sorella minore delle altre pratiche artistiche. È tenendo conto di una tale necessaria puntualizzazione che va letto questo profilo del più recente panorama italiano, i cui contorni si disegnano assai più chiaramente nell'osservazione empirica che non nella costruzione teorica. Proprio la difficoltà a codificarli in modo uni-



Carlo Benvenuto, Senza titolo, 1996. Stampa fotografica su alluminio, 16 x 40 cm.

scarsa attenzione tutta italiana per questo mezzo e una certa diffidenza per il suo "reale valore artistico" ha fatto finalmente posto a un interesse sempre più marcato che, sollecitato dalla crescente importanza anche commerciale degli artisti-fotografi stranieri, ha sollevato la fotografia da una condizione amatoriale favorendone conoscenza e diffusione. Sembra incredibile che la cultura fotografica in Italia, intesa come fenomeno ragionevolmente esteso, muova ora i suoi primi passi, in un boom anche troppo repentino che, di contro al proliferare di proposte e iniziative abbastanza sommarie e confuse, ha però avuto il vantaggio di accelerare l'instaurarsi e il regolarsi di un sistema altrimenti in irrecuperabile ritardo. L'entrata della fotografia nelle collezioni permanenti di due musei d'arte contemporanea (Rivoli e Modena), l'attività pionieristica di alcuni privati e qualche mostra pubblica, una nuova generazione di galleristi e collezionisti più in sintonia con questo mezzo, il lento ma innegabile avviarsi del dibattito critico, la traduzione e la pubblicazione di testi importanti come quelli di Rosalind Krauss, sono alcuni dei fattori-innesco della crescita del ruolo che la fotografia sembra aver definitivamente avviato nel nostro Paese. Pur segnalando, con poche eccezioni, la latitanza delle Accademie di Belle Arti nel comprendere e assecondare il fenomeno, è evidente che la recente, maggiore disponibilità di informa-



Da sinistra a destra: Giovanna Trento, Vista 1, Vista 2, Vista 3, 1996. Giulia Cairà, Gusto amaro, 1997. Fotografia, dimensioni variabili.

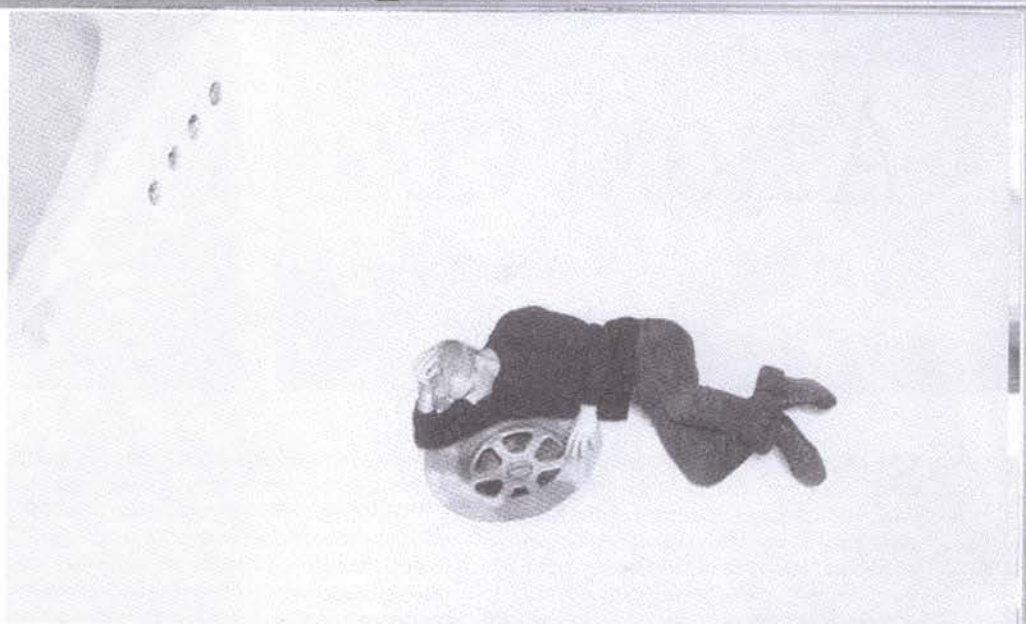
e consapevole di questo mezzo da parte della più giovane generazione di artisti italiani. Una generazione la cui vita e le cui abitudini visive sono state influenzate, forse più che per ogni altra generazione precedente, proprio dalle immagini fotografiche e digitali. Per i nati a cavallo tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta la consuetudine a consumare, produrre, modificare immagini del reale si combina con un'inedita coscienza critica e una raggiunta libertà espressiva per dare luogo a una produzione per la prima volta equiparabile, per qualità e varietà dell'offerta, a quella di altri paesi.

A partire dal lavoro di Monica Carocci e di Martino Coppes, di Luisa Lambri, di Alessandra Tesi, tra i primi in Italia a sviluppare e imporre un linguaggio evoluto e innovativo, l'uso della fotografia ha finalmente raggiunto anche da noi un'inedita ricchezza di proposte tale da

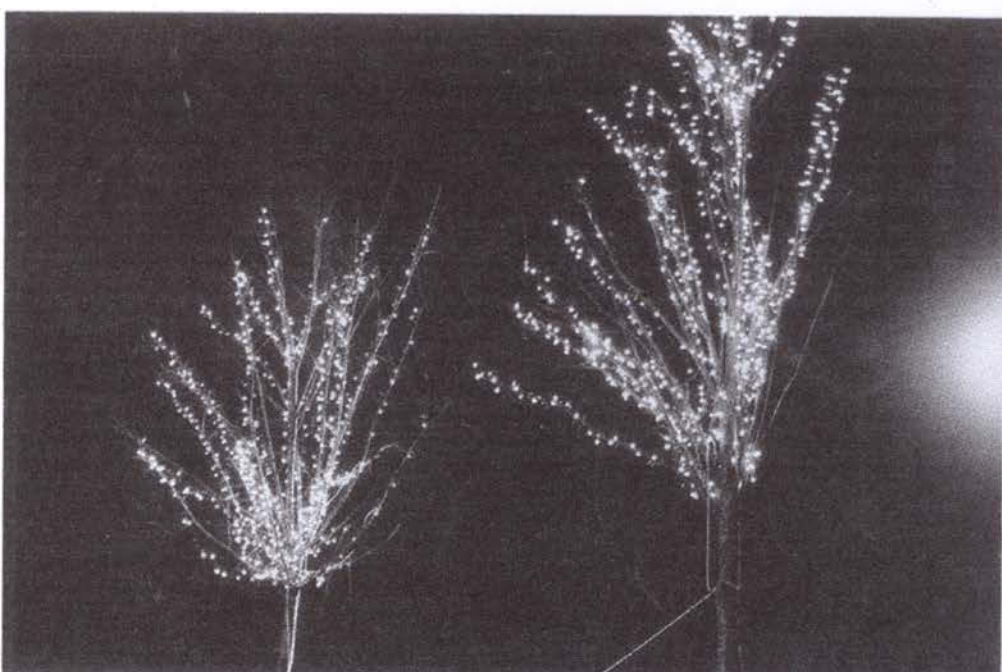
voco caratterizza, infatti, i differenti usi della fotografia da parte dei più giovani artisti italiani. A legare le diverse esperienze sta spesso solo l'ampio margine di indifferenza rispetto ai caratteri distintivi della fotografia come mezzo tecnico ed espressivo. Non sono state quasi mai le sue potenzialità formali a renderla interlocutrice privilegiata degli artisti degli ultimi anni, il feticcio delle tecniche è anzi implicitamente criticato tramite l'impiego noncurante che ne viene fatto, tramite l'atteggiamento "dilettantesco", utilitario e trasgressivo che ne caratterizza le pratiche recenti. La maggior parte degli artisti che oggi impiegano la fotografia non l'hanno studiata, la utilizzano perché attratti dal suo potenziale di sperimentazione e di manipolazione, liberi da vincoli grammaticali. Ciò che importa è la possibilità di mettere in questione uno status quo e,



ancor più, di realizzare immagini che siano libere, duttili e veloci e abbiano per questo una reale aderenza con la contemporaneità più urgente. Ancora in analogia con quanto accade sulla scena musicale, molta della fotografia più recente può dirsi, a maggiore o minore titolo elettronica. Utilizza infatti tecnologie digitali, non tanto in ripresa per il costo ancora troppo elevato delle attrezzature, quanto in stampa e in post-produzione. Grazie a questi nuovi strumenti la fotografia ha ormai radicalmente messo in discussione alcuni degli assunti fondamentali del suo linguaggio ed è libera di rappresentare spazi scaturiti dalla necessità di un altrove possibile e dall'arbitrio di un presente infinito, capace di generare da sola le proprie condizioni di esistenza. Ogni differenza tra realtà e finzione, tra vita e rappresentazione viene a cadere, fiction e non-



Benedetta Jacovoni, *Meccanismi dell'interno*, 1997. Plotter painting, 130 x 70 cm.



Dall'alto in basso: Loris Cecchini, *Pause in background*, 1996. Stampa lambda, silicone, plexiglas, alluminio, 50 x 70 cm.; Federico Del Prete, *Senza titolo*, 1997. Stampa ai sali d'argento, 70 x 100 cm.

fiction perdono la loro tradizionale polarizzazione generando sorprendenti possibilità di nuove configurazioni che fanno parlare di "fotografia dopo la fotografia".

A questo proposito, oltre ai lavori di Sarah Ciraci e Deborah Ligorio, di cui parla altrove Luca Cerizza, sono indicativi quello di Robert Gligorov e di Loris Cecchini, che su versanti differenti, l'uno quello della provocazione e dello shock visivo, l'altro dello spiazzamento più sottile e dell'evocazione, indagano il rapporto tra sé e il mondo, sperimentando, attraverso la manipolazione dell'immagine e l'effetto speciale, limiti, identità e resistenza psicofisica del proprio corpo. Un corpo, nel caso di Gligorov, in divenire molteplice, rapito dalle possibilità metamorfiche della materia, che sconfina nell'artificiale, che privilegia la sensazione,

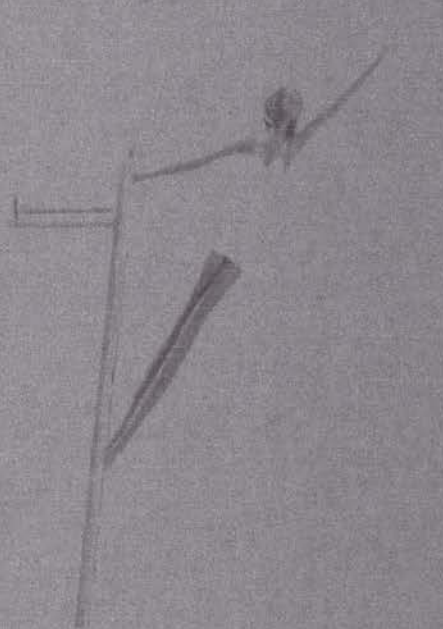
che estremizza la carnalità portandola al limite del debordamento onirico, mentre Cecchini privilegia l'enigmatica, apparentemente meno spettacolare, di un "viaggio allucinante" all'interno del panorama domestico, reso improvvisamente allarmante e fantascientifico dall'inversione di scala.

Un'analoga sensibilità nel portare alla luce gli aspetti meno scontati del quotidiano, nel focalizzare l'attenzione su dettagli che, isolati dal contesto, rivelano inquietudini e possibilità imprevedute, contraddistingue anche il lavoro di Giulia Cairi e Benedetta Jacovoni. Entrambe utilizzano un set casalingo, questa volta senza manipolazioni digitali ma ricorrendo ad una sorta di fai da te che ricicla la banalità di forme e materiali sottraendoli al loro valore d'uso.

Continua a pag. 98



Robert Gligorov, *Electricman*, 1997. Cibachrome su alluminio, 120 x 100 cm.



Paolo Cassarà, senza titolo, 1997, terracotta e legno dipinto, 204 x 65 x 20 cm.
A sinistra: **Maurizio Cattelan**, *Little Sporns*, 1997, faticce di gomma, dimensioni variabili.
Sotto: **Monica Carocci**, senza titolo, 1996, fotografia in bianco e nero, 70 x 100 cm.

l'abbigliamento o l'espressione del viso: "la ricca", "l'arrivato", "il rasta", "l'intellettuale", "l'arancione", "la modella". Pur rimanendo fedeli alla realtà, le figure appaiono tuttavia deformate: allungate e snellite all'eccesso, riflettono e incarnano un ideale estetico di perfezione tipico della contemporaneità, ideale che vuole il corpo modellato utopisticamente su talune qualità, quali purezza e trasparenza, attribuibili piuttosto al pensiero. (m.s.)

Paolo Cassarà è nato nel 1968 a Montreale (Palermo). Vive a Milano.
Galleria di riferimento: *Galleria Manuela Nanni, Milano*

Maurizio Cattelan

Da sempre attento all'anticonvenzionalità del segno, allo stravolgimento del senso comune — anche quando si occupava di design, progettando in modo decisamente inconsueto — Cattelan fa della propria partecipazione al mondo dell'arte un'opera reale e concreta. Essere invitato peculiarmente laddove mancherebbero le condizioni adatte a ospitarlo, conseguire riconoscimenti da quell'ambiente artistico che egli mina costantemente dall'interno (come un virus informatico) è certamente il lavoro più significativo dell'artefice veneto. Operando come un infiltrato deciso a mettere in crisi l'organizzazione, Cattelan ha sovente centrato la ricerca

sulla propria presente assenza. Sull'analfato mai nascosto di essere in quel momento altrove — si pensi alle lenzuola annodate per fuggire da *Una domenica a Rivara*, al tentato tunnel stile *Conte di Montecristo* scavato a Dijon, alle biciclette abbandonate nel primo "box" trovato aperto in Venezia — sul desiderio di negare ciò che gli altri vanno in quel momento affermando: Peter Pan per lo spirito irrisorio e la velocità nel "toccare" (guardare alle *Zeta di Zorro*), Uncino per la graffiante cattiveria del colpo inferto. Cattelan modifica e dirige il software di sistema che l'ha creato, riproducendosi a dismisura (la minaccia paventata dagli spermatozoi esposti a Brescia non è da sottovalutare) e flagellando di boutade, paradossi e associazioni illogiche un programma bisognoso — appunto — di crudeli aggiornamenti. (m.s.)

Maurizio Cattelan è nato nel 1960 a Padova. Vive a Milano.
Gallerie di riferimento: *Galleria Minini, Brescia; Galleria De Carlo, Milano*

Loris Cecchini

Esponente di quella ricerca fotografica digitale tesa verso una mistificazione e uno stravolgimento credibili della realtà — presentata quale universo parallelo in cui l'inverosimile è oramai divenuto pratica quotidiana — Loris Cecchini crea immagini e situazioni dove verità e finzione interagiscono come in un atto scenico pirandelliano. Nelle stampe dell'artista lombardo il tempo e la dimensione non sembrano più obiettive unità di misura ma soltanto qualità confutabili e scardinate di momenti e relazioni particolari; le grandi tragedie mutano da innocui passatempi infantili, i giochi e le vicende di trascurabile entità si trasformano in motori di ineluttabili eventi. Se in una precedente serie di lavori Cecchini presentava se stesso quale novello argonauta, miniaturizzato come i protagonisti di *Viaggio allucinante* di Asimov, proiettato tra insidie e fascinazioni di un mondo domestico usato eppure sconosciuto, nelle recenti fotografie coniuga incidenti simulati a turbamenti effettivi, sinistri di plastica a paure in carne e ossa, quasi si trattasse di possibili scenografie per psicodrammi, *fiction* cinematografiche o opere brechtiane, in cui la dichiarata falsità dei fondali nulla toglie in intensità e pathos ai drammatici accadimenti della sceneggiatura. (m.s.)

Loris Cecchini è nato nel 1969 a Milano, dove vive.
Galleria di riferimento: *Galleria Continua, San Gimignano*

Paolo Cassarà

Le sculture di terracotta dipinta di Paolo Cassarà costituiscono una variegata galleria di ritratti di "tipi" contemporanei: giovani uomini e donne — solo donne, nei più recenti lavori — in vesti "comuni" sono puntualmente rappresentati quasi fossero colti in un'istantanea indimensionale che li ha immobilizzati in una posa che non è mai forzata. Tali personaggi — moderne maschere teatrali che assumono il ruolo di attori protagonisti di una contemporanea commedia umana — si prospettano quali campioni di un'umanità che sembrerebbe possibile classificare in base a semplici elementi esteriori, quali



Angus McBean
Audrey Hepburn, 1951

Video Virtuale – Foto Fictionale

Fotos: Herbert Bayer, Sabine Bürger, Loris Cecchini, Caroline Dlugos, Martin Dörbaum, Philippe Halsman, Dieter Huber, Gerald van der Kaap, Les Krims, Ines von Lamswerde, Bernd Lintermann, Michal Macku, Angus McBean, Michael Najjar, Jerry Uelsman, Gerhard Vormwald

Videos: Karin Gemperte, Anna Henckel-Donnersmarck, Stefan Hoderlein, Oliver Husain, Eva Könnemann, Bjørn Melhus, Matt Mullican, Yves Netzhammer

Medieninstallationen: Bjørn Melhus, Kirsten Geisler

2

11.8.-26.9.

Di 10-20 Uhr

Mi-Fr 10-18 Uhr

Sa/So 11-18 Uhr

special weekend

17.9. 10-18 Uhr

18./19.9. 11-18 Uhr

Museum Ludwig

Bischofsgartenstraße 1

50667 Köln

Tel 0221-221-23619

Fax 0221-221-24114

Was ist real, was ist fiktional oder virtuell? Kann man angesichts der immer perfekter werdenden Bildmanipulationen durch die Verwendung von Computern diese Unterscheidungen heute noch exakt herauskristallisieren? Video- und Fotokünstler interessieren sich immer mehr für den Übergang, für die Schnittstelle zwischen realen und virtuell oder fiktional erstellten Bildmotiven und -sequenzen. Sie führen uns in neue (Traum-)Welten und hinterfragen damit unsere heutige Wirklichkeit.

Wie einige ältere Beispiele der Fotografie in der Ausstellung belegen, ist das Thema bereits Anfang dieses Jahrhunderts, spätestens seit dem Surrealismus virulent. Die Arbeiten von Herbert Bayer (»Metamorphosen«, 1936), Philippe Halsman (einäugiger Dali) oder Angus McBean (Audrey Hepburns Büste in einer Säulenlandschaft) zeigen irreale Situationen, die nicht mit dem Computer, sondern durch Collagetechnik und spezielle Aufnahmeverfahren entstanden sind. Diese Beispiele irritie-



Kirsten Geisler
Touch me
Interaktive Computer-
installation, Stills

ren den Betrachter, der an die authentische Wiedergabe der Wirklichkeit durch die Fotografie glaubt.

Heute wird vor allem der Computer eingesetzt, um Fiktionen zu erzeugen. Völlig neue Welten können hierin entstehen oder durch Überblendungen verschiedene Szenen mühelos ineinander kopiert werden, die augenscheinlich nichts miteinander zu tun haben.

Mit diesen Mitteln arbeitet die Werbung seit längerem, die Künstler hinterfragen jedoch ironisch bis humorvoll und kritisch jene Visionen, die den Betrachter verzaubern können. Nicht zuletzt wird durch Arbeiten von Dieter Huber, Bjørn Melhus, Anna Henckel-Donnersmarck oder Kirsten Geisler die Frage nach dem Kloning und der Gentechnologie aufgeworfen. In seiner Beteiligten Videoinstallation ist Melhus mehrfach selbst kopiert worden, als reale Person und virtuelle Doubletten, die einen Dialog miteinander führen. Geisler stellt in ihrer Computerinstallation eine Frau dar, die völlig virtuell ist und dennoch auf den »realen« Betrachter reagieren kann, wenn er den Bildschirm antastet.

Symposium

23.10. 10-18 Uhr

Köln: Medienstadt –

Kunststadt –

Medienkunststadt?

in der Cinemathek im

Museum Ludwig

29.9.-2.10.

Digitale, Veranstalter:

Kunsthochschule

für Medien

in der Cinemathek im

Museum Ludwig

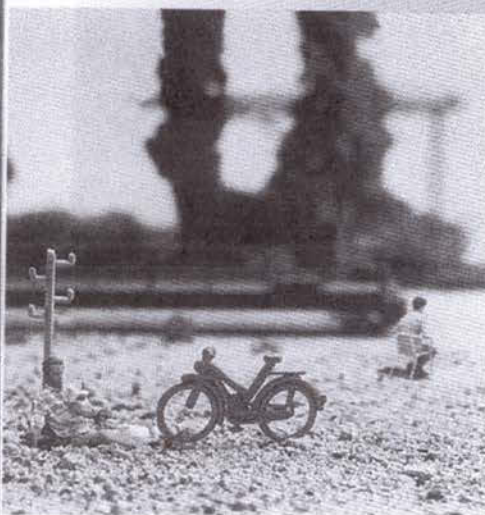
RECENSIONI

che portano lo stesso titolo, *Trebbiatori celesti*, derivato da alcuni appunti dello stesso Duchamp sul *Grande Vetro*. La prima opera consiste nella proiezione di due diapositive in dissolvenza: sono immagini in bianco e nero dall'effetto antico che sembrano tratte da un film di fantascienza degli anni Cinquanta con un'astronave dalle forme strane che si alza in volo. Questo al primo impatto, osservando poi con attenzione sul terreno si scorge il profilo degli oggetti del *Grande Vetro*, misteriosi come i segni alieni della Pampa di Nazca. In basso a sinistra un piccolo uomo di spalle, vestito di scuro, è spettatore della scena: è Marcel Duchamp con la celebre tonsura a stella sulla nuca, così com'era stato fotografato da Man Ray.

La seconda opera è invece un video di animazione proiettato in 3D e della durata di due minuti — che rilegge l'opera duchampiana in chiave videogame, optando per la stilizzazione grafica degli elementi —, accompagnato con una colonna sonora techno pop piuttosto divertente. Il primo lavoro è forse l'opera migliore realizzata finora da Sarah Chraï: ha una forza straordinariamente poetica che evoca sul filo della memoria l'arte come luogo del mistero, oggetto enigmatico che non si può catturare fino in fondo e che appartiene a ogni tempo, tanto a un maestro delle avanguardie storiche quanto a un giovane poco più che ventenne. Il secondo, invece, sceglie soluzioni formali a cui siamo decisamente più abituati — come alcuni effetti di computer grafica —, espedienti gradevoli che agiscono sulla superficie, privando questo lavoro dell'intensità poetica che avevano riconosciuto nell'opera presentata nell'altra stanza. Luca Beatrice

ENRICO CASTELLANI, *Superficie bianca*, 1999. Rilievi su tela, 150 x 200 cm.

Personaggi reali si muovono in scenari costruiti con pezzi da modellismo



LORIS CECCHINI, *No casting*, 1998. Stampa fotografica, 180 x 180 cm.

LORIS CECCHINI
TIM HAILAND
CLAUDIA GIAN FERRARI

Personaggi verosimili si aggirano in paesaggi urbani incongrui, inequivocabilmente artificiali. Loris Cecchini fotografa uomini e donne per poi estrapparli dal contesto in cui li ha ripresi e inserirli in scenari costruiti in studio con pezzi da modellismo, come set cinematografici in miniatura, rielaborando tutto al computer. Questo sfasamento dimensionale fra gli scenari artificiali e i personaggi reali, che vi si muovono con improbabile naturalezza, provoca un effetto di ambiguità, al quale la perfetta resa tecnica e l'effetto di sterilizzazione, dovuto ai numerosi passaggi del procedimento creativo, conferiscono maggiore efficacia. Identica sensazione promana dalle installazioni tridimensionali, che si rifanno alle scatole di montaggio dei modellini: sono riproduzioni, ingigantite, delle griglie dei kit box sulle quali l'artista assembla un insieme incoerente di oggetti disparati rifatti in scala reale, in silicone di un asettico color bianco.

