

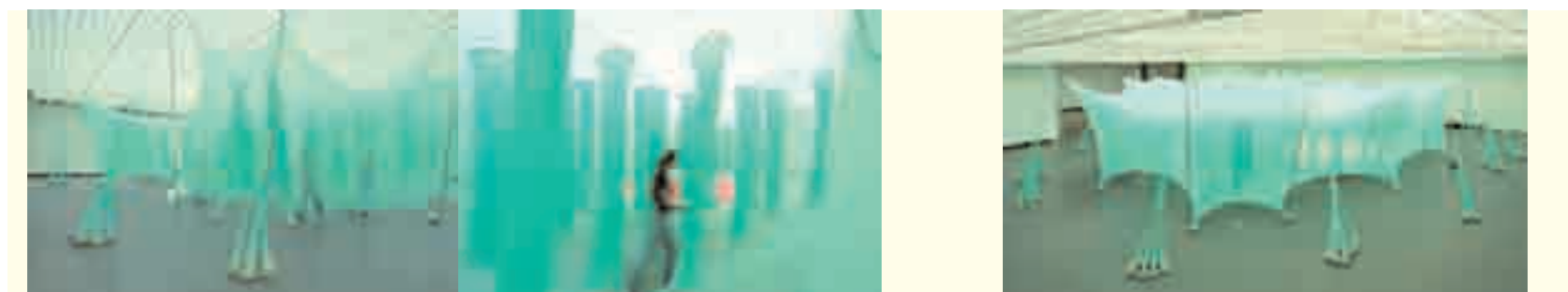
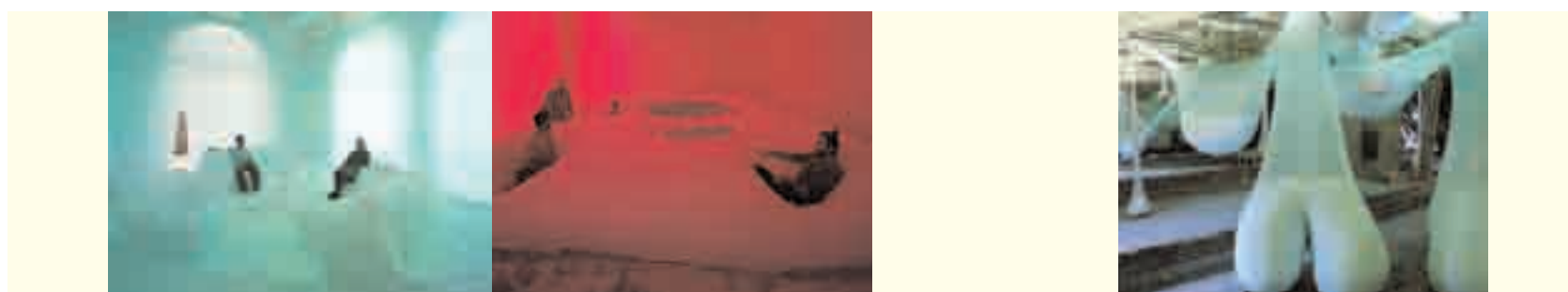
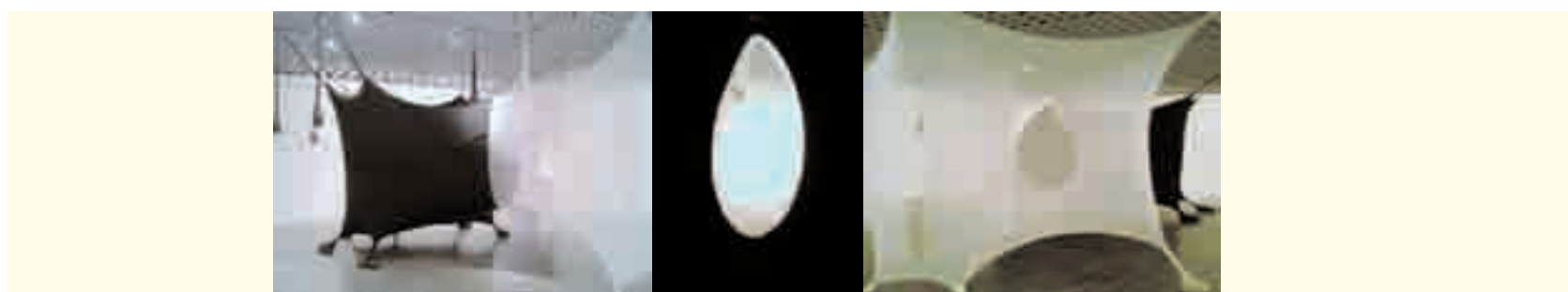