La piccola umanità affacciata da Cecchini, con le sue auto, i suoi furgoni, i suoi traslochi fa da contrasto al mondo spopolato del newyorkese Tim Hailand, che utilizza la fotografia in modo antitetico. Hailand esclude qualsiasi tipo di elaborazione. Le sue foto sono frutto di una presa diretta, immagini in-

time dai toni sognanti e romantici, a volte lievemente fuori fuoco, sulle quali si stende solo un velo di giocosa ironia che però non sempre arriva a riscattarle dal tono languido, al limite dell'elegia. L'artista ama i cieli tersi, i tramonti e quell'indeterminatezza che gli permette di far leva sulla coscienza e sulla memoria di ognuno, che richiama una quantità di possibili significati letterali e simbolici. Da un mucchio di lettere accatastate su un prato verde esce una parola, "Gossip", come una voce che finisce per farsi strada attraverso il groviglio indistinto delle altre. La scritta "Dreamer" giace in un frigorifero vuoto. Due mani tengono alti contro il cielo un "You" e un "Me". Volutamente, Tim Hailand evita d'imporre allo spettatore un'interpretazione univoca creando immagini aperte a più interpretazioni. Gabi Scardi

ENRICO CASTELLANI
LIA RUMMA

Forte di un'esperienza trentennale e di un carnet di artisti che spazia da Kosuth alla Beecroft, la gallerista Lia Rumma si spinge da Napoli a Milano, dove inaugura un nuovo spazio con una personale di Enrico Castellani. La prima mostra si propone quindi come un omaggio a Milano e all'avanguardia degli anni Sessanta, quando industria, arte e design si erano fuse per dare vita a quel *italian style* fatto di purezza e rigore, destinato a diventare la cifra stilistica del decennio del boom. Ma la scelta di Castellani nasconde forse una punta polemica: Milano infatti non gli concedeva una personale dal 1991 e pochi sembrano ricordarsi che proprio quarant'anni fa usciva il primo numero di *Azimut*, la rivista che per una brevissima stagione riunì le espressioni più radicali dell'arte italiana, con Manzoni e Castellani a farla da padroni, accanto agli scritti di Dorfles e alle riproduzioni di Schwitters, Fontana e Rauschenberg.

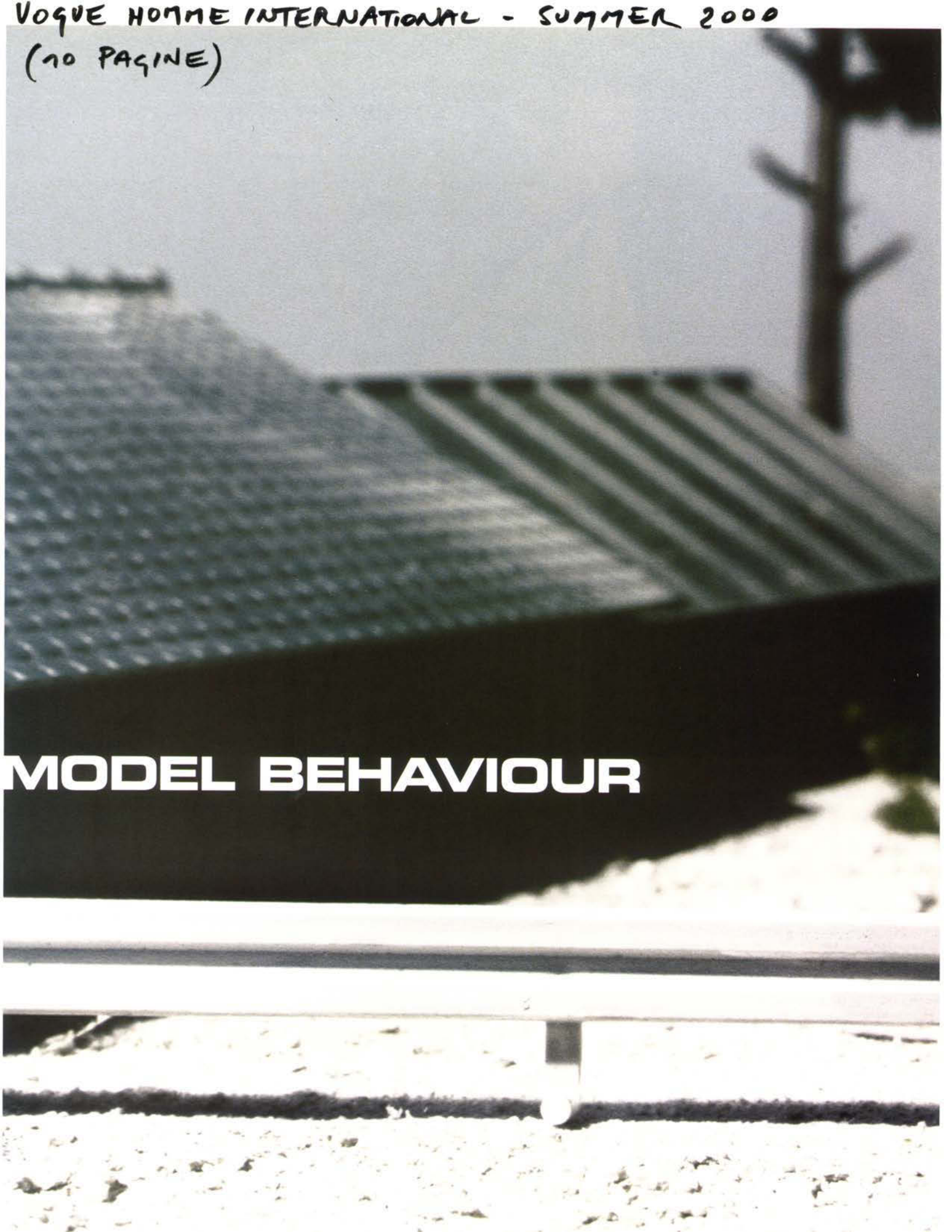
Omaggio o polemica che fosse, Castellani ha raccolto la sfida e ha approntato una selezione di lavori recenti, tutti creati dal '97 a oggi, scelti in funzione dello spazio espositivo, senza concedersi il lusso della retrospettiva autocelibrativa. Sulle pareti della galleria, minimal ed elegante, scorrono tredici tele disposte secondo una rigida scansione cromatica: la prima campata è tagliata diagonalmente dalle opere della serie *Blu*, che animano lo spazio con forme irregolari; mentre più in là sono allineate le *Superfici Bianche*, disposte secondo un ritmo più secco e definito.

I motivi della ricerca sono quelli di sempre: tele estroflesse da chiodi che disegnano sulle superfici monocrome un sottile effetto di chiaro scuro, giocando sul contrasto tra rigore geometrico e soluzioni più eccentriche, fondate su tagli diagonali e imprevisi, al di fuori degli schemi razionalistici. Esplorare in questo contesto è un'opera del 1999: quattro tele assemblate intorno a uno spazio vuoto e percorse come da un fremito, una curva che ricorda le volute di una conchiglia o il colpo di frusta del liberty. È l'ennesima prova di un percorso artistico fondato su dettagli minimi, esibiti a volte con ostinazione, ma sempre capaci di riservare qualche sorpresa.

Massimiliano Gioni

VOGUE HOMME INTERNATIONAL - SUMMER 2000
(10 PAGE)

MODEL BEHAVIOUR







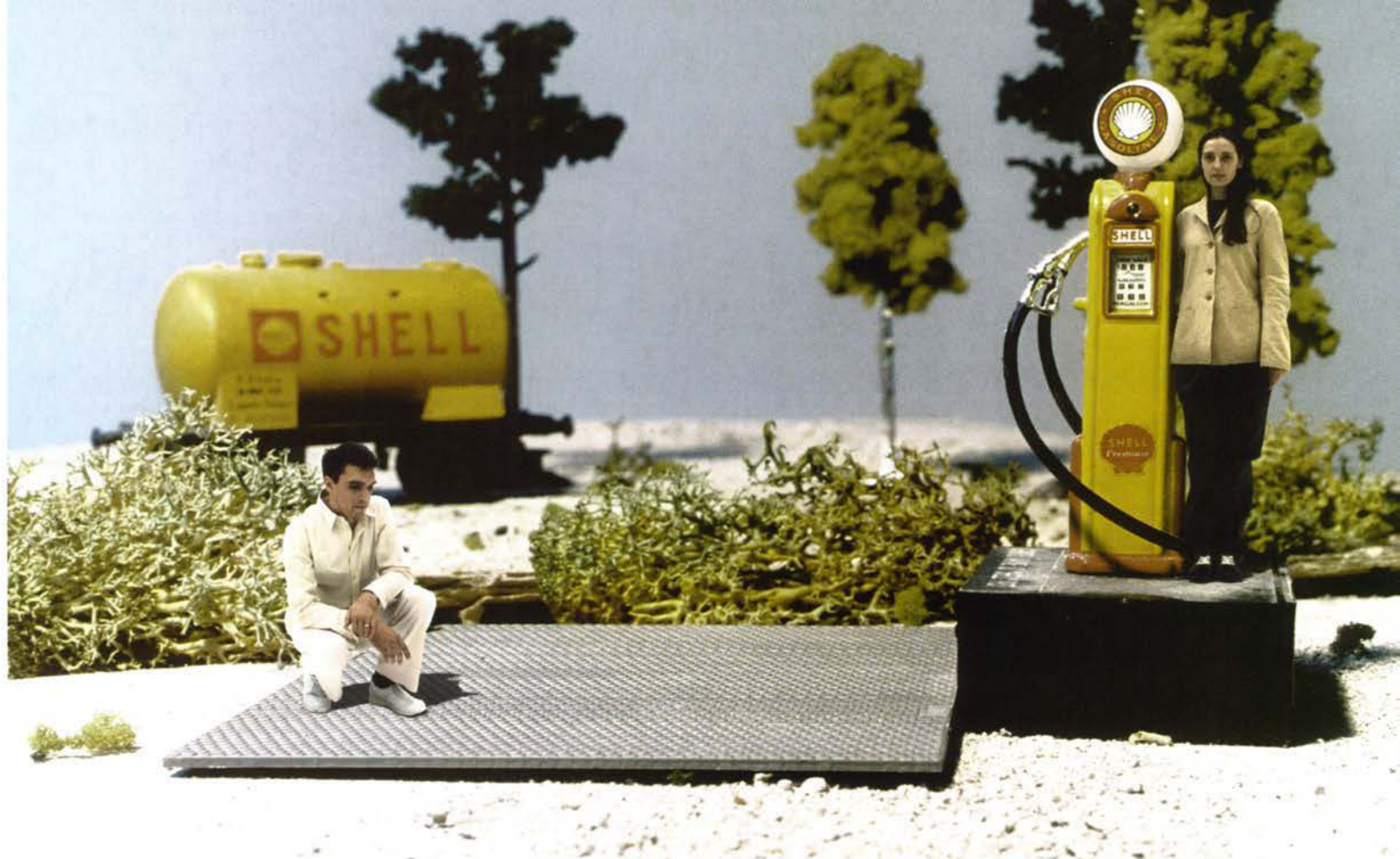




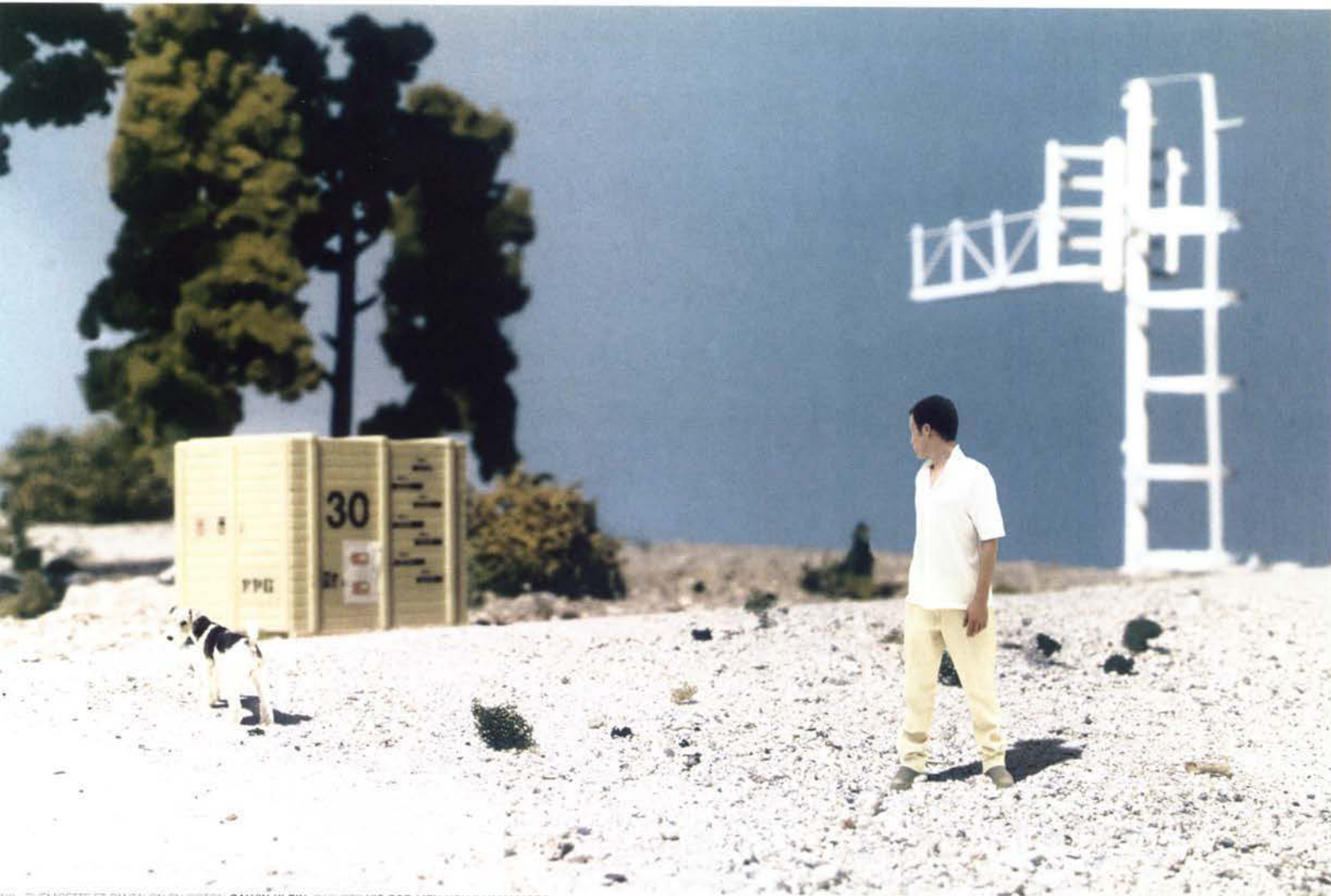
INARI : VESTE, PANTALON ET CHEMISE EN COTON Y'S FOR MEN YOHJI YAMAMOTO - FRED : PULL-OVER, PANTALON EN COTON ET BASKETS Y'S FOR MEN YOHJI YAMAMOTO



T-SHIRT DRAPE EN MAILLE DE COTON, JUPE PORTEFEUILLE ET BASKETS Y'S YOHJI YAMAMOTO



FRED : CHEMISE ET PANTALON EN POPELINE DE COTON KENZO. TENNIS EN CUIR JIL SANDER. EMMANUELLE : VESTE EN COTON ET LIN, ET PANTALON EN COTON DÉLAVÉ ISSEY MIYAKE MEN. BASKETS Y'S FOR MEN YOHJI YAMAMOTO



AKI / CHEMISE ET PANTALON EN COTON CALVIN KLEIN / BASKETS Y'S FOR MEN YOHJI YAMAMOTO





EL CULTURAL

12 de febrero de 2000



EL MIÉRCOLES SE INAUGURA

ARCO

SEMANA CRUCIAL PARA EL MUNDO DEL ARTE

Escultura de Loris Cecchini en el stand de Continua (San Gimignano) una de las galerías italianas invitadas en ARCO 2000



EL PERIODICO DEL ARTE

EDITORIAL PPM / ABRIL DE 2000

ACTUALIDAD, POLITICA Y MERCADO

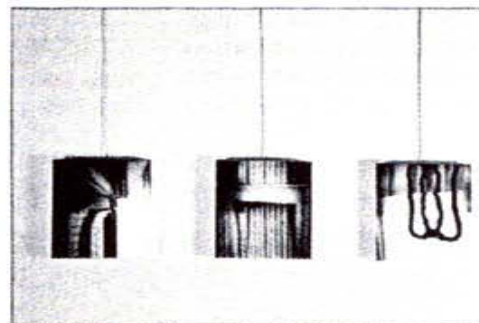
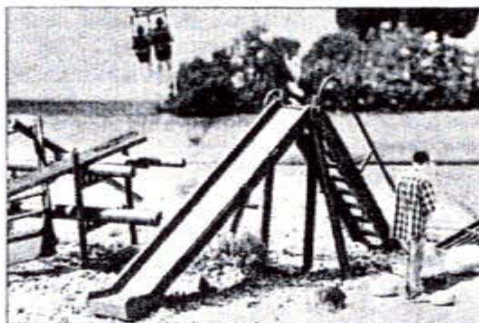
NUMERO 32 / PRECIO: 1.000 PTS. / 6 EUROS

Primeras individuales de Sighicelli y Cecchini en España

Imágenes italianas

SANTIAGO DE COMPOSTELA El CGAC compostelano ha realizado una triple inauguración el 31 de marzo. A la muestra del escultor Francisco Leiro, ya presentada en Valencia por el Ivam y comentada en estas páginas, se unen sendas muestras monográficas organizadas por Cecilia Pereira Marimón y dedicadas a los italianos Elisa Sighicelli y Loris Cecchini.

En estos últimos casos se trata de las primeras exposiciones individuales en España de los autores, una buena ocasión para comparar técnicas y lenguajes muy dispares dentro de un mismo ámbito creativo, la fotografía. Elisa Sighicelli (Turín, 1968) presenta para la ocasión una serie de 24 fotografías en color realizadas en una visita a Santiago de Compostela, un proyecto específico en el que los motivos centrales son los pisos y cuartos que habitualmente ocupaban los estudiantes universitarios: espacios anodinos, muebles impersonales y baratos, sin vestigio de familia alguna. Lugares y objetos corrientes, pero que ante



A la izquierda: "No casting", de Loris Cecchini. A la derecha: obras de Elisa Sighicelli.

nuestros ojos adquieren un nuevo significado. Como la propia Sighicelli afirma, "Tal vez se trate de intensidad". Es la luz la que modifica estos ambientes mediante una técnica peculiar: la artista monta sus fotografías sobre plexiglás con cajas de luz construidas para la ocasión; imprime tinta negra en la parte trasera de las planchas de plexiglás, pero dejando algunas zonas transparentes para permitir el paso de la luz de neón. Mediante esta técnica, en la que la luz impresa en la fotografía es sustituida por luz real, Sighicelli consigue modificar nuestra percepción sobre lo

cotidiano, dotando a los espacios de una gran carga de emotividad y de vida.

La muestra de Loris Cecchini (Milán, 1969) sirve también para presentar en Santiago algunas de las últimas adquisiciones del CGAC en Arco 2000: la instalación *Stage evidence* y tres fotografías de la serie *No casting* de este artista italiano. Cecchini suele trabajar a partir de la manipulación digital de las fotografías, la creación de *sets* fotográficos con objetos y maquetas, y la descontextualización de figuras humanas tomadas de situaciones reales. La instalación

Stage evidence explora los límites entre lo artificial y lo natural a partir de la reproducción a escala real de un conjunto desordenado de ordenadores y cables. En el caso de la serie *No casting*, el nombre hace referencia a los *castings* cinematográficos, la selección de actores a partir de una caracterización previa.

Segundo Saavedra

Elisa Sighicelli y Loris Cecchini. Centro Galego de Arte Contemporánea. Valle Inclán, s/n, Santiago de Compostela. Tel.: 98 154 66 19. Hasta el 28 de mayo.

APRIL 2000

temaceleste

Reviews

[Home](#) [Chat](#) [Games](#) [Members](#) [Mailing List](#)[e-Exhibits](#)[Artworks](#)[Archives](#)[Contact us](#)[Archive Features](#)[Archive Reviews](#)[Archive Artlife](#)[Archive Focus on](#)[Archive Library](#)

Loris Cecchini

6/4/2000

Hyperion Arte Contemporanea, Torino

Fino al 20 Aprile

Loris Cecchini ha realizzato per gli spazi della galleria un'installazione costituita da fotografie e oggetti sparsi nello spazio. Le immagini della serie "No Casting" sono costruite attraverso la stratificazione di diversi elementi, figure, oggetti e grandi involucri trasparenti che sembrano avvolgere e imprigionare la realtà rendendo impossibile distinguere tra la percezione immediata e il piano virtuale.

Gli oggetti della serie "Stage Evidences", che costituiscono il momento centrale dell'installazione e sono dislocati in tutti gli spazi della galleria, mettono in discussione la funzione e il ruolo dell'oggetto stesso, dimostrando come sia sempre possibile un utilizzo alternativo delle cose.

Cecchini sostiene che "l'azione e la consuetudine del rivedere in un rimontaggio continuo dei componenti, nel copia incolla di una moltitudine di *frames*, sono l'unica alternativa al dileguarsi agitato del mondo e all'assurdità delle attività umane". Questa asserzione evidenzia il fatto che l'assemblaggio degli oggetti può essere il punto di avvio di una diversa costruzione del reale fondata sull'ambiguità dei rapporti e sull'impossibilità di giungere ad una definizione ultima.

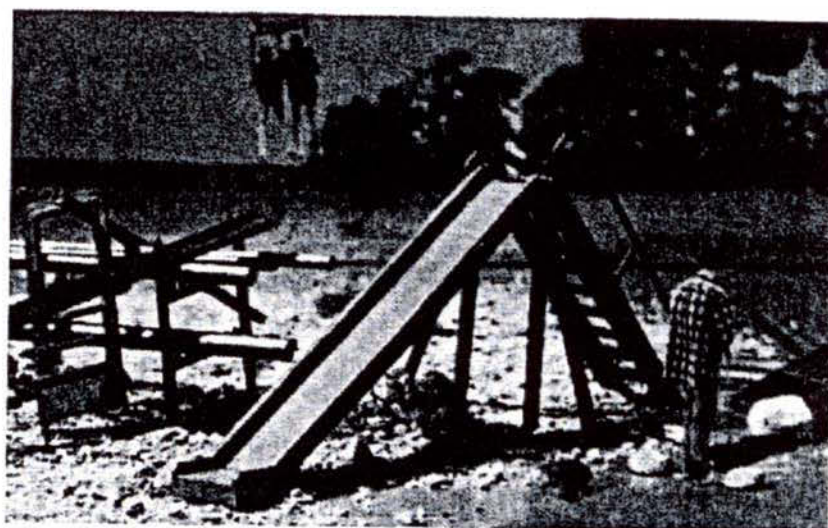
In una delle sale sono disposti in ordine casuale computer dallo schermo vuoto, in un groviglio di cavi e di fili staccati, che rendono l'apparato inutilizzabile. Altrove un cavalletto con una macchina fotografica giace a terra, una controporta si apre sbilenca sullo spazio, una panchina ridotta ad una superficie piatta e ondulata accoglie il visitatore con un effetto perturbante. Anche il materiale usato, gomma dal colore grigio perla che simula l'acciaio, suggerisce l'idea di provvisorietà che non raggiunge mai la condizione dell'equilibrio stabile.

Tiziana Conti

ART

[Top](#) [Home](#) [Chat](#) [Games](#) [Members](#) [Mailing List](#)

Loris Cecchini: No casting, 1998-99.
Caja de luz,
impresión
duratrans,
185 x 275 x 40 cm.

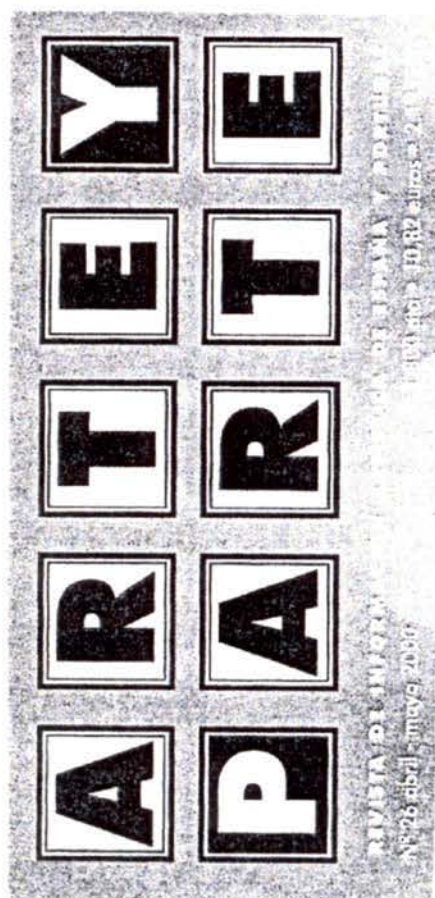


LORIS CECCHINI

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA
VALLE INCIÁN, S/N. SANTIAGO DE
COMPOSTELA
ABRIL A MAYO
MAX ESTRELLA
SANTO TOMÉ, 6. MADRID
4 MAYO AL 10 JUNIO

Tras su presencia en Arco, Loris Cecchini (Milán, 1969) muestra su trabajo en el espacio gallego, en la que supone su primera individual en España. Combinando acciones manuales y digitales, se plantea cuestiones acerca de lo natural y artificial, bien construyendo maquetas que reproducen un mundo inventado a partir de un modelo real, bien sustituyendo ese referente por unas blandas esculturas de goma de aspecto fantasmal que recuerdan ligeramente el hacer de Oldenburg, que agrupó bajo el epígrafe *Stage Evidence*. Así como Picasso, Gris o Braque iniciaron investigaciones de configuración plástica espacial apoyados en montajes esculturales a base de pape-

les plegados, él hace lo propio en la serie *No Casting*, incrustando fotografías de personajes humanos capturados del mundo real, inmersos en acciones diferentes, para acabar colocándolas en maquetas mediante un cuidadoso proceso de digitalización. Estos collages electrónicos recrean espacios de ciencia ficción que otorgan nuevas formas de comportamiento social, provocan un proceso de desfamiliarización de la realidad para edificar otra nueva, encajando así con lo que Frederic Jameson bautiza —en su ensayo *Progress Versus Utopia*— como “estrategia indirecta”. En lo referente al hilo temático de esta serie, Cecchini recoge el término *casting* en su acepción cinematográfica, con ese mismo juego de selección de actores a partir de si sus características encajan con lo que demanda el guión. Reconstruye en el estudio espacios exteriores a través de dioramas para introducir posteriormente pequeños objetos procedentes del modelismo que semejan ser reales tras la primera mirada. D.B.



EL CULTURAL

19-25 de abril 2000

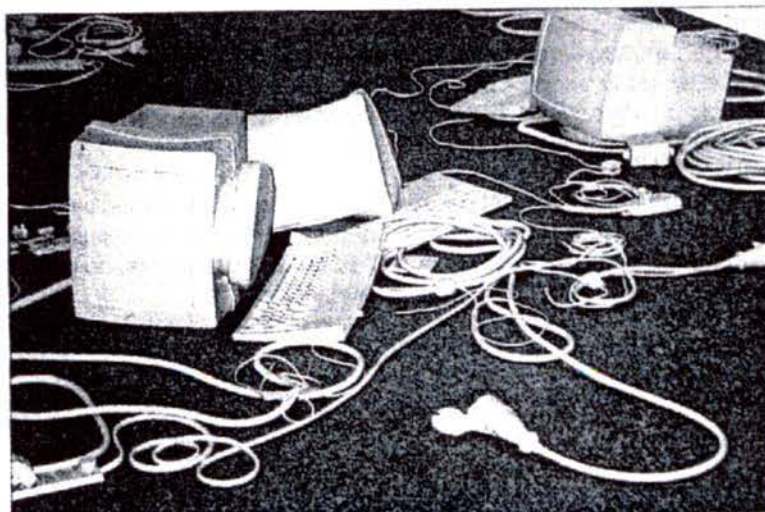
EL MUNDO

LORIS CECCHINI

Centro Gallego de Arte Contemporáneo. Santiago de Compostela. Valle Inclán, s/n.
Hasta el 21 de mayo

Tras su exitoso paso por la última edición de Arco, el italiano Loris Cecchini (Milán, 1969) recalca en

Santiago, en la que supone su primera muestra individual en España. Como en la feria, podemos ver un conjunto escrupulosamente desordenado de ordenadores con sus cables extendidos por el espacio que denomina *Stage Evidence*, instalación que, tras ser adquirida para la colección del CGAC, actúa como punto de partida para esta exposición. Estas espectrales reconstrucciones vacilan entre lo real y lo ficticio, entre lo sincero y lo aparente; son blandas esculturas que traen a la memoria las creaciones de Claes Oldenburg. En la misma línea de cuestionamiento de lo natural y lo artificial encajan las restantes piezas presentadas que corresponden a su serie *No Casting*, fotografías y cajas de luz de maquetas que recrean un mundo fingido e ingeniado a partir de un modelo existente. En éstas, mediante un esmerado proceso de digitalización, encaja imágenes de seres humanos -seleccionados a la manera de un casting cinematográfico- sumidos en las acciones más dispares de la vida real hasta descontextualizarlos, por un cambio de escala, en su particular invención. Altas dosis de originalidad y una acertada factura demandan de Cecchini nuevos logros y lo convierten en un artista a seguir de cerca. **D. BARRO**



Stage Evidence, de Loris Cecchini

Loris Cecchini nació en Milán en 1969, ciudad en la que vive y trabaja. Su obra se centra en la fotografía manipulada digitalmente y en la realización de instalaciones con objetos blandos, pero él mismo destaca la importancia para su formación como artista de sus estudios de pintura en Siena. En el trasfondo de sus piezas está la memoria de la pintura clásica italiana.

En 1994 expone por vez primera en una muestra colectiva y en 1996 realiza su primera exposición individual. Sus trabajos causaron un gran impacto el pasado febrero en la Feria ARCO, en la que pre-



sentó un proyecto especial. El Centro Gallego de Arte Contemporáneo adquirió para sus fondos algunas fotografías de la serie *No casting*, así como objetos escultóricos de *Stage Evidence*, cuya instalación se muestra en el museo de Santiago de Compostela hasta el próximo 21 de mayo. Hasta el 10 de junio puede verse su obra en la Galería Max Estrella de Madrid. Sus nuevos proyectos son sendas muestras en la Fondazione Bandiera, de Milán, a partir del próximo 29 de septiembre, y en la Kunstverein, de la ciudad alemana de Heidelberg, en diciembre y enero.

LORIS CECCHINI

El país de Liliput

JOSE JIMENEZ

¿No se han sentido en ocasiones pequeños, incluso diminutos, ante el gigantismo de la tecnología moderna? ¿O imaginariamente perdidos en los abigarrados e impenetrables paisajes de objetos o mecanismos que se convierten en territorios ignotos, desconocidos?

La obra del artista italiano Loris Cecchini juega con esas sensaciones de asombro repentino ante la escala o el aspecto de las cosas cotidianas, en un mundo configurado por la tecnología. Los escenarios y paisajes de sus piezas remiten, aún en su luminosidad, a la pendiente del sueño, a esa caída en la que nos vamos haciendo cada vez más pequeños, como le sucede a la Alicia de Lewis Carroll.

El cine ha explorado abundantemente los efectos, cómicos o dramáticos, de esa clase especial de metamorfosis que supone el cambio de tamaño, la modificación de nuestra estatura. En el siglo XVIII, el gran escritor Jonathan Swift aplicó ya esa idea en sus *Viajes de Gulliver*, con una intención satírica, de crítica política y moral. Los cambios de tamaño de Alicia en los relatos de Carroll subrayan que el ser de los niños es un devenir. No algo fijo, sino un crecimiento.

En el caso de Loris Cecchini lo que experimentamos es una especie de desajuste perceptivo. Lo que vemos: sus personajes en un mundo de construcciones en miniatura, nos resulta a la vez familiar y extraño. Las figuras son indudablemente humanas, y en actitudes normales, pero están como fuera de lugar.

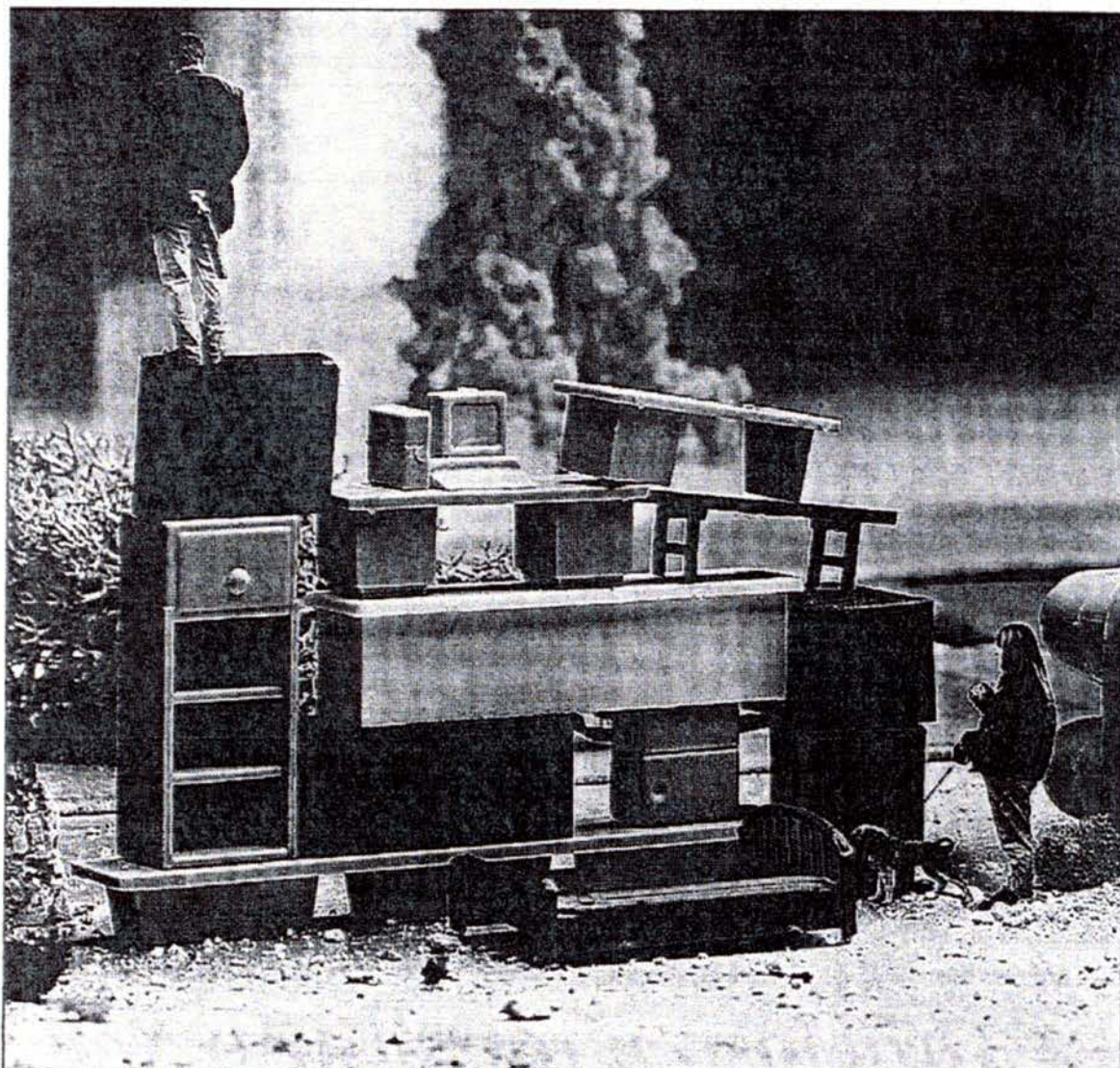
Como si hubieran sido tele-transportadas por medio de un desconocido artilugio de ciencia-ficción.

En 1996 Cecchini realizó la serie fotográfica *Pause in background*, en la que su propia imagen reducida aparece dentro de un lavabo o trepando por los cables de una máquina. La fontanería se convierte en un cosmos de formas metálicas, la máquina en una selva. Desde 1997, en la serie *No casting* introduce digitalmente figuras reducidas de personas, fotografiadas en las más diversas situaciones y sin que lo adviertan, en pequeñas miniaturas, como juegos de mecano, a veces con elementos contruidos por él mismo.

Una variante distinta aparece a partir de 1998, con la serie *Stage Evidence*, objetos blandos realizados con goma cristalizada que Cecchini presenta individualmente o en instalaciones, como en el CGAC de Santiago de Compostela.

Aquí la incertidumbre perceptiva se produce por la sinuosidad del objeto, así como por la reducción cromática: son monocromos. Tienen el color gris del mobiliario de informática, aunque ese gris puede ser también el de la luz tamizada de algunos sueños, o el de la ceniza que todo lo cubre tras la erupción de un volcán.

Con ellos estamos, de nuevo, en un deslizamiento de sentidos. Aun siendo blandos, lo que ya produce extrañeza, pensamos en principio que se trata de objetos manufacturados, producidos en serie. No es así: son objetos únicos, realizados manualmente. Cecchini indica que



Una secuencia de la serie «No casting» (2000), uno de los últimos trabajos del artista.

su interés en ellos deriva del gusto por lo manual. En este caso, la fabricación manual del objeto imita y distorsiona la tecnología. No hay cambio de escala, pero sí alteración de la consistencia y del aspecto material.

En realidad, la incertidumbre entre lo natural y lo artificial, entre lo natural y lo tecnológico, constituye uno de los elementos centrales del trabajo de Cecchini. En la era del simulacro generalizado no sabemos muy bien dónde situar la separación entre verdad y mentira, entre *realidad* y *ficción*, entre objeto o situación *real* y simulacro.

Los escenarios contruados nos llevan al territorio autista del juego infantil, a una especie de campo de batalla para soldaditos de plomo de la era digital, con los que la fantasía del niño que todos seguimos siendo quiere volver de nuevo al país de Nunca Jamás. Pero, a la vez, nadie puede ya ser tan inocente. Y en ese escenario del juego los personajes sorprendidos, atrapados sin saberlo en un fragmento de sus vidas desde el que son llevados a la otra

parte de nuestra mirada, se convierten en algo así como el falso culpable de Hitchcock, en víctimas inocentes del sadismo de la mirada en la era de la imagen tecnológica.

Hay una secuencia fotográfica que reproduce, a escala real, a Loris Cecchini preparando cuidadosamente la maqueta con todos los elementos que formarán parte del escenario de una de sus historias. Todavía quedan por integrar los personajes, que vendrán a este como desde otro mundo.

En esa secuencia se pone de manifiesto hasta qué punto el trabajo de efectos especiales y de montaje, la cualidad visual del proceso filmico, es decisiva en sus obras. Las fotografías y los objetos de Cecchini son como películas en imagen fija, como si la secuencialidad cinematográfica se hubiera encontrado en su deriva con el *momento pregnante* de la pintura clásica.

Con sus personajes y objetos, con los cambios de escalas y la subversión de la materialidad, Cecchini nos habla de la desolación y del

extravío, del carácter equívoco de los referentes de sentido en el mundo de hoy. Como en el cine de Win Wenders, cuyo impacto sobre su obra él mismo señala, las figuras parecen deslizarse en el curso del tiempo sin rumbo fijo.

El aliento poético que transmiten sus fotografías quizás resida ante todo en su fuerza de síntesis: parecen contarnos historias, situadas en un mundo desconocido, y cuyos argumentos son completamente opacos para nosotros.

Pero entonces advertimos que en realidad nos hallamos ante un espejo: esos personajes anónimos son una variante de nosotros mismos, pequeñas miniaturas ante el ojo que todo lo ve. Figuras perdidas que nos hablan de la intimidad imposible. De cómo nuestra vida está siempre a merced, o bajo el control, de la mirada del otro.



Más obras del artista en:
<http://www.elmundo.es/cultura/arteXXI/>

Loris Cecchini

Galería Max Estrella (Madrid)

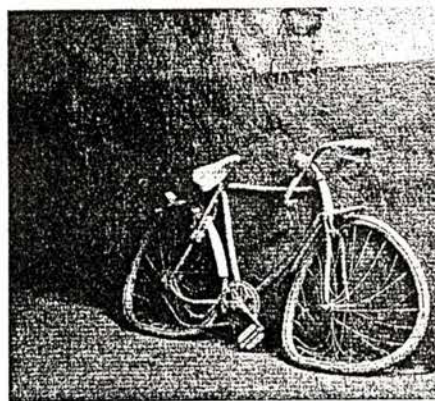
SANTIAGO B. OLMO

Durante la pasada edición de ARCO dedicada a Italia, la portada del suplemento *El cultural* de El Mundo reproducía la escultura de una bicicleta apoyada en una pared, doblándose como si fuera un cuerpo al que se le hubiera arrebatado el esqueleto y sus formas estuvieran a punto de derretirse como carnes incoloras, como si fuera una estructura blanda, sin fuerza. Esta bicicleta, que no estuvo presente en la feria madrileña, era una obra de Loris Cecchini (Milán 1969) y llegó a convertirse en un emblema del emergente arte italiano, en una metáfora de un panorama artístico contradictorio y complejo que sorprende por la discreción, sencillez y audacia con la que ofrece sus trabajos, por lo general rigurosos, minuciosos e incisivos.

Esa es también la manera de trabajar de Loris Cecchini que elabora un collage entre la realidad cotidiana y sus modelos ideales, introduciendo distorsiones de escala y materialidad. De este modo la realidad se somete a una relectura en clave donde se subrayan sus aspectos más imposibles y oníricos. Surgen así ideas y visiones de un mundo al revés, entre las contradicciones de Alicia en el País de las Maravillas y las transformaciones de escala que sufre Gulliver en sus viajes. El mundo de Cecchini es el de una realidad industrial —entre la ruina y la construcción/reconstrucción— invadida y contaminada por modelos y maquetas de todo tipo, que produce una mirada atenta a la turbación de los parajes artificiales del consumo, como si el presente pudiera ser un juego de espejos en el que es plausible y verosímil la atmósfera la ciencia ficción, el aire de una pesadilla o el delirio cómico e irónico de los objetos que cobran vida propia. Su mirada, en efecto, va mucho más allá de una

reivindicación del surrealismo o del pop, con los que mantiene ciertas conexiones, y se dirige hacia una ambiciosa formulación narrativa.

La teatralidad de sus construcciones sobre todo en sus imágenes remite a referencias cinematográficas. En los paisajes postindustriales devastados contruidos desde las maquetas hay tanto el eco de la poesía de *La tierra baldía* (*The Waste Land*), de T. S. Eliot, como resuena la atmósfera de las escenografías de series de ciencia ficción para te-



Loris Cecchini, serie "Stage Evidence", medidas variables, sílica, 1998.

levisión de los años 60, como *Perdidos en el espacio*, aunque sus imágenes indiquen por el contrario un "Perdidos en la realidad". Pero el ritmo de color y de trepidante delirio-mágico (como categoría narrativa), está marcado por una sensibilidad cercana al humor de la película *Delicatessen* (1990), realizada por Marc Caro y Jean Pierre Jeunet, en la que se relata la vida de los extravagantes inquilinos de un edificio solitario que se yergue en un desolado solar de una devastada periferia medio en ruinas: allí todo es posible, como en las imágenes de Cecchini.

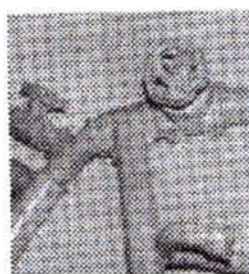
Su trabajo se despliega en dos vertientes diferenciadas formalmente pero estrechamente conectadas en el plano de las intenciones y de las ideas. Por un lado esculturas que reproducen a escala natural objetos cotidianos en goma de ámida cristalizada (una especie de caucho plástico sintético, muy resistente e inalterable a la erosión natural) que tienden a crear ambientes reunidos bajo el título genérico de *Stage Evidence*. Por otro fotografías que funcionan como collages oníricos donde personajes reales se introducen, gracias a procedimientos de fusión digital, en parajes recreados a partir de elementos de modelismo y maquetas, entre objetos reales reproducidos como miniaturas, y cuyos títulos siempre van precedidos por el lema *No Casting*.

Tras su participación en ARCO y coincidiendo con su primera exposición individual en Madrid en la Galería Max Estrella, el CGAC de Santiago de Compostela ha presentado una instalación *Stage Evidence*, en la que se recrea un entorno informático compuesto por un desorden total de monitores, cables, conexiones y teclados, siempre de color gris, flácidos, a veces abombados, como si de algún modo fueran una réplica y una respuesta cybersurrealista a los relojes blandos de Dalí.

En la Galería Max Estrella en cambio, Loris Cecchini, junto a las imágenes fotográficas, ha generado un ambiente más doméstico: radiadores de calefacción doblándose sobre sí mismos por su peso y tuberías blandas e imposibles que entran y salen del techo y de las paredes. Un poco más lejos una escalera plegable se ha desplomado sobre sí misma, incapaz de sostenerse. Objetos son corrientes, banales, se doblan y se retuercen en posturas imposibles. ■



Música • Cine • Deportes • Escena • Letras • Plástica • Moda • Bares y Restaurantes • Espectáculos
Juegos • Horóscopos • Gratis • Escucha tu Música



Loris Cecchini: La previsión de la catástrofe

Erika Babatz

Loris Cecchini
Waste
Galería Max Estrella
Santo Tomé, 6
Madrid

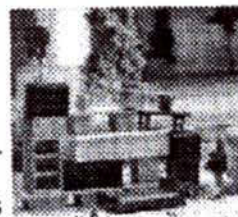
Hasta el 10 de junio

El desconcierto parece que ha encontrado un sitio cómodo en la creación artística más reciente y sobre todo en las obras de los artistas más jóvenes. Es una especie de desconcierto post-atómico, de una desolación aterradora que prevé un futuro dominado por la impudicia de la tecnología.

El resultado final de las obras del jovencísimo Loris Cecchini (Milán, 1969) es un claro ejemplo de ello. El proceso de intimidación al que el espectador se ve sometido al contemplar la serie de fotografías *No casting* provoca una reflexión y un cuestionamiento en torno a la frontera entre la realidad y la ficción, a la mentira de la existencia, y en torno al papel del artista como creador de mundos probables.

La serie fotografías de gran formato que se presentan hasta el 10 de junio en la Galería Max Estrella son el resultado de un proceso digital a través del cual el artista juega con el espacio y la dimensión de personas y objetos. Estas fotografías son la reproducción de diminutas instalaciones, de pequeñas escenografías que Loris crea en su estudio de Milán y que tras fotografiarlas, introduce en ellas a unos cuantos habitantes a través de un proceso de digitalización.

En esas escenografías el *atrezzo* está constituido por objetos que pueden ser tan pequeños como una cabeza de cerilla, un alfiler o una uña recién cortada. Bicicletas, sillas, casas, neumáticos, mesas, cabinas telefónicas, contenedores y percheros que proceden de alguna tienda de modelismo o de alguna caja de cereal para niños. Casi todos son objetos fabricados con plástico, los árboles, plantas y demás elementos naturales están hechos de esos materiales que combinan toda clase de sustancias para lograr una apariencia de vegetación frondosa o fina arena de mar.



En un proceso que imagino parecido a un juego infantil, Loris Cecchini crea y recrea escenarios imposibles colocando todos esos objetos con la precisión de un cirujano. Una vez terminado ese proceso de recreación, aprieta el disparador de la cámara y se transforma en algo parecido al Dr. Frankenstein o Dr. Jekyll.

CALAMARO P

Paraísos perdidos se presentará e entregas.

FRANK GE MUSEO DEDI

El diseñador del Bilbao abre otro en Seattle.

SHANGHAI



La pre can org Mu

SPIELBE



El c part ecol tibu

EL GUGGENH



El Bilb al M del

SESENTA AU AL

Autores de amb Atlántico se con anual de Gijón.