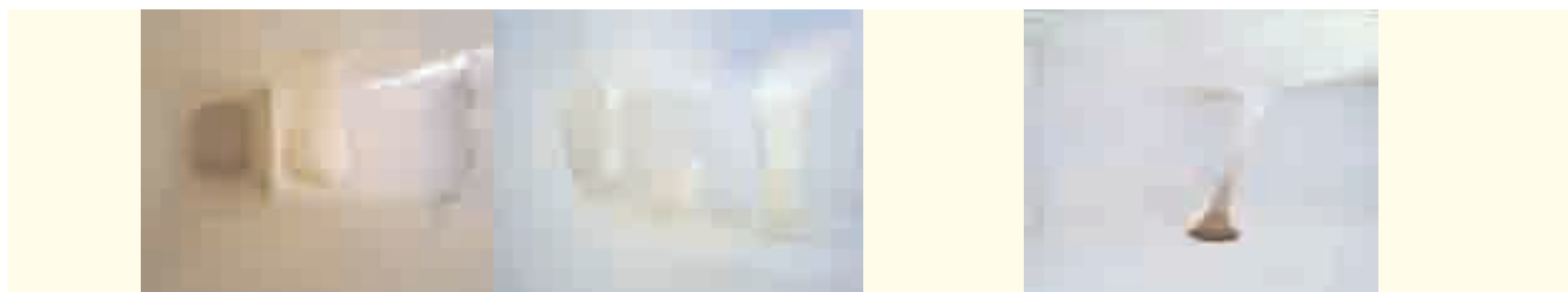
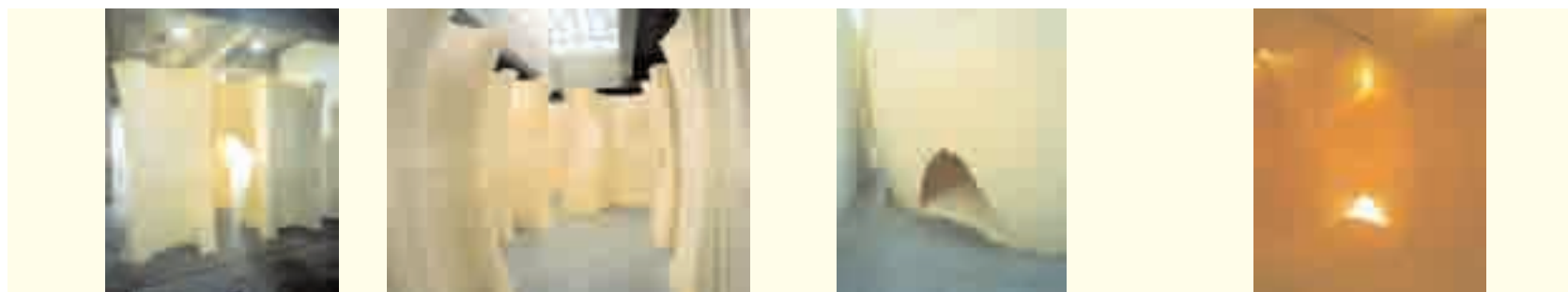
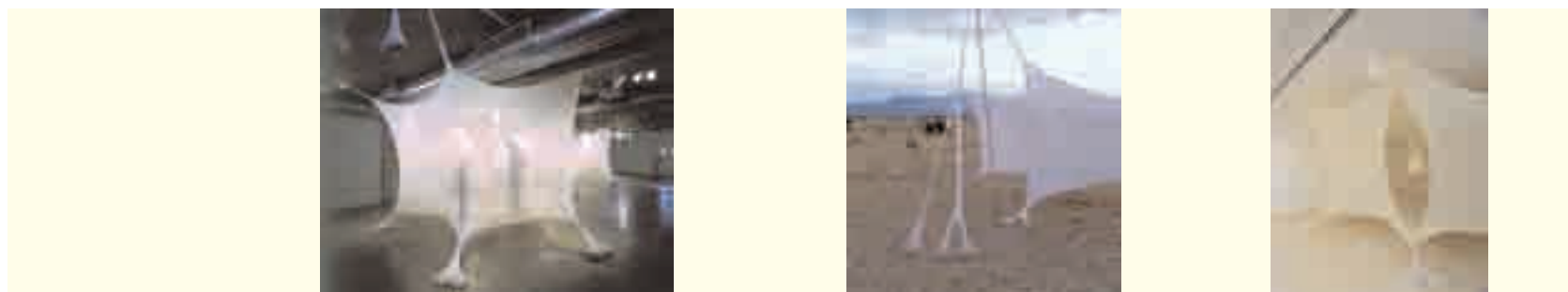