El v un el fe

"SUSTILLO"



La de s Méx The

LA PELICUL

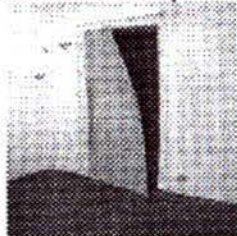


Lau prot la g de

OBRA

La Brigada de P decomisa planc Dali

Durante el proceso de digitalización Cecchini va manipulando imágenes de personas y animales que ha obtenido de esporádicos paseos por el mundo de *afuera* y los va colocando a su libre albedrío dentro de estos fantasmagóricos escenarios. Con la malicia de un zorro astuto, desplaza a estos seres indefensos de sus contextos habituales, expolia su intimidad sin que lo sepan ni sospechen.

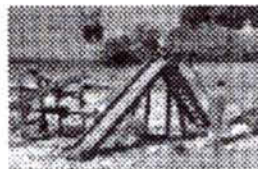


No contento con demostrarnos que la tecnología lo puede todo, juega con nosotros y nos invita a jugar con él. Es un juego un tanto perverso en el que él se convierte en el *Increíble hombre creciente* y nosotros luchamos contra él como *hombres menguantes*, con el riesgo de morir aplastados por un carrete de hilo negro.

El título de la serie de fotografías, *No casting*, hace referencia a la participación no consciente de los personajes que deambulan tranquilamente por sus escenarios. Esa inconsciencia en la participación, sólo es posible mediante un proceso de digitalización porque todos los ambientes que reproduce, además de evocar lugares de alguna periferia urbana, destilan el desarraigo de una sociedad a la que le ha explotado en las manos la bomba de neutrones.

Cuando todo ha quedado estáticamente muerto, aparecen estos seres inverosímiles enclavados en situaciones absolutamente desconcertantes. Una sensación parecida al gesto de estupefacción de Charlton Heston cuando descubre la Estatua de la Libertad derrumbada en la última escena de *El Planeta de los simios*.

Son seres perdidos que el azar de la tecnología ha colocado en un sitio al que nunca han querido ir, en el que nunca imaginaron que podían estar. Lo único que existe realmente son esos pequeños objetos colocados estratégicamente para redimensionar una realidad. Los personajes de carne y hueso han quedado condenados a habitar un lugar que no existe. Dejan de existir en el momento en que la cámara de Loris Cecchini los atrapa mientras toman el sol en una playa o mientras pasean al perro en una céntrica calle de Milán.



El proceso fotográfico de atrapar un momento y hacerlo imperecedero, se revierte en la manipulación salvaje y descuartizadora de Loris Cecchini, que con silenciosa ironía nos arroja a un túnel del tiempo del que no se sabe cuándo saldremos. La actitud indiferente de todos los personajes, produce cierto aire de terror en el espectador. El ver cómo estos personajes campean a sus anchas en parajes catastróficos y desolados augura las formas del comportamiento social post-atómico.

Además de su labor fotográfica, Loris Cecchini ha optado por diversificar su creación dedicándose también a la elaboración de volúmenes. Sería preferible no llamarlas esculturas porque el término escultura tiene una inmediata connotación de rigidez y los objetos que el joven italiano presenta en Max Estrella tienen su carácter en la flaccidez de su apariencia y su color gris.



Sólo recuerdo

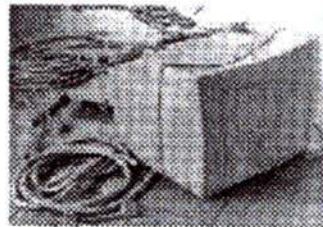


haber visto un gris igual al de estos objetos en el rostro del Conde de Orgaz de El Greco. Ese

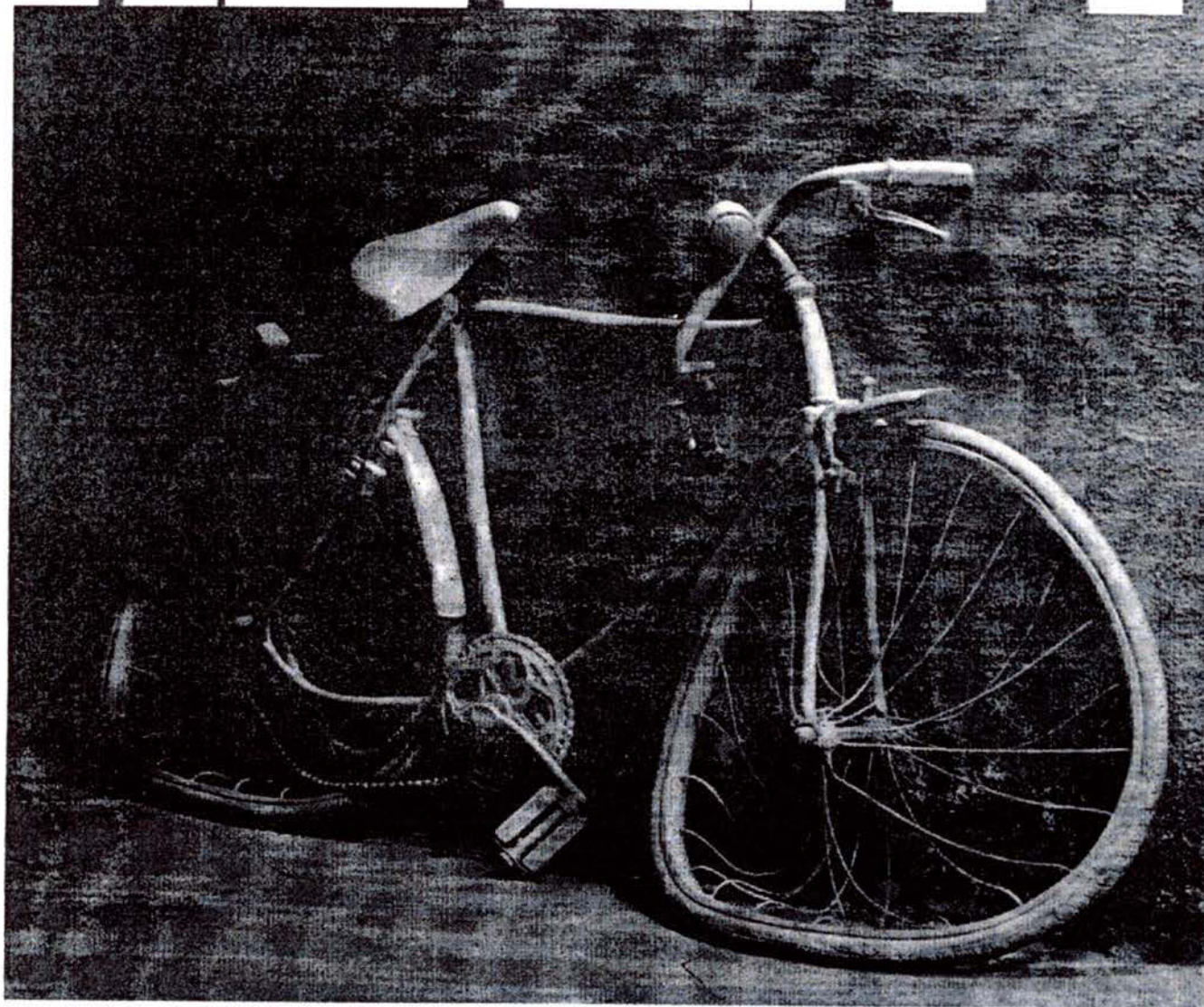
gris tan estático, inanimado, opaco y mortecino. La misma sensación de *final* que transmite el cuerpo desvencijado del insigne noble toledano es lo que hacen sentir los radiadores, la escalera y las tuberías condenadas que se dispersan por el suelo de la galería.

Un conjunto de "objetos inútiles" a los que el artista ha despojado de toda funcionalidad. Hechos a partir de moldes artesanales, los objetos son elaborados en goma uretánica. Material que soporta el detalle de lo real pero que es incapaz imitar la rigidez del objeto industrial. Una paradójica traición de la tecnología.

Artista y espectador se disputan el papel de traidor y traicionado mientras que la tecnología se sonríe y nos acecha y nos observa como a larvas en cautiverio.



REALITY



TWO PERCEPTION-ALTERING INSTALLATIONS BY ITALIAN ARTIST **LORIS CECCHINI** ARE CURRENTLY ON DISPLAY IN THE CAPITAL

INTERVIEW: ANABEL VERDÍN

Waste, the latest exhibition by Milan-born artist Loris Cecchini, features a selection of works created by the artist over the last two years. The results draw the viewer into a fictitious world which dissolves the logic of reality by altering perception through the manipulation of digital photographs and plastic sculptures.

Cecchini, whose work has been included in the Video-Virtuale-Foto Fictionale exhibition at the Ludwig Museum in Cologne and was

first exhibited in Spain at this year's Arco, held his debut solo exhibition in this country at the Centro Galego de Arte Contemporáneo in Santiago de Compostela. Now his work can be seen in the capital, at the Max Estrella gallery, in two new installations – *No Casting*, in which photographs of ordinary people become elements within surreal scenes, and *Stage Evidence*, a work which uses real objects and scale-model versions of them to convey a sense of unreality.

In both the Italian artist once again uses his materials of choice, combining human

action with manipulated digital photographs. His use of photographic collages to reflect the artificiality of our environment is a continuation of a trend pioneered by artists such as Gris, Picasso and Braque, whose early experiments in this field took the form of paper collages.

In *No Casting*, photographs of ordinary people are introduced into models which, after being digitalised, form an electronic collage, creating fictitious spaces in which new kinds of social behaviour are given life.

The resulting works question what is real and

what is artificial, and lead the spectator away from familiar points of reference towards a new reality in which disconcerting spaces and sizes are combined to create ambiguous scenes.

The installation takes its title from the term "casting" and reflects Cecchini's inclusion of "actors" in his work – characters who *take on* a role in his photographs of everyday life, and who are inserted into a "set" constructed out of small models. Meanwhile, the digitalisation process produces a unique image which facilitates the

seduction of the observer through the impossible realities it creates.

Stage Evidence, the second installation, also plays with reality, this time in three dimensions. The sculptures featured are reconstructions of everyday objects given a *quirky* twist – a ladder which can't *stand up*, a radiator melting into the floor, a flaccid bicycle slumped against a wall. Deprived of their original function, the objects are transmogrified into limp, deformed objects reminiscent of the creations of Claes Oldenburg.

LORIS CECCHINI MUESTRA SUS OBJETOS IMPOSIBLES

La obra del artista Loris Cecchini introduce al espectador en un mundo ficticio que disuelve la lógica de nuestra realidad. Desde el 10 de mayo la galería Max Estrella de Madrid presenta bajo el título *Waste* una selección de los trabajos realizados por este autor milanés en los últimos dos años.

En ellos, el artista italiano juega visualmente con el espectador a partir de la manipulación de fotografías digitales y de sus esculturas plásticas.

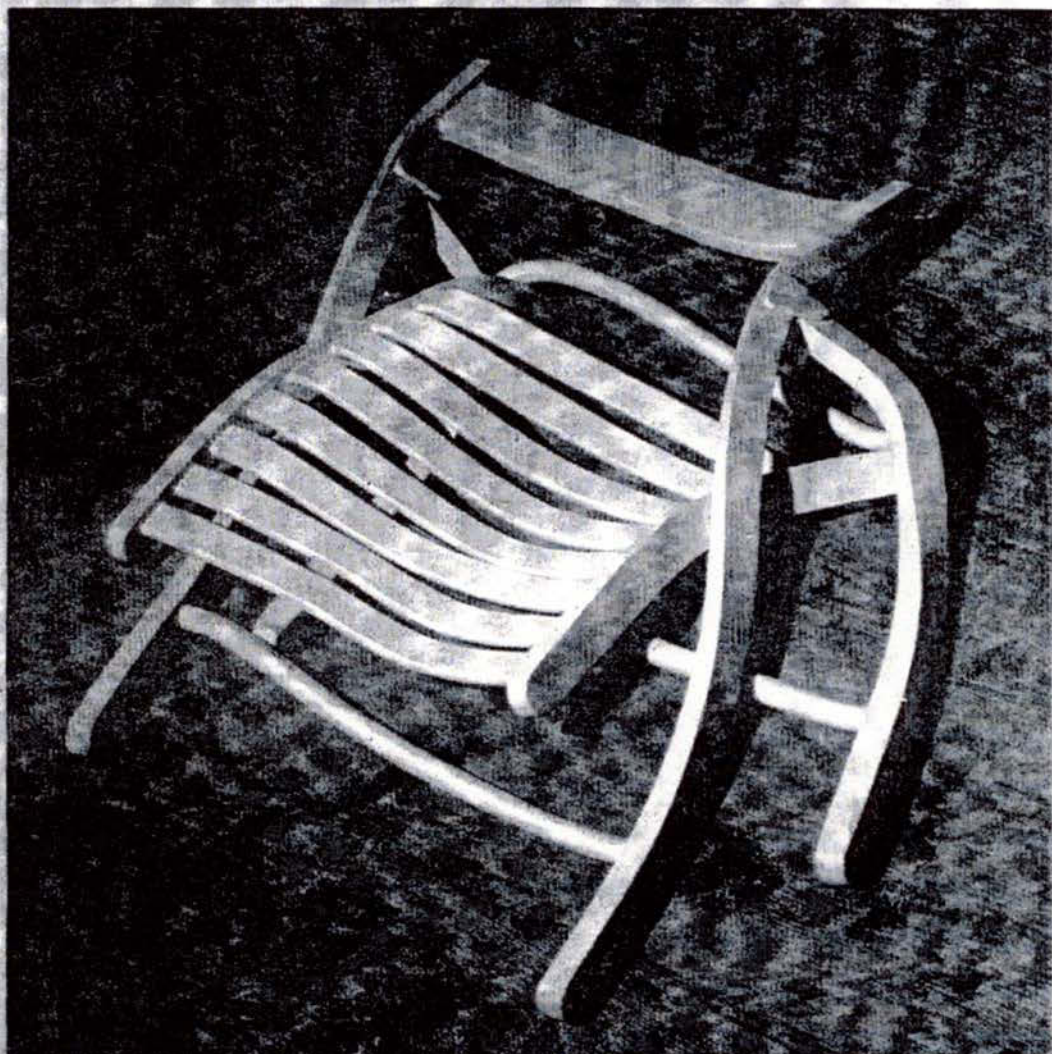
La obra de Cecchini se presentó en la feria internacional Arco 2000 para más tarde realizar su primera exposición individual en nuestro país en el Centro Galego de Arte Contemporáneo de Santiago de Compostela. La exposición que se puede ver actualmente en la capital consta de dos instalaciones, *No Casting*, en la que fotografías de gente corriente han pasado a ser parte de escenas irreales; y *Stage Evidence*, obra realizada a partir de objetos reales y sus versiones maquetadas creadas para dar una sensación ficticia en los espectadores.

El autor italiano juega en esta exposición con los elementos a través de la combinación de acciones humanas y fotografías digitales manipuladas. En su obra, Cecchini refleja la artificialidad del entorno que nos rodea con el empleo de montajes fotográficos. Una continuación a la tendencia iniciada por artistas como Gris, Picasso o Braque, que realizaron sus primeras investigaciones en este campo realizando montajes con papeles pegados.

Cecchini hace lo propio en *No Casting*. Se incrustan fotografías de personajes reales en maquetas que, tras una elaborada digitalización, forman un collage electrónico para recrear espacios ficticios que dan vida a nuevos comportamientos sociales.

El resultado es una obra que juega con lo real y lo artificial y que nos aleja de la realidad circundante para construir otra nueva. Se trata de combinar el espacio y el tamaño creando así escenas ambiguas para desconcertar y sorprender al espectador.

Esta serie toma su título del término cinematográfico "casting" para explicar la selección de "actores" que ha realizado el artista. A partir de fotografías tomadas de la vida



cotidiana los personajes se incluyen en un guión o, en este caso, en pequeños objetos modelados. Tras la

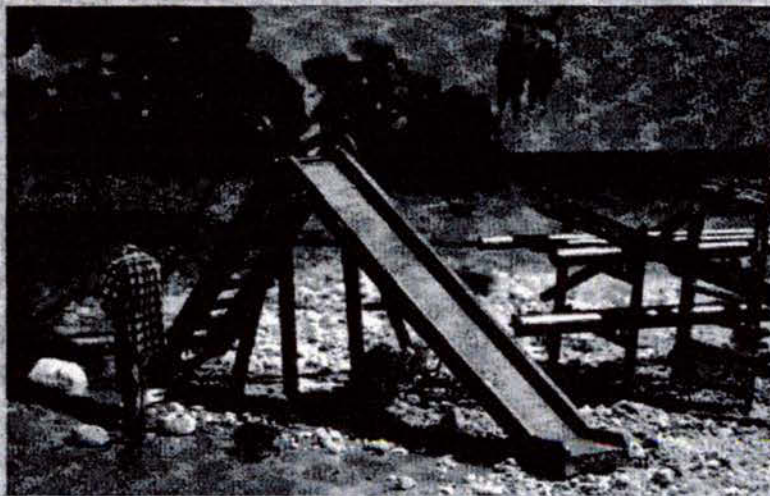
digitalización se obtiene una única imagen y el espectador al visualizarla se convierte en cómplice de un juego ideado

para obtener realidades imposibles.

La segunda instalación de esta muestra, *Stage Evidence*,

también transforma la realidad, pero esta vez en tres dimensiones. Las esculturas presentadas son reconstrucciones de objetos cotidianos tales como una escalera que no se tiene en pie o un radiador que se derrite sobre el suelo. En ellas pierden su funcionalidad para convertirse en objetos blandos o flácidos que recuerdan a las creaciones de Claes Oldenburg. El suelo, en esta segunda instalación, está repleto de cables, enchufes, regletas y un conjunto de ordenadores reproducidos a escala real pero al mismo tiempo inservibles.

La obra de Loris Cecchini viene avalada por la presencia de este artista en diferentes muestras internacionales, como su inclusión en el Ludwig Museum de Colonia con motivo de la exposición *Video-Virtuale-Foto Fictionale*.



To run: La traducción más común de este verbo es "correr", aún así, cuando se refiere a exposiciones o eventos artísticos se traduce por "representar" o "presentar".

Casting: Se puede traducir por "prueba" (para conseguir un papel), aunque la palabra inglesa "casting" se utiliza también con mucha frecuencia. También quiere

decir "reparto" (de papeles).

To take on: Phrasal verb que quiere decir "encargarse de", "asumir" (una responsabilidad) o "conquistar con".

To stand up: Significa "ponerse en pie" o "levantarse", o, como en este caso, "levantarse en pie".

arts · zin

#_>// CRÍTICA ::ONLINE:: DE LAS NUEVAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

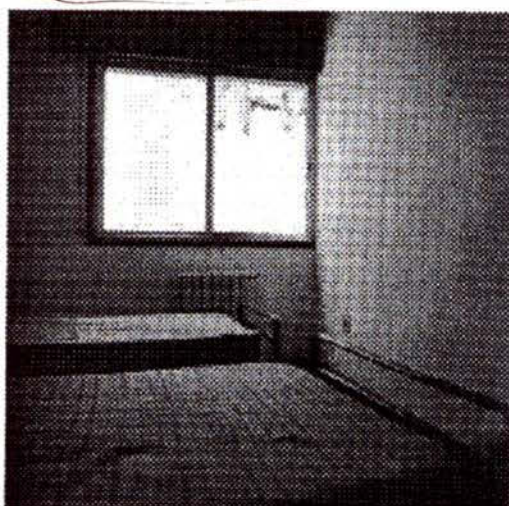


Loris Cecchini y Elisa Sighicelli: ¿espejismo, realidad, ensoñación?

Cristina Trigo

Centro Galego de Arte Contemporánea

Abril-Mayo 2000.



El Centro Galego de Arte Contemporánea muestra hasta el 21 de mayo la obra de dos jóvenes artistas italianos: Elisa Sighicelli y Loris Cecchini. Sighicelli presenta una serie de cajas de luz bajo el título Santiago, mientras Cecchini, además de fotografías, presenta la instalación Stage evidence (untitled), una de las adquisiciones del CGAC en la última edición de ARCO.

Precisamente, la fotografía en cajas de luz ha sido una de las técnicas que más presencia han tenido en ARCO 2000. Tanto Sighicelli como Cecchini utilizan este medio con la intención de modificar la imagen fotográfica tradicional manipulando la luz, con la

intención de enfatizar la ilusión de la fotografía y de ofrecer al espectador un reconocimiento de la realidad, aunque pueda parecer paradójico.

Ambos artistas hacen uso de la imagen fotográfica para crear una imagen nueva, esto es ya conocido: el fotomontaje, el collage o la utilización de la fotografía como soporte a intervenir pictóricamente. En el caso de Cecchini el elaborado fotomontaje lleva a "crear" en el espejismo mientras que en el caso de Sighicelli al enfatizar con la luz la sensación de realidad provoca la ensoñación, sugiere un espacio placentero en el que nos recreamos.

Pero ¿puede ser placentero el interior de los pisos de estudiantes del ensache de Santiago, el abandono a la espera de ser nuevamente abandonado, el descanso anónimo, el calor forrado en plásticos o bajo tapetes? Sin duda. Elisa Sighicelli juega para ello con el punto de vista bajo de la cámara, penetrando en los tejidos, los sofás de escay, los conglomerados de madera y las cortinas e iluminando parcialmente la fotografía con los neones de las cajas de luz: se acentúa la dependencia de la imagen y la luz con el fin de crear un efecto atmosférico misterioso - todas las fotos han sido tomadas al atardecer - y atrayente. La luz de la fotografía es real pero no realista.

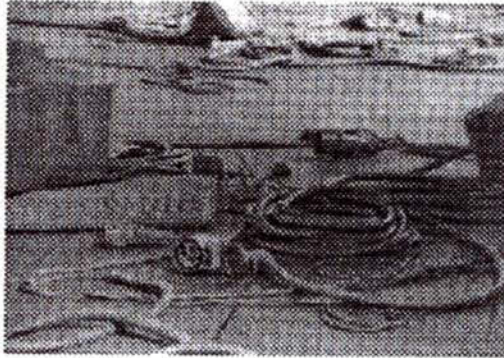
Elisa Sighicelli evita la narratividad para generar sensación de extrañeza, de espacio universal, de soledad universal como la que se siente ante los interiores de Hooper o ante los dibujos de los artistas viajeros que plasmaban en sus libretas los lugares de paso, las "fotos" fugaces testimonio de su presencia. Igual que ellos esta artista nómada nos muestra visiones en tránsito que sólo el viajero ve y que todos los sedentarios desconocemos y necesitamos.

Por su parte Loris Cecchini, que presenta en España su primera exposición individual, concibe la fotografía como un collage altamente tecnificado. Mediante la utilización de un sofisticado uso del soporte fotográfico (reconstruye espacios en su estudio a partir de dioramas en los que luego introduce pequeños objetos procedentes del modelismo), Cecchini crea escenografías en las que combina espacios irreales y personajes reales con una precisión inquietante.

Esas visiones incongruentes que parecen reales, como las obras de Paul Delvaux, desatan en el espectador la necesidad de ubicar todo en su sitio, de saber dónde estamos nosotros, qué lugar ocupamos en ese universo, de forma que, tras el golpe de efecto inicial la obra deja de ser impacto para requerir una atención prolongada y reflexiva.

Sus personajes, habitantes de esos espacios-maquetas laboriosamente contruidos y, a veces, introducidos en burbujas transparentes, se prolongan hacia nosotros, hacia nuestro futuro. Nos inquieta la relación que tenemos con la realidad, las "realidades" que construimos a medida, mirando a los demás con espejos que nos devuelven una imagen en la que ajustarnos o no. Curiosamente los personajes de Cecchini nunca nos ven, están casi siempre de espaldas o atendiendo a su compleja situación, desconociendo nuestra presencia lo que acentúa nuestra condición de voyeurs, podemos explorarnos en el otro sin ser explorados.

La obra de Loris Cecchini se extiende además al campo de la instalación. Stage evidence (untitled), presente en la última edición de ARCO, ha sido incorporada a la colección del CGAC. Material informático y eléctrico en desuso, construido en materia blanda y esparcido cuidadosamente por el espacio. Si en las cajas de luz planteaba espacios imaginarios y sujetos pululando y reconociendo el lugar, en la instalación da un giro a esa escala de valores, los objetos son en este caso más reducidos que los

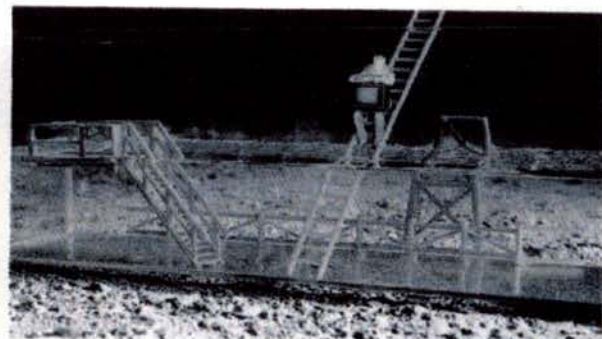


sujetos pues éstos somos los espectadores. La extrañeza se acentúa ahora, estamos suspendidos en el abandono, rodeados de detritus electrónico, a la espera de que nos indiquen dónde situarnos, mirando de soslayo uno de nuestros mitos: la tecnología que nos frustra permanentemente por su naturaleza efímera pero que necesitamos a toda costa. Asistimos al abandono de objetos necesarios, hermosos y apagados que, como las esculturas blandas de Oldenburg, se tornan moldeables, inertes, vacuos; un respiro en la vorágine caótica en la que estos instrumentos nos tienen atrapados.

Reale e artificiale. È l'apocalisse del mago del fotoritocco

Giocattoli, terra e modellini. Così Cecchini crea i set per le sue stampe digitali. Ora presenta le sculture molli

Miniaturizzato. Come il protagonista del film *Radiazioni BX*, colpito da una sostanza radioattiva e ridotto a pochi centimetri d'altezza, costretto a difendersi da gatti e ragni. Loris Cecchini, nei lavori fotografici di qualche anno fa, si rappresentava così, mentre alto poco più di un pollice esplorava curioso e titubante ogni angolo della propria abitazione. In un'opera, sdraiato nella vasca d'acciaio di un lavandino, guardava perplessito il buco dello scarico, che, per le sue dimensioni, era divenuto pericolosa voragine. In un'altra attraversava il groviglio di cavi del computer come se affrontasse un'inestricabile e gigantesca foresta di mangrovie. Nato a Milano nel 1969, Cecchini è un mago del fotoritocco e della mistificazione digitale. Nelle stampe più recenti, smessi i panni di Pollicino, sovrappone immagini di persone reali, fotografate magari per strada, a paesaggi e



situazioni artificiali costruiti e in studio. Con l'aiuto di terra, materiale di recupero, giocattoli e modellini realizza gli sfondi, aridi come il deserto del Nevada o inquietanti come la scena di un sinistro automobilistico, in cui inserire gli ignari protagonisti. Anziane coppie a passeggio, bambini seduti sul ciglio della strada, giovani impegnati nel jogging si ritrovano a far parte di un universo desolato o catastrofico da *day after*, di cui sono vittime designate. Realtà e finzione, vita e creazione scenica interagiscono come in una commedia pirandelliana, dove tutti i personaggi sono in cerca di un

copione drammatico da recitare. Oltre che con la macchina fotografica e Photoshop, Cecchini lavora anche con gomme e resine speciali, con cui crea sculture molli e cascanti. Bianche, realizzate in scala 1:1, queste opere riproducono oggetti d'uso quotidiano. Biciclette, porte, tavoli e computer, che, appoggiati a terra, si affloscia-

A lato, No casting (Untitled), 1999, stampa lambda, silicone, plexiglas. Sopra, Pause in background, 1996, foto digitale, silicone, plexiglas. Sotto, Stage evidence, 1998, silicone.

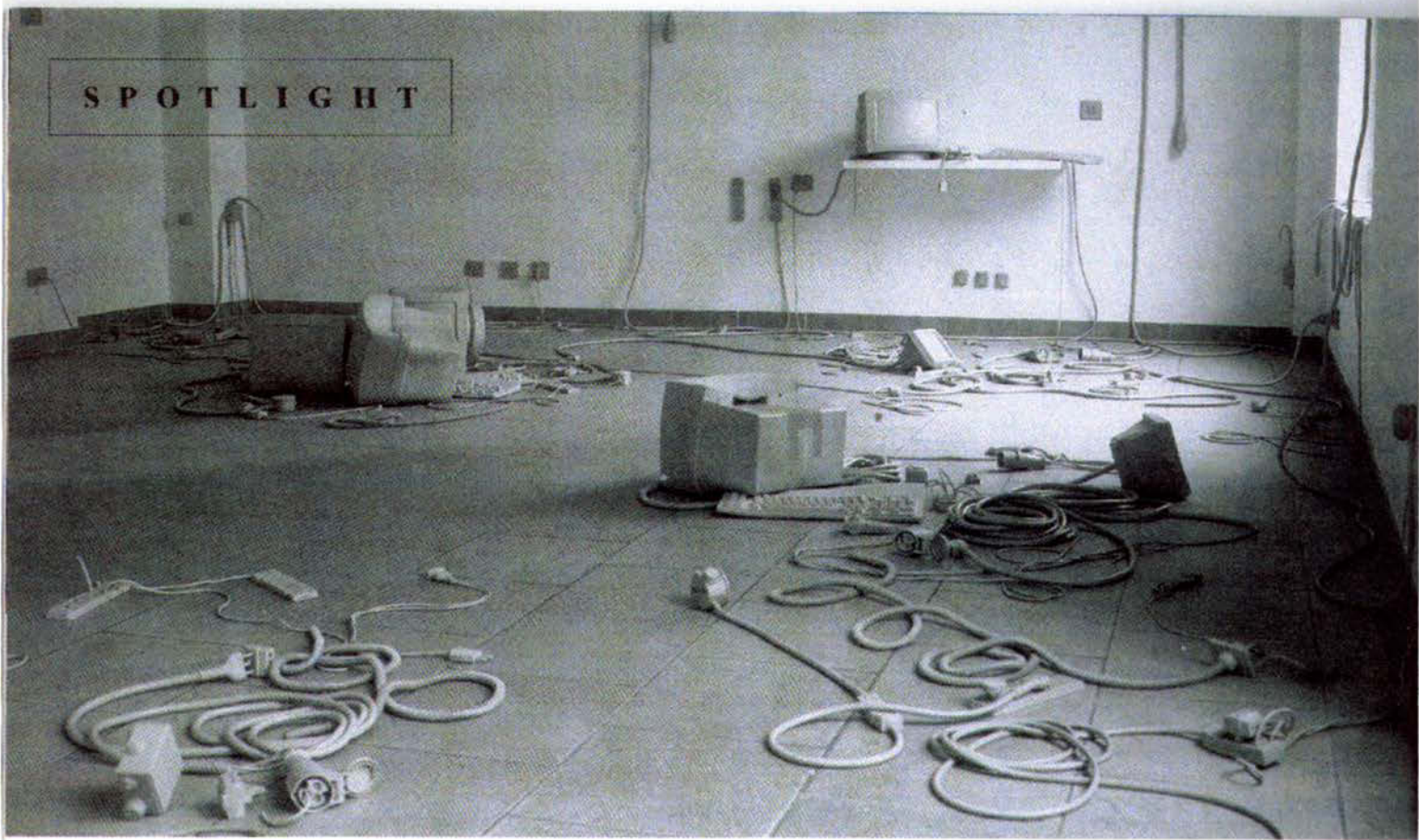


no, vinti dalla gravità e dall'arrendevolezza del materiale. **A**

Tra Santiago e Madrid

Rappresentato dalla Galleria Continua di San Gimignano, Siena (tel. 0577-943134), Loris Cecchini è stato la rivelazione di Arco, la fiera di Madrid, guadagnando le copertine degli inserti dei quotidiani dedicati all'evento. Il Centro Galego de arte contemporaneo di Santiago (Valle Inclán, tel. 003481-546629), che ha acquistato una sua scultura di grandi dimensioni, fino a fine maggio ospita una sua personale. Un'altra mostra è aperta alla galleria Max Estrella di Madrid (Santo Tomé 6 Patio, tel. 00341-5939066) fino a metà mese. Il prezzo di una foto varia da 3 a 7 milioni, una scultura da 5 a 20 milioni.



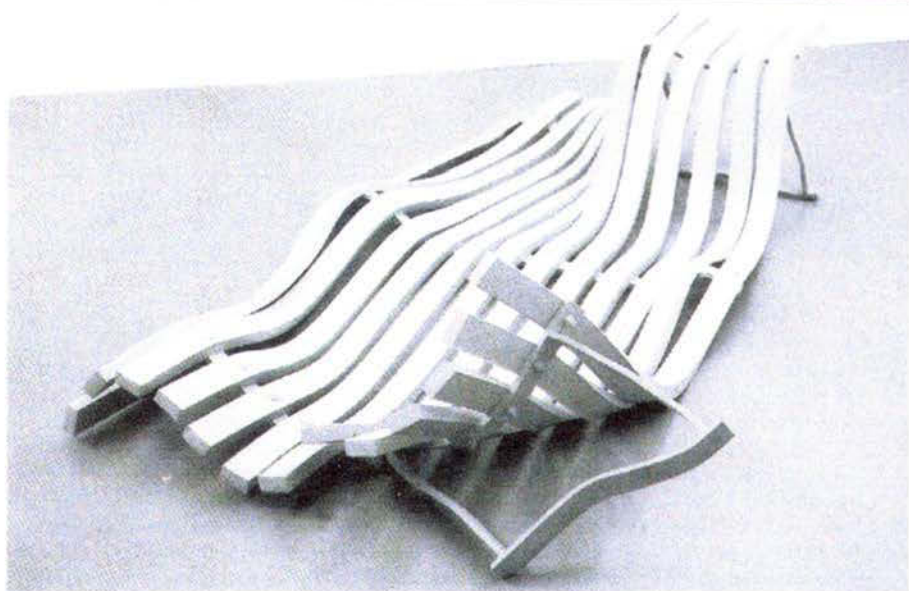


LORIS CECCHINI

GUIDO CURTO

UNA PANCHINA DA giardino, identica a quelle che troviamo nei parchi pubblici, giace afflosciata per terra nell'ingresso della galleria. È come se un immane calore l'avesse liquefatta, lasciandola però intatta in ogni suo particolare. L'effetto "radiazione nucleare" prosegue nella stanza successiva dove sul parquet di legno è "spiacciata" una macchina fotografica con tanto di cavalletto. Provi a sollevarla e rimetterla in piedi, ma tutto pencola senza nerbo. Anche la porta che s'apre proprio lì accanto s'è imbarcata sui cardini e si flette all'infuori, mollemente. Il percorso di installazioni ambientali realizzato da Loris Cecchini in occasione della sua prima personale torinese si conclude nell'ultima sala, invasa da monitor e tastiere di computer appoggiati per terra, collegati l'uno all'altro da un groviglio di fili elettrici. Anche in questo caso gli oggetti hanno un aspetto "morbidoso" e l'omogenea colorazione grigio cenere segnala con immediatezza l'artificialità di opere costruite in gomma uretanica su calchi dal vero.

Accanto a questi lavori recentissimi intitolati *Stage Evidence*, Loris Cecchini ripropone le fotografie della serie *No-casting*, ossia quegli strani diorami realizzati con un



programma di computer grafica digitale che consente d'inserire persone reali all'interno di mondi virtuali lillipuziani, costruiti con automobili ed elementi in plastica di giochi di costruzioni per bambini. In entrambi i casi s'instaura un cortocircuito tra la realtà e la sua riproduzione.

Da un punto di vista estetico-filosofico i lavori di Cecchini sembrano avere come presupposto concettuale il pensiero di Gilles Deleuze che in un celebre saggio del 1968 sosteneva il valore gnoseologico della ripetizione, in un'ottica antimetafisica e decostruzionista. In particolare le opere in gomma sono la rappresentazione tangibile della condizione postmo-

Stage Evidence (Senza titolo), 2000. Due vedute della mostra. Gomma uretanica, dimensioni variabili.

derna, esistenzialmente precaria e fragile. Mentre sul piano strettamente storico artistico, gli oggetti molli riprodotti da Loris Cecchini possono essere messi in relazione al postdadaismo e alla Pop Art di Claes Oldenburg. Ma non per questo Cecchini può essere considerato un epigono post-pop. La grigia monocromia e il rigore minimalista delle opere di *Stage Evidence* crea un estraniamento nello spettatore, introducendolo in una dimensione di destabilizzante e persino gioioso metarealismo. Alla Galleria Hyperion, Torino.

Langlands & Bell, ellisse bianca in legno dipinto, veduta dell'installazione, 2000.

Langlands & Bell

Volume I, Roma

"Esplorare la complessa rete di relazioni che connette gli individui all'architettura". Questa frase, che campeggia in apertura del sito internet della coppia di artisti inglesi Langlands & Bell, riassume efficacemente la duplice valenza di un'opera radicata nello spazio costruito, inteso come una rappresentazione dei valori sociali ed economici, e aperto al tempo stesso a una comprensione rinnovata dell'attività umana. Nei lavori di Ben Langlands e Nikki Bell la storia e l'antropologia, la politica e l'estetica, gli edifici e le idee, sono le dimensioni attraverso cui avviene lo scambio tra sfera pubblica e quella privata e prende forma l'identità individuale. Queste concezioni vengono distillate in sottili variazioni di "oggetti" architettonici — come plastici tridimensionali, piantine e disegni — o di apparenza e uso quotidiano. Modelli di spazi pubblici (prigioni, musei, chiese), tutte eloquenti figure dell'Autorità, vengono "incastonati" in tavoli e sedie a misurare visivamente l'interconnessione tra le diverse dimensioni, tra il corpo e le istituzioni del potere. Per questa mostra nello spazio romano, Langlands & Bell si sono rapportati con lo spazio reale tramite un intervento che coinvolge l'intero ambiente, circondato da una grande ellisse bianca, realizzata in legno dipinto, di accento minimalista. L'immissione di una forma così pura in uno spazio accidentato e intenzionalmente grezzo ha l'effetto di una purificazione, di un rallentamento e di una rarefazione percettiva. Interrotta solo da un taglio che permette l'accesso agli spettatori, la forma materializza un vuoto regolare al suo interno che si presenta come metafora dell'architettura come struttura "accogliente" e costruzione mentale al tempo stesso. La forma pur chiarissima ed elementare dell'ellisse sfugge infatti alla percezione immediata e può essere solo colta con una visualizzazione mentale, in un continuo oscillare tra vedere e pensare che appare come il nucleo propulsivo del lavoro dei due artisti inglesi.

Loris Cecchini

Museo Civico Castel Nuovo, Napoli

Loris Cecchini realizza fotografie di grande formato la cui inquadratura richiama quella tipica dello schermo televisivo. Attraverso oggetti di modellismo, giocattoli, elementi di scarto, l'artista ricostruisce scenari in miniatura e poi li fotografa inserendovi, con un procedimento digitale, figure umane reali. La desolazione degli ambienti contrasta con la riconoscibilità dei modellini-giocattolo ed è accentuata dal rimpicciolimento degli esseri umani, posti sempre in posizione di attesa e di pericolo. Si crea così un mondo fantasma, in cui l'uomo appare disperso, straniero, incapace di orientarsi e di riconoscersi: l'impossibilità di definire un luogo rende improbabile anche la definizione dell'identità. Questo pensiero è reso con maggiore evidenza quando quel mondo diventa tangibile. Le sculture, infatti, come una bicicletta o una panchina di gomma, diventano i segni di un universo deformato, rivestito da un grigio uniforme, privato di ogni colore e funzionalità. In occasione della sua prima personale napoletana, negli ampi spazi del Maschio Angioino, Cecchini ha presentato una selezione delle sue fotografie e sculture più recenti. Il percorso ideale della mostra è segnato dalle basi di pellicola adesiva grigia su cui poggiano le sculture. L'artista ha diviso in due parti la più grande delle sale espositive, al secondo piano, tramite una parete (anch'essa grigia) dotata di una porta sgangherata dalla quale si scorgeva una serie di finti computer di gomma morbida, collegati tra loro da grossi cavi: neppure la comunicazione digitale riesce a liberare l'uomo contemporaneo dalla solitudine e dalla difficoltà di decifrare un mondo impraticabile, in tutto simile a una situazione da *dayafter*, del quale solo l'ironia e il gioco della rappresentazione alleggeriscono i risvolti drammatici.

Salvatore Lacagnina

Loris Cecchini, Cargo, 2000, veduta dell'installazione.

LO SPAZIO PRATICABILE DELL'ARTE

IL riverbero del reale sulla modellizzazione che facciamo delle cose, delle pratiche, viene ad essere uno spazio praticabile oltre che dal linguaggio, dalla visione che quest'ultimo mette in atto: l'azione e la consuetudine del rivedere in un rimontaggio continuo dei componenti, nel copia-incolla di una moltitudine di frames, sono l'unica alternativa al dileguarsi agitato del mondo e all'assurdità delle attività umane. Nell'accumulazione dei dati, nella resa convenzionale della funzione, nella consuetudine dei paradossi, il teatro dell'esistere si ricompone in assemblaggi fortuiti, in territori in cui non è prevista né stanzialità né definitiva occupazione.

Il lavorare su un doppio binario costituito dalla percezione degli elementi messi in gioco e dalla struttura narrativa che ne scaturisce, mi dà modo di considerare una vasta gamma di tipologie di ambienti, cose e figure, cercando di investire le cose di una qualità che tende comunque alla trasfigurazione e ad una idea di racconto, di narrazione; tutto questo fa leva sull'ambiguità della nostra percezione rispetto alle funzioni dei modelli di riferimento, in una specie di meccanismo rigenerativo.

Le circostanze che danno luogo alla realizzazione di un lavoro sono molteplici: da

una parte una sorta di catalogazione di oggetti e cose che ritrovo nei modelli, di per sé già una rappresentazione riformulata; dall'altra, una sorta di azione di spionaggio, di osservazione celata delle figure, del mistero della distanza che ci separa dagli altri e dalle cose. La sintesi del quadro, della non-fotografia, così come la riproposizione di oggetti, mi danno modo di ricucire le cose su se stesse, di organizzare delle situazioni che vivono di una sospensione indotta, di una sorta di temporalità che non passa, mettendo in atto un movimento di senso che si svuota e si riempie tutte le volte, cercando di far collimare dei margini nella totalità di frammenti, pensieri e movimenti narrativi.

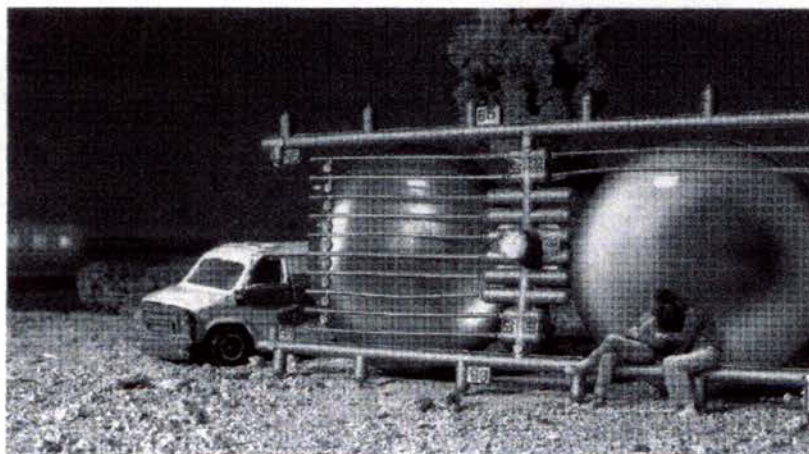
Loris Cecchini

a fianco:

Marco Samorè, *Subbuteo*, 1999;

In basso:

Loris Cecchini, *No casting (sleepers)*, 1999



Il lavoro si concentra in parte sulle nozioni di modello, con diverse accezioni di riferimento: da una parte il vero e proprio utilizzo di mezzi da modellismo, dall'altra le funzioni di segno, di rilettura rispetto ai modelli convenzionali. L'idea generale è quella di mettere in atto (sia nel lavoro fotografico che in quello scultoreo / installativo) un'immagine che fa riferimento su una idea di decostruzione del segno, dell'oggetto, cercando di porlo su un piano rigenerativo dal punto di vista poetico e visuale, in una sorta di imitazione disfunzionale dell'apparenza.

La commistione di elementi differenziati nelle foto (gli oggetti in scala, il paesaggio, l'architettura, il ritratto), danno luogo ad un rallenty nella percezione dell'immagine riformulata digitalmente: questo mi dà la possibilità di considerare di volta in volta soggetti e oggetti diversi, mettendo in scena situazioni differenti, all'interno delle quali si muovono elementi apparentemente unitari, ma che provengono da distanze fisiche e temporali differenziate. Scatti diversi in contesti differenti. L'aspetto strumentale dei modelli mi serve a definire una sorta di separazione, di evidente incongruenza dal contesto in cui sono calati i personaggi, ma anche come possibile resa virtualizzata degli elementi; questa operazione genera un attimo percettivo (quello del tempo reale) in cui si avverte una situazione unitaria, dalla quale poi si ha una progressione all'indietro, una sorta di rewind, nella lettura degli elementi costitutivi dell'immagine.

Il modello ricreato paradossalmente, il contesto teatralizzato, sono anche l'oggetto delle sculture, che nascono anch'esse dalla riformulazione della tipologia a cui fanno riferimento. Per buona parte di queste, ho scelto il colore grigio (colore base utilizzato nella progettazione informatica: quando si progetta in grafica 3D, gli oggetti, prima di venire "texturizzati", sono generalmente di un grigio base, neutro) per contestualizzare la neutralità di uno sguardo, come sorta di perdita di riconoscibilità, di "usura", dello sguardo stesso.

Questo aspetto è accentuato dalla flessibilità del materiale, dalla mancanza di scheletro, dall'impotenza e dal peso di una massa che non riesce a sostenersi.

Cerco di usare la scultura più in termini di installazione, giocando sull'uso di molti elementi (tutti paradossalmente realizzati a mano, partendo da un calco dell'oggetto in questione) e cercando così di agire sul doppio binario della "natura morta" che diviene "paesaggio".

Loris Cecchini

p. 133: *Stage Evidence (camera, soft door)*, 2000

pp. 134-135: *Stage Evidence (pausa paesaggio)*, 2000



LORIS CECCHINI

Cecchini, giovane talento tra i più interessanti dell'ultima generazione, continua a minare il senso del reale con 'sculture molli' e immagini sintetizzate al confine con il paradosso

A soli trent'anni Loris Cecchini si sta imponendo sulla scena artistica internazionale. I suoi collage elettronici sono attraversati da inconsapevoli personaggi reali. Tutto sembra bloccato in un attimo eterno, immobile, senza prima né dopo. Le sue sculture riducono gli oggetti a corpi resi esangui dall'usura dello sguardo. Il linguaggio della ricostruzione televisiva, pubblicitaria e cinematografica viene stravolto in gruppi di immagini dal titolo esplicito come *No Casting* o *Stage Evidence*.

Loris, d'accordo il talento, ma le tue immagini tradiscono una notevole maestria tecnica...

«Dopo l'Accademia di Belle Arti ho avuto subito voglia di approfondire alcune tecniche, come la riproduzione fotografica e le modalità di stampa, così ho lavorato un paio d'anni in un laboratorio fotografico a Milano. Ho imparato a conoscere la differenza tra una stampa ad inchiostro e una

fotografia laser ad altissima qualità».

Parli di *Pause in Background*, del '95, fermi-immagine su oggetti casalinghi abitati da te...

«Quel primo ciclo di lavori in stampa digitale era una serie di interni domestici che diventavano architetture abitabili: un colapiatti grande come una piazza, e una figura che la abita della misura di un cucchiaino. Erano tutti autoritratti: mi interessava lavorare su di me a passeggio in un lavandino, rilassato in un portasapone, o disteso nell'oblio di una lavatrice. Volevo sviluppare uno sguardo macro sulle superfici: un lavandino smaltato diventa un deserto bianco, uno scarico d'acciaio è una voragine, l'oblio di una lavatrice si rivela un tunnel con mille buchi e riflessi. Lo sguardo rallenta sulla superficie domestica, ma accelera per spiegarsi la presenza umana in un luogo così inusuale».