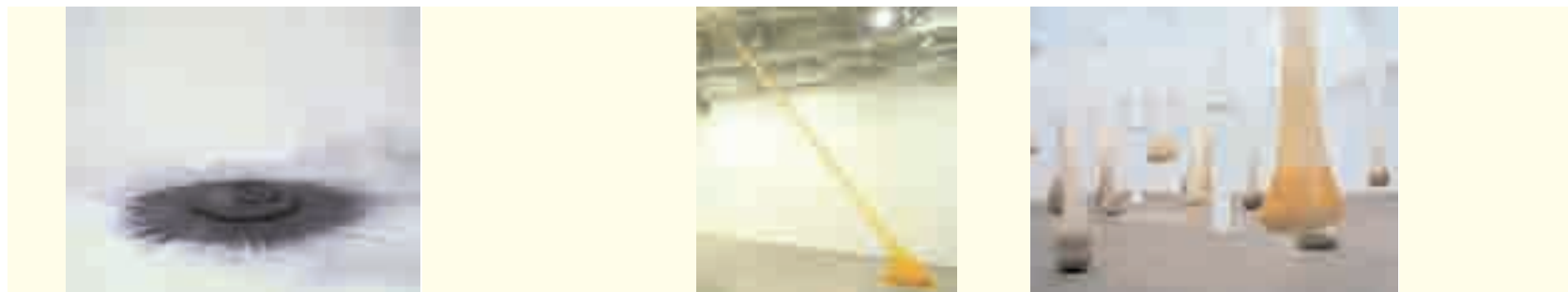
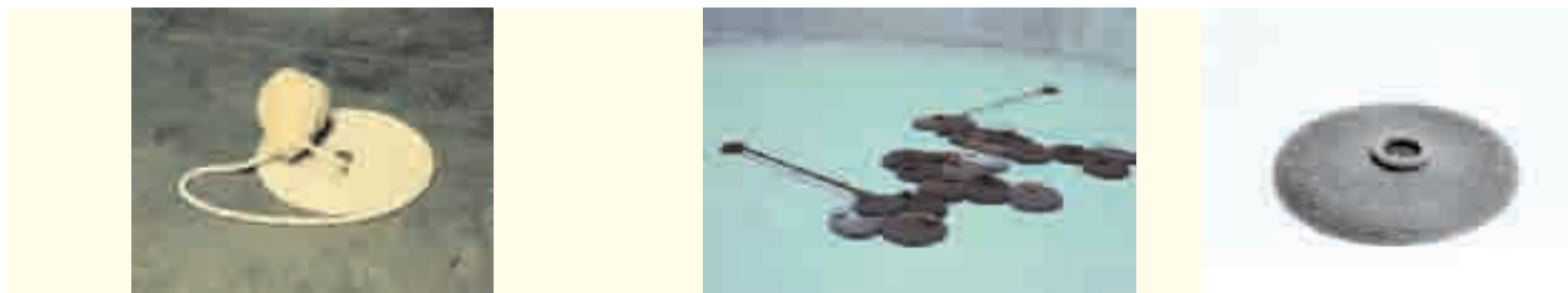
Ernesto Neto