Poi l'interno non ti è bastato più, hai cominciato a creare esterni...

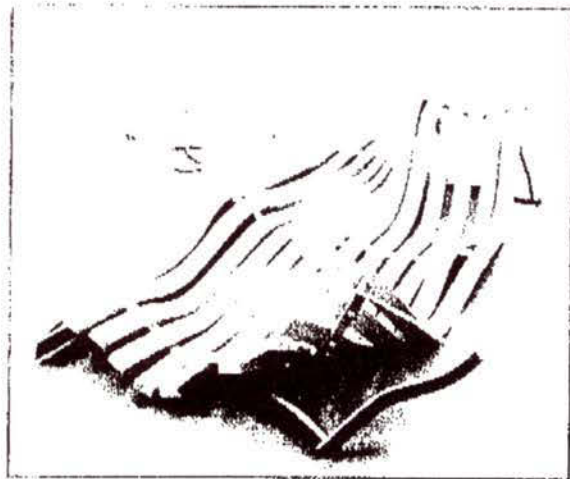
Mi piace suggerire la possibilità, in questi luoghi assurdi, che qualcosa sia appena successo, o stia per succedere. Sono situazioni ansiose che contrastano con la normalità di chi si muove nella scena. Le figure sono spaesate. In realtà si trovano in luoghi dove non sono mai stati. Il tempo non è leggibile, c'è una curiosa non-relazione tra figura e sfondo. Chi vede le mie immagini ha davanti una quantità di elementi apparentemente riconoscibili come lo stop-frame di un video, ma non può identificarsi né con quei luoghi, né con quelle figure. C'è un aspetto ludico che è sempre presente nel mio lavoro, una macroevidenza del giocattolo, un attraversamento della soglia del reale».

Poi le foto sono diventate oggetti tridimensionali, sculture...

«Anche i soggetti delle sculture nascono da "modelli". Ho voluto creare lo stesso paradosso delle fotografie con la riproduzione di oggetti in scala uno a uno. Sono

IN THE MIDDLE OF NOWHERE

Stage evidence (pausa paesaggio), 2000, gomma uretanica, cm.185x95x40 circa, Coll. priv.



«Alla fine del '97 ho ricostruito in studio degli esterni: il modo più semplice era utilizzare modelli, mettere in scena i paesaggi. Intendevo creare situazioni diverse, anche catastrofiche, ma sempre con la potenza di un modellino, cioè casalinghe, controllabili. Piccole catastrofi domestiche».

Da dove vengono le figure che le abitano?

«Le trovo per la strada, stanno facendo tutt'altro e io le fotografo. Poi le accompagno sul "set" che ho costruito per loro, le provo, le sostituisco. "Ottimizzo" l'immagine con la sua ombra, la sua falsa profondità. Ho chiamato questa serie *No Casting* perché non ho mai chiesto alle persone di posare per me: una forma di negazione della pratica del casting come avviene nel cinema, nella televisione, nella pubblicità. Eppure c'è una sorta di postproduzione della scena. Una postproduzione del reale.

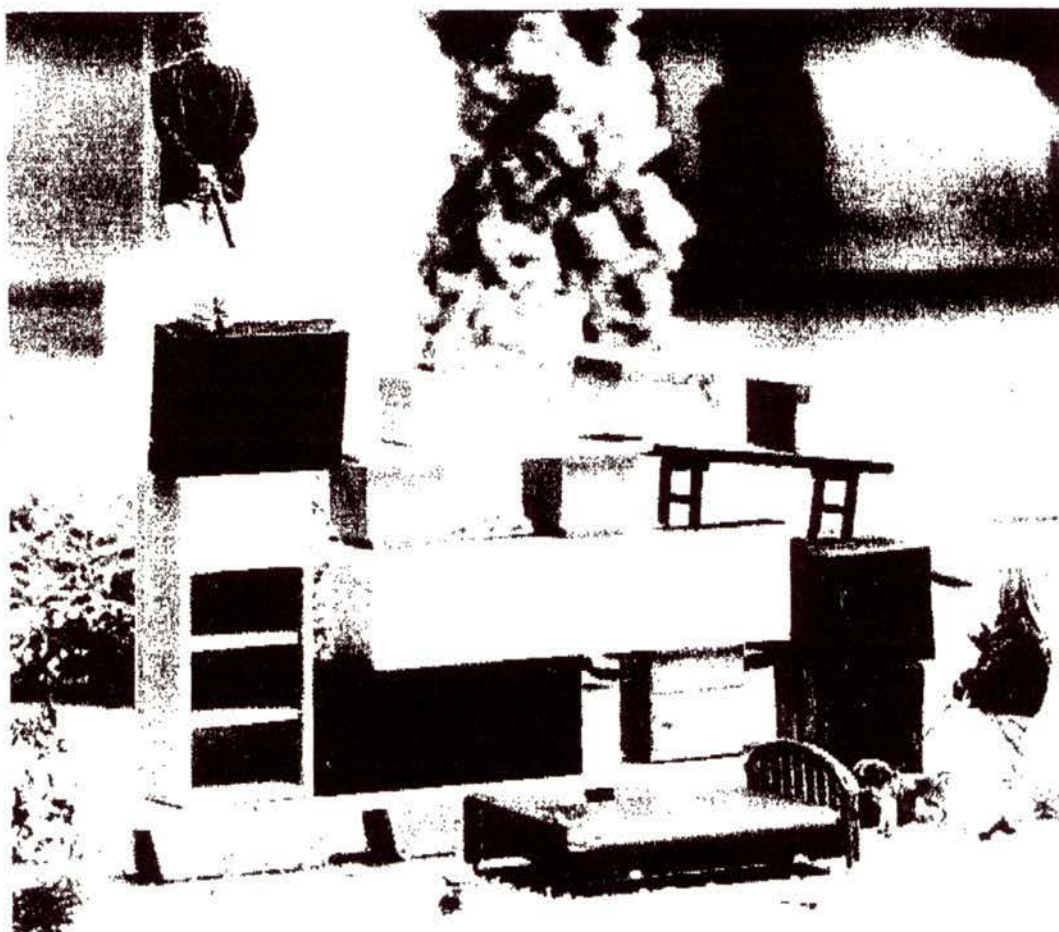
calchi di oggetti veri, smontati nelle loro parti. Ne faccio dei calchi in gesso e gomma, un procedimento molto tradizionale, e poi una volta ottenuto il positivo in gomma li riassemblo: la porta, il monitor, la bici... *Stage Evidence*, ovvero un'evidenza di tipo teatrale, dove è sempre presente la fiction. Quello che circonda gli attori in una scena teatrale o cinematografica è spesso falso, o similvero, è ricostruito. Questo gioco eternamente alternato tra vero e falso continua a essere all'origine della mia ricerca».

Entrando nella tua mostra, ci si trova di fronte ad oggetti tridimensionali riconoscibili, ma invertebrati, a terra.

«Il mio primo lavoro in questa direzione era un tavolo con delle sedie di gomma, dunque mobili adagiati a terra, invertebrati, inutilizzabili. Erano esposti con una videoproiezione dove lo stesso tavolo con sedie era disegnato al computer ma "stava

**Loris Cecchini.
Cargo**

Museo Civico Castel Nuovo
Maschio Angioino, P.zza Municipio
Tutti i giorni h. 9 - 19
Tel 081-7952003
Fino al 31 agosto
Dal 1° agosto la mostra è visibile nel sito
www.motoperpetuo.net



No casting (furnitures for stage evidence), 1998, C-print, silicone, plexiglas, 178x178 cm, ed. 3 + 1 p.d.a. © gall. Gian Ferrari, Milano.

in piedi", era virtuale, dunque ancora più finto, eppure più credibile. Mi piaceva mettere in relazione due tipi di falsità: nella finzione reale, la sedia e il tavolo erano fisicamente presenti, ma di fatto morti. Nella finzione del video, tavoli e sedie erano altrettanto finti, disfunzionali, eppure più reali. Paradossalmente l'immagine di quegli stessi oggetti stava più "in piedi" degli oggetti veri. Ecco il collasso delle cose che assomigliano alla realtà ma non sono reali»

Alle sculture non hai sottratto solo la struttura, ma anche il colore.

«Il grigio medio è una scelta determinata dal lavoro al computer, proviene dal rendering del 3D. Quando si modellano oggetti in videoprogettazione, prima di applicare le texture di riferimento (legno, cemento o qualunque altro effetto-materia) che rende il disegno più verosimile, il rende-

ring di default è il grigio medio. Mi piaceva fermarmi una fase prima dell'imitazione del vero, che a me non serve e non interessa»

Su che cosa si basa la scelta di riprodurre determinati oggetti e non altri?

«I primi soggetti delle mie sculture si riferivano ancora all'idea del paesaggio, quindi la bicicletta, un ombrello, la panchina erano riferiti tutti al paesaggio e alla percezione dello sguardo sul paesaggio. Mentre gli ultimi sono più oggetti "ad uso interno", come il monitor con la sua tastiera, cavi che si raccordano ad un'unica presa, una porta, una macchina fotografica sul cavalletto. Più che immagini di oggetti, sono oggetti che si riferiscono alla produzione di immagini. Il monitor contiene e trasforma le immagini, la macchina fotografica le cattura. Ma sono tutti molli, svenuti, esausti. È un'impotenza

interna agli oggetti. Io vorrei fosse una sorta di usura dello sguardo che stanno scontando, per cui diventano fantasmi impotenti. Segni vuoti. Quello che non è reale non si regge in piedi, ma nemmeno il reale stesso si regge più, perché siamo compromessi nella visione. La realtà che ci circonda è una costruzione, una ricostruzione prodotta dai meccanismi della visione più spesso di quanto si immagini. Sia che stiamo guardando un'immagine artistica che una statistica "a torta" stampata su un giornale, sia quel che vede un bimbo di fronte a un videogioco. Come artista vorrei, da una parte, svelare i meccanismi della percezione, dall'altra, utilizzarli per fare della poesia. Magari una poesia un po' dura. Uno scuotimento in versi. L'urlo per immagini e per oggetti inerti, incolori, dall'apparenza morbida, ma dal senso durissimo».

Oggetti e paesaggi di Loris Cecchini

di Miguel Fernandez*



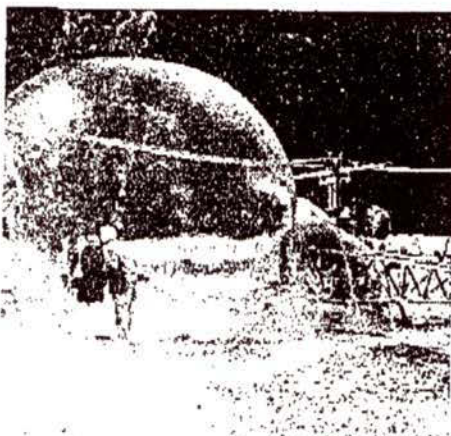
in alto e
di fianco:
Loris Cecchini
No casting
(trasparenzes),
2000

in basso:
Loris Cecchini
Stage evidence
(causa paesaggio),
2000
in fondo:
Stage evidence
(ombrella),
2000

Delle proposte viste nell'ultima edizione di ARCO, l'installazione di Loris Cecchini era uno dei lavori che richiamavano più poderosamente l'attenzione. Nonostante la descrizione non abbia spesso a che fare con l'arte contemporanea, *Stage Evidence* è la ricreazione in materiale gommoso di computers e materiale elettrico, accuratamente disordinato, sparso nello spazio.

Il lavoro evoca l'immagine di un ufficio convertita in paesaggio, con il carattere simbolico che ognuno può determinare da tale incontro.

Vedendo il lavoro e ricordando le foto-



grafie in cui Cecchini gioca in maniera così incisiva con il cambio di scala (egli parte da modelli che fotografa e all'interno dei quali colloca successivamente personaggi che abitano i suoi paesaggi inventati, spesso onirici o irreali), scopriamo la chiave del suo lavoro.

Potremmo dire che egli decostruisce con cautela le immagini, un processo di lavoro che lo avvicina ad altri artisti della sua generazione; ma la sua idea è essenzialmente differente o forse più immediata. Cecchini osserva la realtà quotidiana, da cui seleziona elementi, spesso oggetti banali come i cavi ed i computers in *Stage Evidence (untitled)*, o lavandini e biciclette in altre occasioni. Con un procedimento in apparenza semplice e senza dubbio artistico, come lo è il cambio di scala, egli inventa, crea un mondo nuovo, una realtà distinta che percepiamo come paesaggio. Ed è precisamente questa sensazione - trovarsi di fronte ad un paesaggio fatto di materia artistica - che ci porta alla fine nel nostro viaggio, a verificare il nostro ingresso nel lavoro come abitanti di questo, e a capire poi come diventiamo una parte essenziale di questo.

*Direttore del CCAC di Santiago de Compostela

Se la contemporaneità di un linguaggio la si riconosce dalla velocità con cui comunica (e rielabora) le diverse forme di "relazione con il mondo esterno", allora Loris Cecchini cavalca la contemporaneità. Egli sembra astrarsi e distrarci da una qualsiasi partecipazione diretta ed emotiva, interiore e soggettiva, per dare della realtà una probabile, possibile visione. Quella di Cecchini è la rappresentazione di un tempo sospeso ma che aspira al futuro, è la realizzazione di una dimensione oggettuale ma che aspira al virtuale. Ecco, tra queste due dimensioni, da un lato sospensione temporale e oggettualità, dall'altro futuro e virtualità, procede il suo linguaggio e, conseguentemente, il processo di formalizzazione delle sue opere. Non solo realtà virtuale o fotomontaggio, dove l'accostamento improbabile di oggetti a diversa scala sottolinea lo scarto tra realtà e finzione, ma un mondo reale fatto di oggetti piegati, attorti, come deformati da eventi soprannaturali, dall'azione di forze imponderabili.

Roberto Lambarelli



路易斯·契克尼

➔ 路易斯·契克尼使用的媒材包括數位影像和燈箱，並以塑膠、橡膠、化學纖維和樹脂等工業性材料製作物件。他的作品涉及真實與虛擬，把模型汽車、拖車、飛機、圍籬、梯子、房子、螢幕和碎岩組合起來，作成小型的景觀模型，暗示著啟示錄式的悲感災難，但卻不留任何炫目的暴力痕跡。這些城市景致即無生意，草木不生，蟲鳥絕跡。藝術家先把這些小模型拍攝下來，然後再將數位化的人像結合到景觀裡。碎礫遍佈的地面，令人窒息的灰暗天空，死寂的樹木，呼應著這些飄盪的孤寂人群。

➔ 路易斯·契克尼的世界到處是這些流離迷惘的人。有的臥倒在沙礫堆上，裹著圍巾抵禦核子惡寒。他們在廢棄的停車場內輾轉難眠，彷彿熬一天算一天的孤獨存在主義者。觀賞者很容易被這些如謎的景象所吸引，也和裡面的人物一樣，感染到揮不去的夢魘。

➔ 在雙年展中，路易斯·契克尼展出「原相重現」系列中的兩件數位輸出的燈箱作品。其中一件題為「飄盪」，畫面上滑滑梯旁邊有個穿著隨便的年輕男子，正無謂地掃著那塊不毛之地。那裡好像是一個遊樂場；背景裡有個湖，一對男女正心不在焉地往岸邊滑翔過去。然而仔細一看，原本看似跳板的東西居然是被扔成一堆的工業設備。往日的田園景致倏忽變成邪惡之地，那個男子好像掃著化學意外事件後的地面。另一件燈箱「失眠」也一樣令人不安，在緊鄰交錯的幾片幾何形屋頂上，有個人在椅子旁蜷成一團，另一個人光頭，背對觀賞者，他身穿白色睡衣，手拿著一把電扇。畫面中央的紅色屋頂，讓整個氣氛更顯蕭索陰冷，好像災難即將來臨的前兆，圖中人物和觀賞者都受到震懾。

➔ 路易斯·契克尼另外還展出了「模擬現場」系列中一件橡膠製的腳踏車。這輛和原物大小相仿的腳踏車，雖然是日常生活中大家熟悉的東西，意味著運動、輕速度、低度工業化，以及鄉間或城市中流竄的方便性，但藝術家卻把它變成一個疲軟無能的物件。這個作品可以依照展覽空間的特性擺設，就像一般腳踏車一樣，可以停放在公園的樹邊，畫廊的角落，或建築物的穿廊。藝術家選擇灰色的橡膠，暗示無個性、虛假和疲乏萎縮的狀態。

➔ Loris Cecchini, "No Casting (Some Dream Some Destination)", Duratrans print, lightbox, 2000
Courtesy Galleria Continua, Italy and RADICI group
路易斯·契克尼，「原相重現」，玻璃片燈箱，2000
借展單位 Galleria Continua, Italy and RADICI group

Loris Cecchini

Born 1969, Italy. Lives and works in Italy.

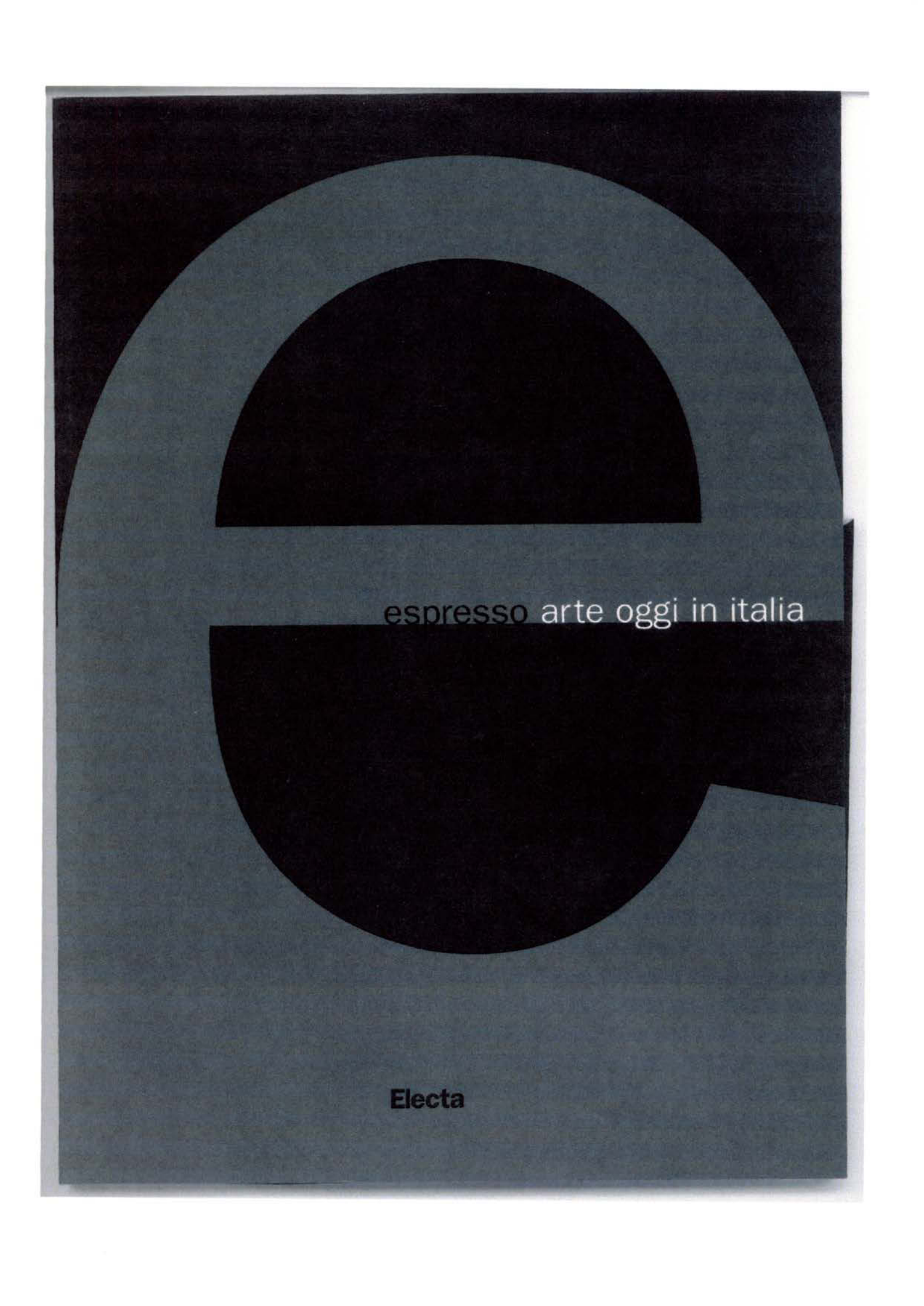
➔ Loris Cecchini works in media such as digital imagery and light boxes, and makes objects out of industrial materials such as plastic, rubber, cellulose and resin. Toying with reality, he creates dystopic mini-panoramas with model cars and trailers, planes, fences, ladders and industrial detritus that hint at Post-apocalyptic landscapes; yet, no glaringly violent traces are left. These urban landscapes are lifeless, no grass grows, no birds fly overhead. The artist photographs his small models and then adds digitalized human figures to the panorama. Rubble strewn grounds, suffocating gray skies and the lifeless tree are witnesses to the disaffected population that just seem to drift.

➔ Loris Cecchini's world is populated with dysfunctional humans. Wearing scarves to ward off nuclear chills, they collapse in a heap anywhere on the gravelly ground. They sleep restlessly in abandoned car lots. They seem to be lone existentialists just trying to make it through another day. Looking at the pictures, the viewer also experiences a dreamy, nightmarish connection with the work.

➔ For the Taipei Biennial 2000, Loris Cecchini exhibits two works from his "No Casting" series that consists of two mural sized digital prints on light boxes. One print, titled "Drifting," shows a young man casually dressed futilely sweeping the barren ground while he stands next to a child's sliding board. It seems like the man is in a recreational park; there is a lake in the background. Above the lake, an oblivious couple are paragliding to the shore. However, upon closer examination, what looks like a seesaw is industrial equipment thrown in a heap. The once pastoral scene suddenly becomes sinister. The ground the man sweeps now seems like the aftermath of a chemical accident. The adjacent print, titled "Insomnia," is no less eerie. This close-up is an aerial view of roofs closely fitted together. One figure lies collapsed in a heap next to a chair, while another bald and shrouded in white is holding up an electric fan. The image hints at some imminent disaster haunting both figures and viewers.

➔ Another work Loris Cecchini presents for the biennial is a rubber bicycle from the series "Stage Evidence." A familiar object rendered totally non-functional, the vehicle has been installed according to the site, either on the corner of the gallery, at the corridor, or in a park. The work uses gray rubber to convey a sense of generic object, virtuality, and atrophy.



The image is a minimalist abstract composition. It features a large, light blue-grey semi-circle that occupies most of the frame. Inside this semi-circle is a smaller, solid black semi-circle. The background outside the large semi-circle is a dark, textured black. The text "espresso arte oggi in italia" is printed in a white, lowercase, sans-serif font, positioned horizontally across the middle of the large semi-circle, between the two semi-circles.

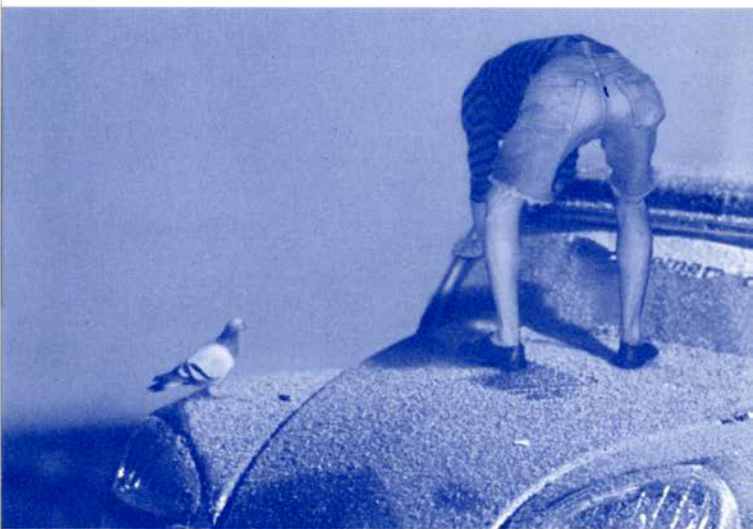
espresso arte oggi in italia

Electa



LORIS CECCHINI

fotografie



sabato 18 dicembre ore 15

GALLERIA CONTINUA

Arco dei Becci e Cugnanesi 1 San Gimignano (I)
tel. ++390577943134 fax 940484 continua@tin.it

La mostra è aperta fino al 31 gennaio mar.-dom.: h. 15-19

BRAUCCI, CALACIURA, CAPPELLI
DE SILVA, FRANCHINI, MORGANTI, PASCALE
PICCOLO, ROMANO, SANTANGELO

DISERTORI

Sud: racconti dalla frontiera



EINAUDI TASCABILI STILE LIBERO



 PALAZZO DELLE PAPESSE



Siena
Progetti agenzie associate

VOYAGER

eva marisaldi, lilliana moro, grazia foderi

FWD>>>

loris cecchini

ATLANTIDE

massimo bartolini, federico fusi, chiyo miura, alfredo pini

BÙ!

stefano arienti, mario airò, giulia boscagli, cinzia cozzi, fabio cresci, lara favaretto, farid rahimi, cesare viel

SOUNDSCAPE

maurizio nannucci

opening 22.11.1998

h. 12.00

dal 21.11.98 al 31.01.99

h. 12.00 » 19.00

PALAZZO DELLE PAPESSE

Centro Arte Contemporanea
via di Città 126, Siena

Con il patrocinio del
Comune di Napoli - Assessorato alla Identità, Cultura e Promozione dell'Immagine

20

percorso d'arte e di luce nella Napoli Sotterranea

20 maggio - 20 giugno 1999

Napoli Sotterranea, Piazza San Gaetano 68



PHILIP MORRIS COMPANIES INC.
NEW YORK



LORIS CECCHINI

giovedì 14 gennaio 1999
alle ore 18,30

claudia

G I A N F E R R A R I
A R T E C O N T E M P O R A N E A

VIA BRERA 30 20121 MILANO TEL. 0286461690 FAX 02801019





ISTITUTO ITALIANO / DI / CULTURA COLONIA

AUSSTELLUNG
LORIS CECCHINI

am Dienstag, dem 9. November 1999, um 19.30 Uhr

Einführung: Ludovico Pratesi, Rom

Ausstellungsdauer: 9. – 30. November 1999

Öffnungszeiten: Mo. – Fr. 9.00 – 13.00 Uhr und 14.00 – 17.00 Uhr

Loris Cecchinis imaginäre Welt zwischen dem Zynischen und dem Ironischen, dem Spielerischen und dem Surrealen offenbart sich in der digitalen Zusammenstellung von Bildern der modernen Metropolen: Personen, die unbewußt Hauptakteure einer Fiktion sind, Außenaufnahmen von alltäglichen Dingen, die zu Kulissen, zu kleinen Modellen von Transportmitteln und zu Möbeln im Spielzeugformat werden. Bei der digitalen Montage der städtischen Landschaften werden die realen Dimensionen der Gegenstände und der menschlichen Figuren umgekehrt und die Hintergründe entsprechend angepaßt.

Eine Ausstellung anläßlich der ART COLOGNE '99

Im Istituto Italiano di Cultura – Universitätsstr. 81 – 50931 Köln – Tel. (02 21) 9 40 56 10



**Loris
Cecchini**



O Presidente da Xunta de Galicia
D. MANUEL FRAGA IRIBARNE

o Presidente do Padroado do Centro Galego de Arte Contemporánea
D. JOSÉ LUIS MÉNDEZ LÓPEZ

o Director do Centro Galego de Arte Contemporánea
D. MIGUEL FERNÁNDEZ-CID

teñen o pracer de convidar a vostede á inauguración da exposición

Loris Cecchini

que terá lugar o vindeiro venres 31 de marzo,
ás 20:00 horas, no Centro Galego de Arte Contemporánea
de Santiago de Compostela.



Valle Inclán, s/n • 981 54 66 19 • 15704 Santiago de Compostela
Horario: martes a domingo, de 11 a 20 h. • luns pechado

Loris Cecchini • Stage Evidence

31 marzo - 21 maio 2000
Santiago de Compostela



Vista da instalación **Stage Evidence (untitled)**, 2000. Goma de arruda cristalizada. Colección CCAC, Santiago de Compostela

Loris Cecchini

Nace en Milán, 1969

Vive e traballa en Milán

Selección exposicións individuais

- 2000** *Stage Evidences*, Hyperion, Turin
Project Rooms, ARCO: Galleria Continua
- 1999** *Loris Cecchini*, Instituto Italiano de Cultura, Colonia
Galleria Claudia Gian Ferrari Arte contemporanea, Milán
- 1998** FWD, Loris Cecchini, Palazzo delle Papesse, Centro Arte Contemporanea, Siena
No Casting, Galleria Continua, San Gimignano
- 1997** *Pause in Background*, Galleria Studio Legale, Caserta
- 1996** *Farfalle e propano* (con Simon Tegala), Galleria Bordone, Milán

Selección exposicións colectivas

- 1999** *Il sentimento del 2000. Arte e foto 1960-2000*, Triennale di Milano, Photomedia Europe, Galleria Continua, San Gimignano
In Uso, Fondazione Michetti, Pescara
Nuovo nomadismo individuale, Casa di Rigoletto, Mantova
Video virtuale-Foto Fictionale, Ludwig Museum, Colonia
Fantasmilia-dalla fotochimica alla fotoelettronica, CRAF, Lestans
XIII Quadriennale, Palazzo delle Esposizioni, Roma
MoltepliCittà, Fondazione Adriano Olivetti, Roma
- 1998** *Attraversamenti*, CRT Teatro dell'arte, Milán
Pre-millennium tension, Milán
- 1997** *Arena*, C/O Mel Bookstore, Roma
Periscopio, Cascina grande di Rozzano, Milán
Aperto '97, Trevi Flash Art Museum, Trevi
Il punto, Galleria Continua, San Gimignano
- 1996** *0 "video 1"*, AA. BB. AA., Milán
- 1995** *Anni'90 arte a Milano - Profanazioni*, Openspace, Palazzo dell' Arengario, Milán

As paisaxes de Loris Cecchini

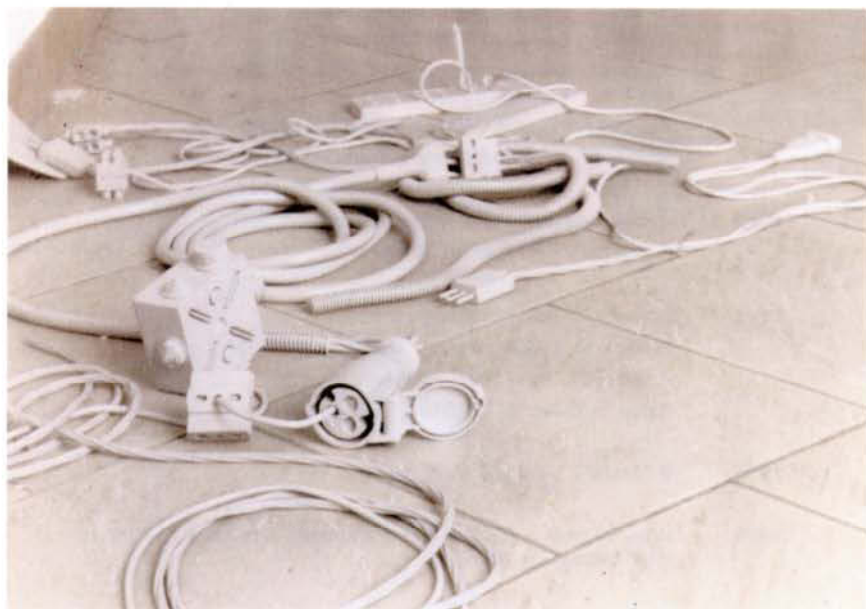
Das propostas vistas na última edición de Arco, a instalación de Loris Cecchini era das que chamaban máis poderosamente a atención. Aínda que a descrición adoita ser mala compañeira para a arte contemporánea, *Stage Evidence* é a recreación en *materia blanda* de material eléctrico e informático coidadosamente desordenado, espaxiado polo espazo. A obra evoca a imaxe dunha oficina convertida en paisaxe, co carácter simbólico que cadaquén poida ou queira engadir a ese encontro.

Vendo a obra, e lembrando as fotografías nas que Cecchini xoga dunha maneira máis incisiva cos cambios de escala (parte de maquetas que fotografa, e introduce posteriormente personaxes, que pasan a habitar paisaxes inventadas, case oníricas ou irreais), descubrimos cal é a clave do seu traballo.

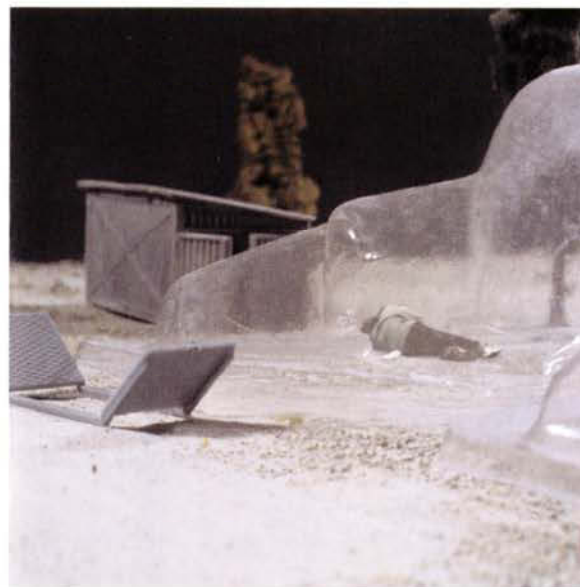
Poderíase dicir que deconstrúe con cautela as imaxes, o que o aproxima de propostas doutros compañeiros de xeración, pero a súa idea é esencialmente diferente, e tal vez máis inmediata.

Cecchini fíxase na realidade cotiá e selecciona elementos, obxectos case banais. Os cables e os ordenadores en *Stage Evidence*, como noutras ocasións é un lavabo ou unha bicicleta. Cun procedemento en aparencia sinxelo e sen dúbida artístico, como é o cambio de escala, inventa, crea un mundo novo. Unha realidade distinta –que percibimos como paisaxe feita de materia artística– a que nos leva na fin do percorrido, a comprobarmos que entramos na obra, que a habitamos, pero tamén a comprender que nos convertemos en parte esencial dela.

Miguel Fernández-Cid
Director do CGAC



Detalle da instalación *Stage Evidence (Untitled)*, 2000. Goma de amida cristalizada. Colección CGAC, Santiago de Compostela



No Casting (Transparencies), 2000. Impresión en lambda, silicona, plexiglás e aluminio, 59,5 x 59,5 cm. Colección CGAC, Santiago de Compostela

Los paisajes de Loris Cecchini

De las propuestas vistas en la última edición de Arco, la instalación de Loris Cecchini era de las que llamaban más poderosamente la atención. Aunque la descripción suele ser mala compañera para el arte contemporáneo, *Stage Evidence* es la recreación en *materia blanda* de material eléctrico e informático, cuidadosamente desordenado, esparcido por el espacio. La obra evoca la imagen de una oficina convertida en paisaje, con el carácter simbólico que cada uno pueda o quiera añadir a ese encuentro.

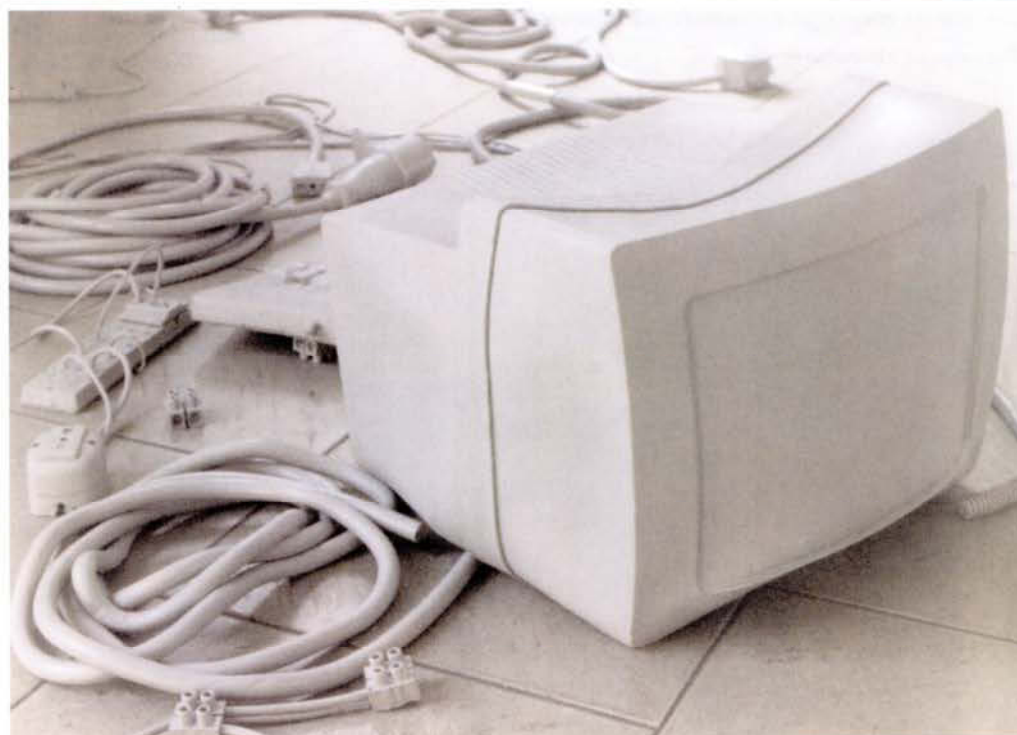
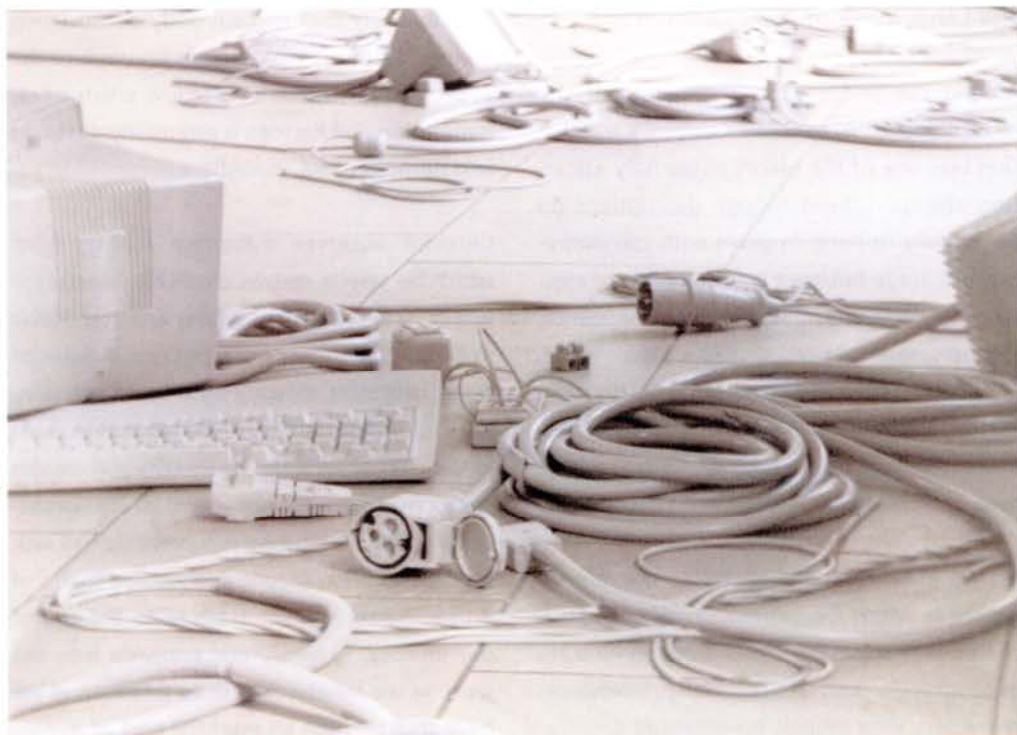
Viendo la obra, y recordando las fotografías en las que Cecchini juega de una manera más incisiva con los cambios de escala (parte de maquetas que fotografía, e introduce posteriormente personajes, que pasan a habitar paisajes inventados, casi oníricos o irreales), descubrimos cuál es la clave de su trabajo.



Se podría decir que deconstruye cuidadosamente las imágenes, lo que le acerca a planteamientos de otros compañeros de generación, pero su idea es esencialmente diferente, y tal vez más inmediata.

Cecchini se fija en la realidad cotidiana y selecciona elementos, objetos casi banales. Los cables y los ordenadores en *Stage Evidence*, como en otras ocasiones es un lavabo o una bicicleta. Con un procedimiento en apariencia sencillo y sin duda artístico, como es el cambio de escala, inventa, crea un mundo nuevo. Una realidad distinta, que percibimos como paisaje. Y es esa sensación –estar ante un paisaje hecho de materia artística– la que nos lleva al final del recorrido, a comprobar que entramos en la obra, que la habitamos, pero también a comprender que nos convertimos en parte esencial de ella.

Miguel Fernández-Cid
Director del CGAC



Detalle da instalación **Stage Evidence (Untitled)**, 2000. Goma de amida cristalizada. Colección CGAC, Santiago de Compostela

No Casting (Transparencies), 2000. Impresión en lamda, silicona, plexiglas e aluminio, 59,5 x 59,5 cm. Colección CGAC, Santiago de Compostela

Exposición
xaneiro-agosto 2000

Luis Seoane. Pinturas, debuxos e gravados (1932-1979)

20 de decembro 1999 - 27 de febreiro

Luis Seoane: grafista

20 de decembro 1999 - 27 de febreiro

Lost in Sound

2 de decembro 1999 - 12 de marzo

Helena Almeida

14 de xaneiro - 19 de marzo

Colección permanente.

Fundación ARCO - CGAC

8 ó 26 de marzo

Últimas adquisicións.

Fundación ARCO - CGAC

24 de marzo - 14 de maio

Francisco Leiro

31 de marzo - 21 de maio

Elisa Sighicelli

31 de marzo - 21 de maio

Loris Cecchini

31 de marzo - 21 de maio

De Warhol a Gormley.

Colección Museum moderner

Stiftung Ludwig Wien

19 de maio - 27 xullo

Rebecca Horn

9 xuño - 3 setembro

Horario de apertura/Opening Hours

Martes a domingo, 11:00 a 20:00 h.

Luns cerrado

Martes a domingo, 11:00 a 20:00 h.

Lunes cerrado

Tuesday to Sunday, 11:00 a 20:00 h.

Closed Monday

Entrada gratuita/Free admission

Centro Galego de Arte Contemporánea

Rúa Valle Inclán s/n

15704 Santiago

Tel: 981-546619

Fax: 981-546625

e-mail: cgac@xunta.es

<http://www.cgac.org>

Servicio pedagóxico do CGAC

Vísitas guiadas

Tel: 981-546631

Fax: 981-546605

e-mail: cgac.pedagogia@xunta.es

Biblioteca

Martes a venres

11:00 a 14:00 h.

16:00 a 20:00 h.

Librería-tenda

Tel: 981-546621

Fax: 981-546633

e-mail: cgac.publicaciones@xunta.es

Asociación Amigos do CGAC

Tel: 981-546604

Fax: 981-546633

e-mail: cgac.amigos@xunta.es

CGAC
CENTRO GALEGO
DE ARTE
CONTEMPORÁNEA


XUNTA DE GALICIA
CONSELLERÍA DE CULTURA,
COMUNICACIÓN SOCIAL E TURISMO



No Casting (Insonnia). 1998. Impresión en duratrans e caixa de luz, 185 x 275 x 40 cm
Colección Palazzo delle Papesse Centro Arte Contemporanea, Siena

No Casting (Derive). 1998. Impresión en duratrans e caixa de luz, 185 x 275 x 40 cm. Colección T. Bracco, Milán



The Landscapes of Loris Cecchini

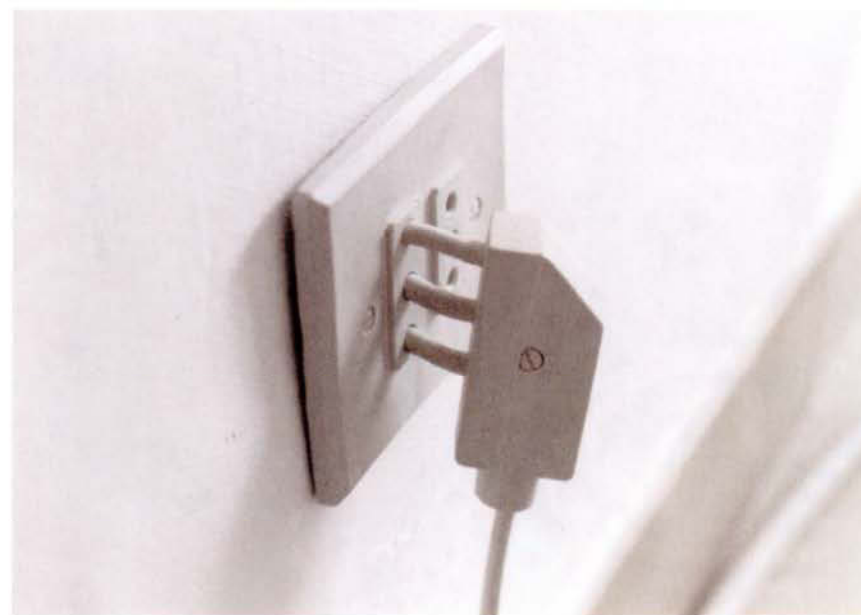
Among the proposals contemplated at the last edition of Arco, Loris Cecchini's installation was one of the pieces powerfully attracting attention. Even though descriptions do not usually fit hand in glove with contemporary art, *Stage Evidence* is a recreation of electric and computer material in soft material, carefully disarranged, spread out in space. The work evokes the image of an office converted into landscape, comprising the symbolic features which anybody may wish to add to such an encounter.

Seeing the work and recalling the photographs in which Cecchini incisively plays with changes of scale (he starts from models he photographs, and subsequently introduces characters who inhabit his invented landscapes, almost dreamlike or unreal), we discover the keys of his oeuvre.

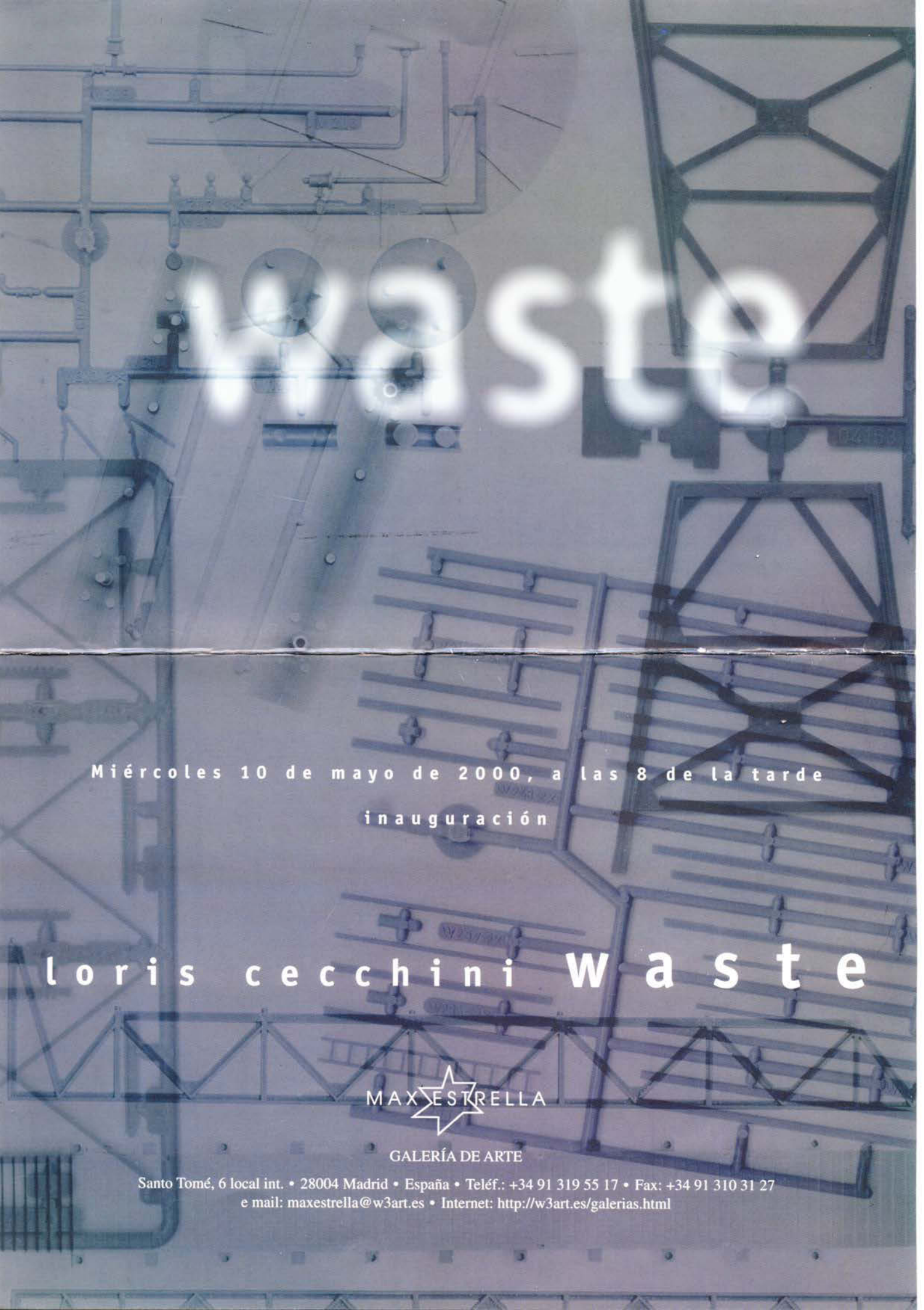
We could say that he cautiously deconstructs images, a process which likens his work to the approaches characterising fellow artists of his generation, yet his idea is essentially different and perhaps more immediate.

Cecchini observes quotidian reality, from which he selects certain elements, almost trivial objects such as the cables and computers in *Stage Evidence*, or the sinks or bicycles of other occasions. Employing a seemingly simple and undoubtedly artistic procedure, such as the change of scale, he invents and creates a new world, a different reality which we perceive as landscape. And it is precisely this sensation – as we confront a landscape made of artistic matter – which leads us to the end of our journey, to verify our entrance into the work as we inhabit it, and to understand we have thus become an essential part of it.

Miguel Fernández-Cid
Director of CGAC



Detalle da instalación **Stage Evidence (Untitled)**, 2000. Goma de amida cristalizada. Colección CGAC, Santiago de Compostela



waste

Miércoles 10 de mayo de 2000, a las 8 de la tarde
inauguración

loris cecchini waste

MAXESTRELLA

GALERÍA DE ARTE

Santo Tomé, 6 local int. • 28004 Madrid • España • Teléf.: +34 91 319 55 17 • Fax: +34 91 310 31 27
e mail: maxestrella@w3art.es • Internet: <http://w3art.es/galerias.html>

L o r i s C e c c h i

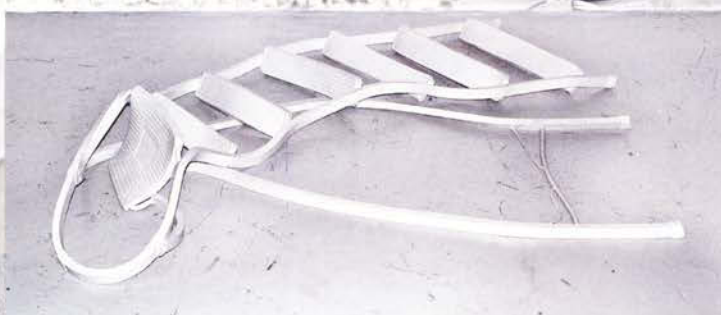
No casting (zero zero)
color print, silicon, p
cm180 x 180 - ed.3

No casting (untitled)2000
lambda print, silicon, plexiglas
cm100 x 177

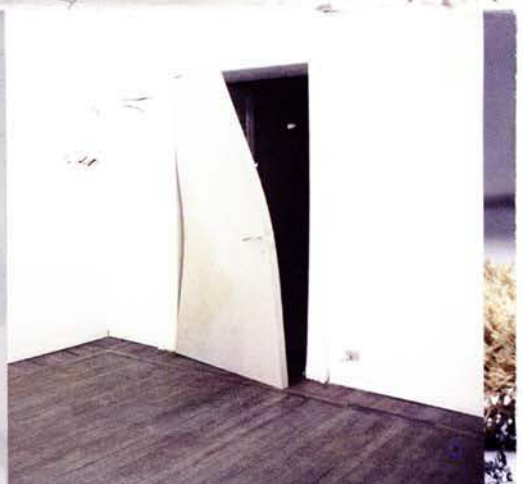
Stage evidence (untitled) 2000
partial view of installation
urethanic rubber, variable dimensions



Stage evidence (untitled)
2000
partial view of installation
urethanic rubber,
variable dimensions



Stage evidence (untitled) 2000
urethanic rubber, variable dimensions



Stage evidence (soft door) 2000
urethanic rubber, variable dimensions

No
col
cm

n i w a s t e

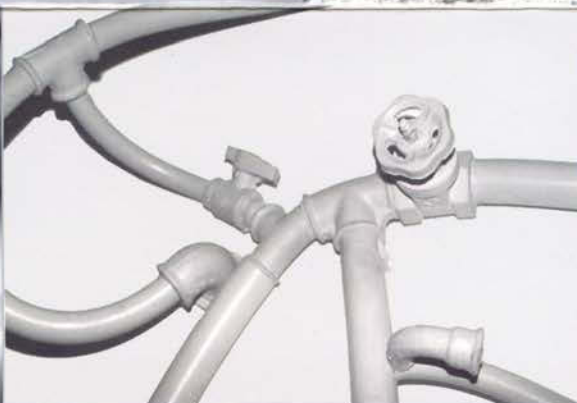
level) 1998
plexiglas



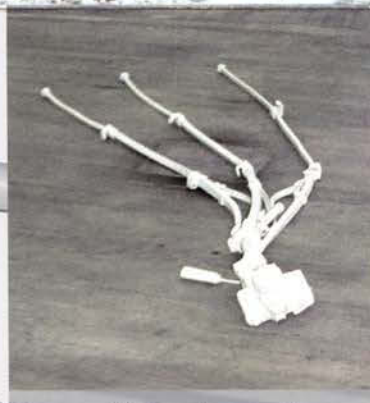
Stage evidence (pausa paesaggio) 2000
urethanic rubber, variable dimensions



No casting (untitled) 2000
lambda print, silicon, plexiglas
cm 105 x 186



Stage evidence (untitled) 2000
partial view of installation
urethanic rubber, variable dimensions



Stage evidence (camera)
2000
urethanic rubber, variable
dimensions

No casting (furnitures for stage evidences) 1998
lambda print, silicon, plexiglas
cm 180 x 180 - ed.3

Extrañas evidencias

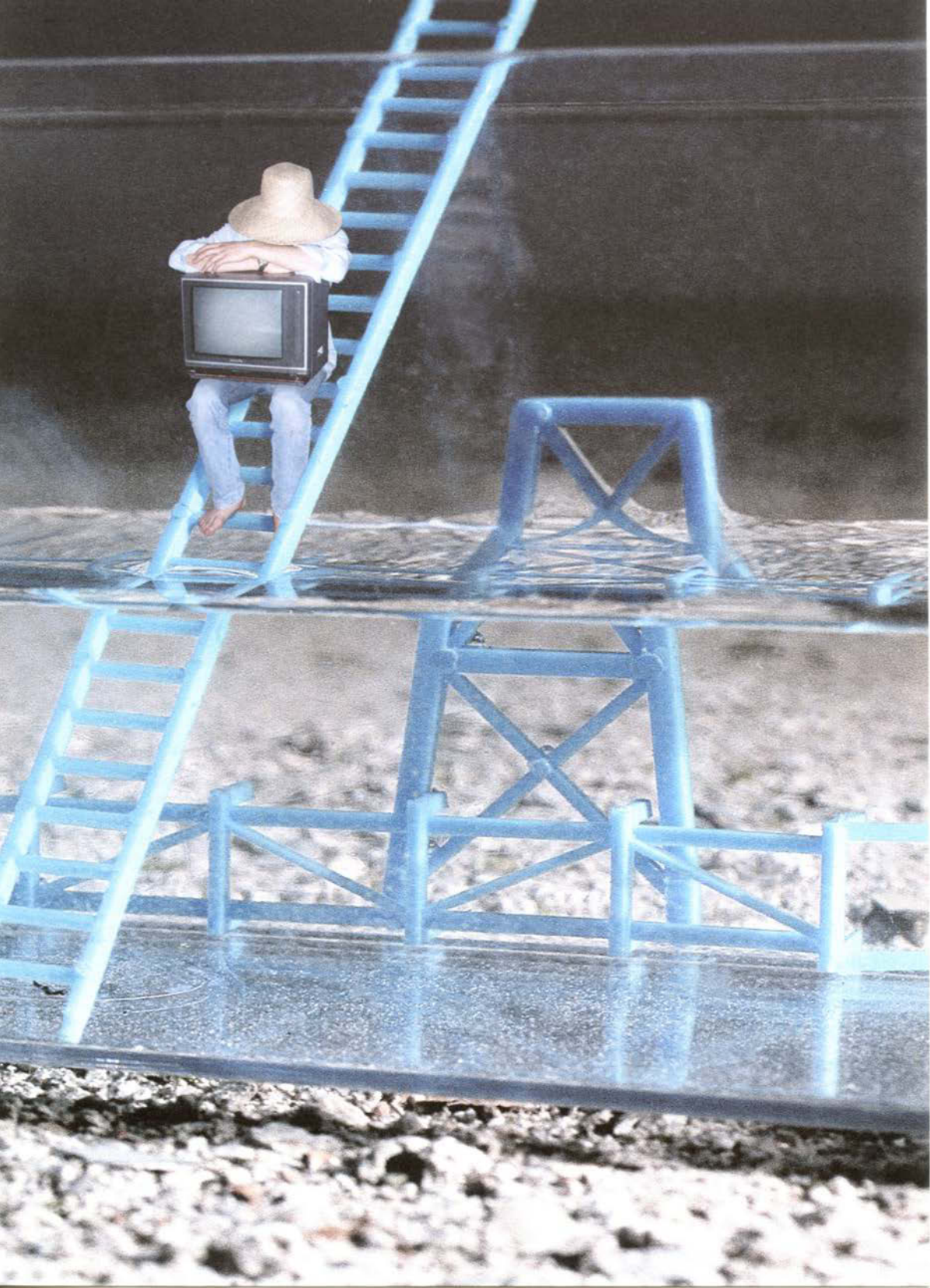
El pensamiento visionario de la arquitectura cristalina ha sido desbordado por ese imaginario post-nuclear del que Loris Cecchini es un magnífico ejemplo. La doble estrategia plástica de este artista ha concitado la miniaturización o, con más propiedad, el cambio de escalas de la arquitectura de juguete con respecto al sujeto "real" y, por otro lado, el proceso de presentación de "objetos" cuya materialidad se ha transformado en blancura. En ambos casos incide en la condición de simulacro generalizado de nuestro mundo, planteando una respuesta muy lúcida a la evidencia de la dislocación. Efectivamente, el arte terminal que nos corresponde exige una superación de las apariencias ingenuistas de ciertos procesos técnicos para conseguir poderosas alegorías que actúan como interferencias en un espacio en el que toda crítica es neutralizada, especialmente si recurre a la dinámica de las consignas. La coexistencia de lo escultórico y la escena fotográfica le permite a este ingenioso creador generar un proceso de implicación espacial e imaginaria del espectador. Hay, en primer lugar una sensación de extrañeza ante esas figuras de la serie *No Casting* (2000) incluidas en "lugares" devastados: dentro de cúpulas de plástico, barriendo escombros cerca de un tobogán, subidos en lo alto de un apilamiento de muebles o dormidos sobre el capó de un coche. En este territorio ya ha sucedido la catástrofe. El efecto de realidad provocado por la presencia fotográfica de los sujetos añade desconocimiento a esas ficciones apocalípticas en las que, sin embargo, se ha excluido cualquier gesto melodramático. Es como si los habitantes de esas ciudades desmanteladas hubieran comenzado a acostumbrarse a la devacle, confirmando la psicología patológica de la que hablara Ballard en *Crash: llegaremos a amar los accidentes*. La empatía que podría producirse con respecto a ese mundo divertido de maquetas y elementos infantiles está negada por la evidencia de que ese mundo tal vez sea nuestro destino. Si los montajes foto-digitales de Cecchini producen desasosiego, en sus objetos blandos apunta una clave de lectura humorística: la bicicleta desvencijada, las sillas y mesas que no se tienen en pie, el fantástico paraguas inservible y *Stage Evidence (Untitled)* (2000), esa parodia de una oficina contemporánea, sin duda una de sus mejores obras. El suelo, en esa instalación, está lleno de cables, enchufes, regletas, pantallas y teclados de ordenadores, lámparas, cajas de registro eléctrico, elementos realizados en goma, como si fueran moldes de una tecnología que, en todos los sentidos, es "dura". Si en anteriores trabajos fotográficos, como en la serie *Pause in Background* (1997), el mismo Cecchini se retrataba dentro del tambor de la lavadora, junto al desagüe o a punto de tropezar con cables gigantescos, en un sarcasmo que enlazaría con la tradición de Swift, aunque carente en este momento post-histórico de cualquier intención moralizante, en los objetos y fotografías recientes exige del sujeto una inmersión imaginaria en un mundo mutante: los archivos han perdido consistencia, las ciudades son paisajes ruinosos y los individuos pasean entre estas cosas con una actitud sorprendente (la sonrisa burlona o la indiferencia total). La evidencia a la que refiere este artista es, como su *casting*, negativa, el estado del mundo está reflejado mediante distorsiones: coches, casas, helicópteros, computadoras, cosas manejadas con un espíritu tan lúdico como metafísico. De nuevo, en la experiencia del arte destaca el momento reflexivo, la capacidad para generar un laberinto del que sólo puede salirse con astucia.

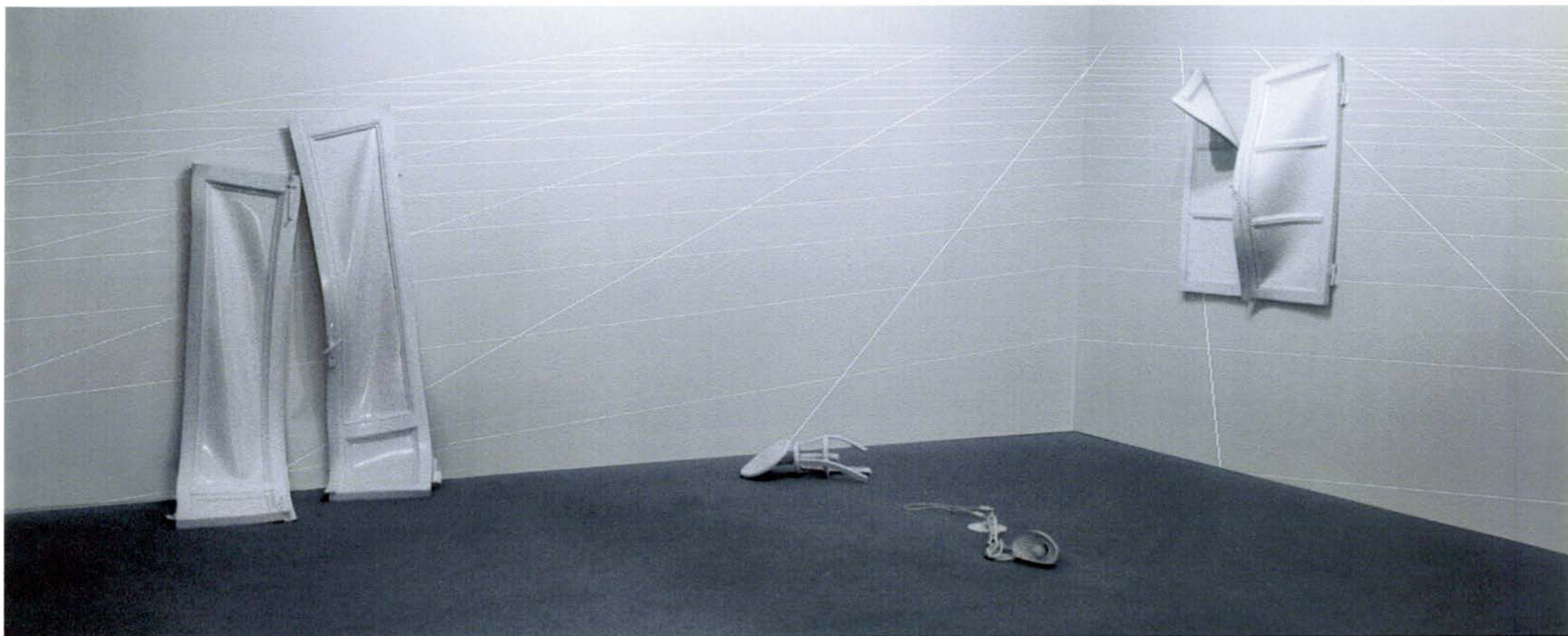
Fernando Castro Flórez

Strange evidence

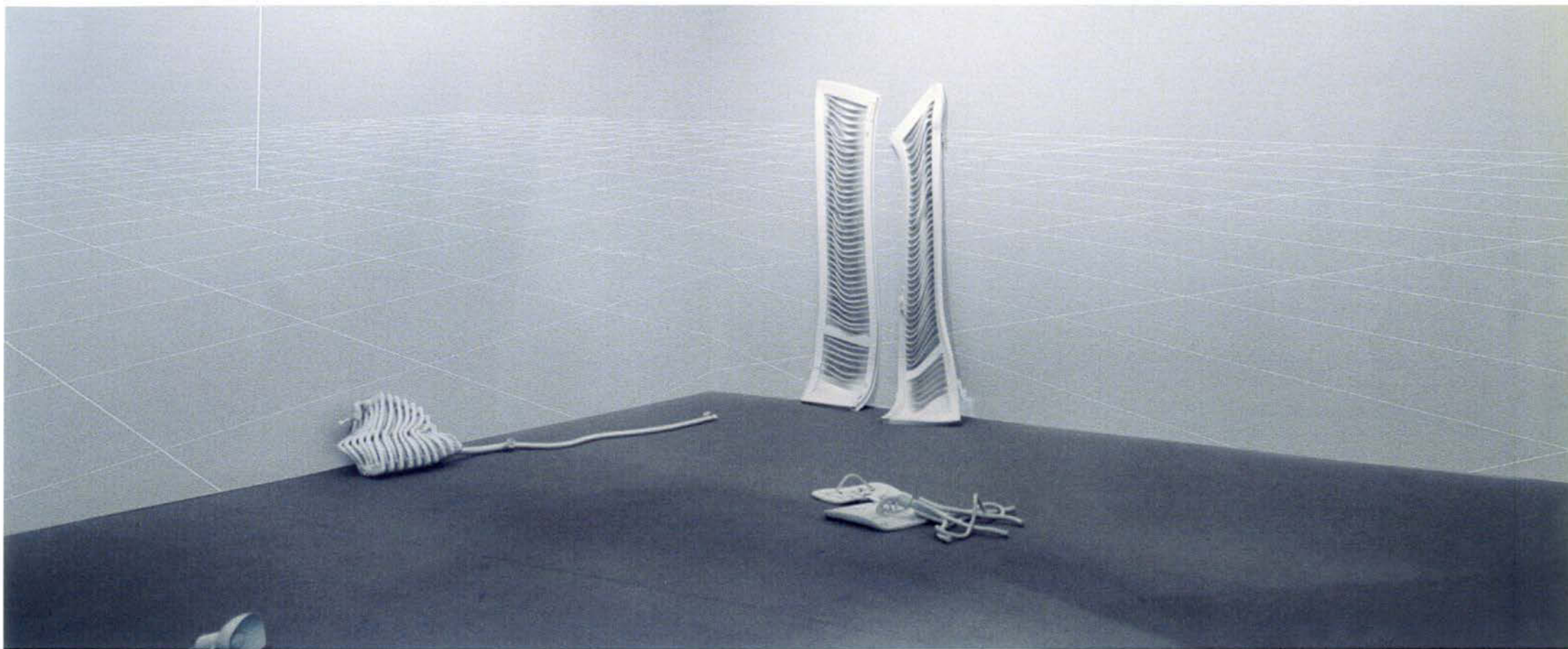
The visionary idea of crystalline architecture has been overwhelmed by an imaginary post-nuclear state of which Loris Cecchini is a prime example. The dual plastic stratagem of this artist has instigated the miniaturization, or more precisely, the changes in scale between toy architecture and the "real" subject and, on the other hand, the idea of presenting "objects", in which materiality has been substituted by softness. In both cases, the focus is on the generalized simulacrum of the world around us, spurring a very lucid response to the evident dislocation. In effect, the terminal art that we apprehend incites us to see beyond the naive appearance of technical processes employed to justify powerful allegories, a spatial interference in which all possible critique is neutralized, especially if the dynamics of slogans comes into play. The coexistence of the sculptural and photographic realms makes it possible for this brilliant artist to capture the spatial and imaginary attention of the spectator. Above all, one is struck by a sensation of disbelief in view of the inclusion of the figures on the series *No Casting* (2000) in such devastated "places"; inside plastic bubbles, sweeping rubble near a chute, perched on top of a pile of furniture or sleeping on the trunk of a car. They are places where catastrophe has already struck. The realistic effect of the photographic presence of the subjects is disconcerting due to the fictitious apocalypse in the background, in which, however, not a trace of melodrama can be found. It is as though the citizens of these cities in shambles have started to get used to the debacle, in a way that confirms the psychological pathology that interests Ballard in *Crash: we'll learn to love accidents*. Any potential sympathy for these characters in this queer world of models and childish notions is negated by the fact that that same world may in fact be our own destiny. It is true that Cecchini's photo-digital montages convey anxiety, although the soft objects evoke a certain sense of humor: the junked bicycle, the leg-less tables and chairs, the fantastic unusable umbrella and *Stage Evidence (Untitled)* (2000), a parody of the contemporary office, undoubtedly one of his best works. In this installation, the floor is full of wires, plugs, connectors, computer monitors and keyboards, lamps, cash registers, all elements made of rubber, as if they were the molds for a technology that, in the end, is something "hard". In previous works, such as in the *Pause in Background* (1997) series, Cecchini portrayed himself inside a washing machine, beside a drainpipe or about to bump into gigantic cables, laden with sarcasm that can be traced to the tradition of Swift. Yet now, in this post-historic epoch, it seems to lack the moralizing tone and the more recent objects and photographs cause the subject to be immersed in an imaginary mutant world: the files have lost consistency, cities are a ruinous landscape and individuals can be seen strolling along with a surprised look on their faces (a mocking smile showing total indifference). The evidence offered by this artist is, as was the case with *casting*, negative and the world is distorted: cars, houses, helicopters, computers, things that are handled in a spirit that is as much leisure as metaphysical. Once again, art allows for a pensive moment and yields the capacity to build a labyrinth from which it is only possible to escape astutely.

Fernando Castro Flórez





Loris Cecchini, personale FIAC 2000, Parigi ottobre 2000- veduta parziale dell'istallazione



→ Loris Cecchini, personale FIAC 2000, Parigi ottobre 2000- veduta parziale dell'istallazione