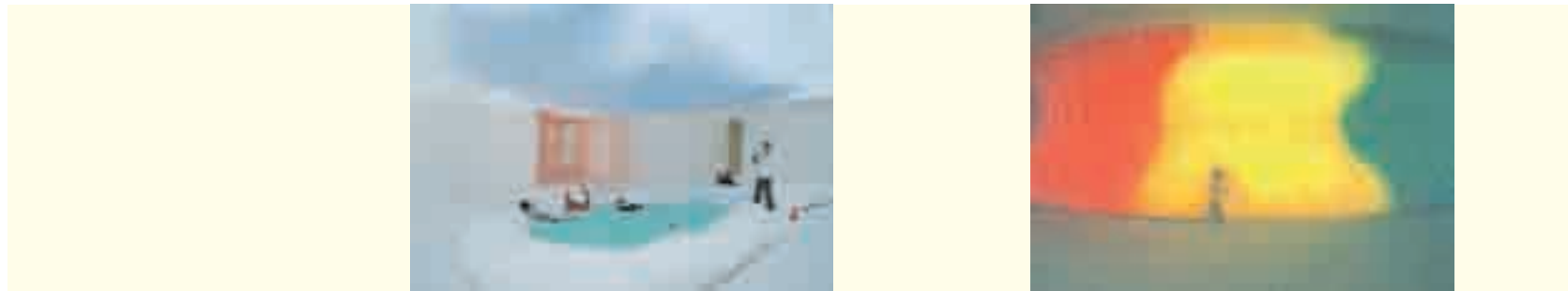
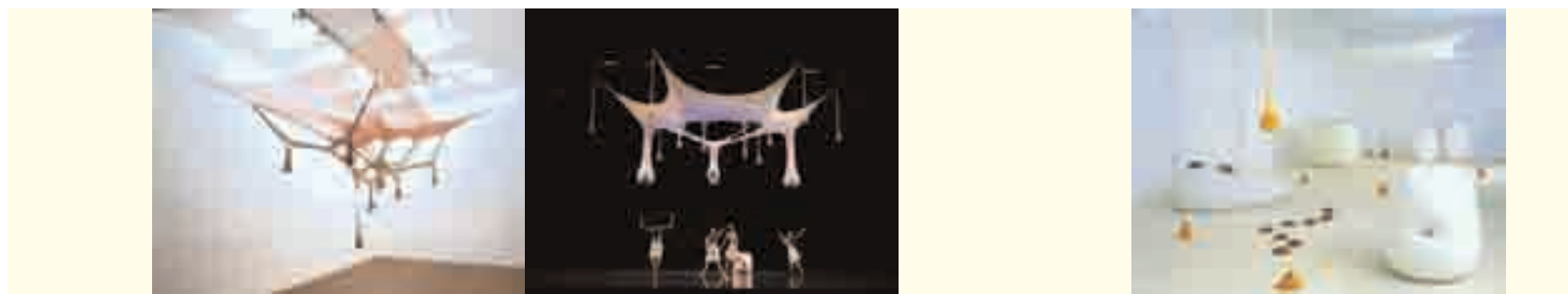
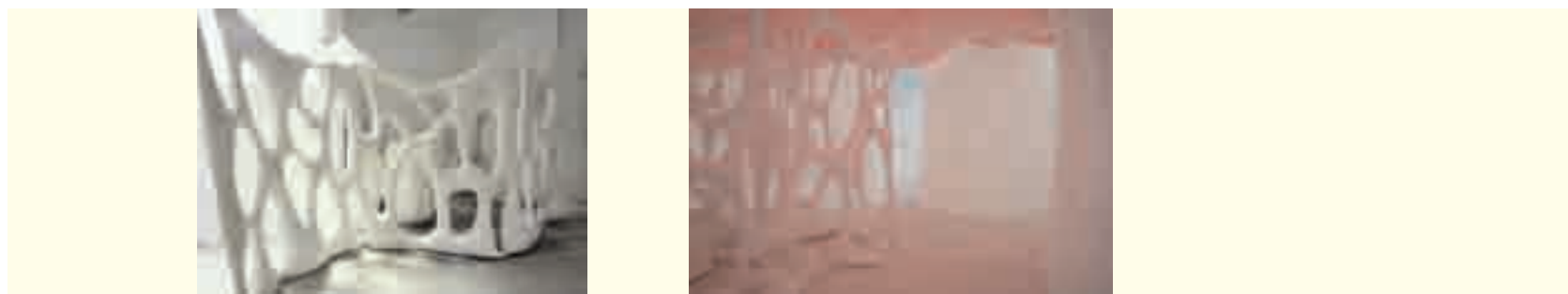
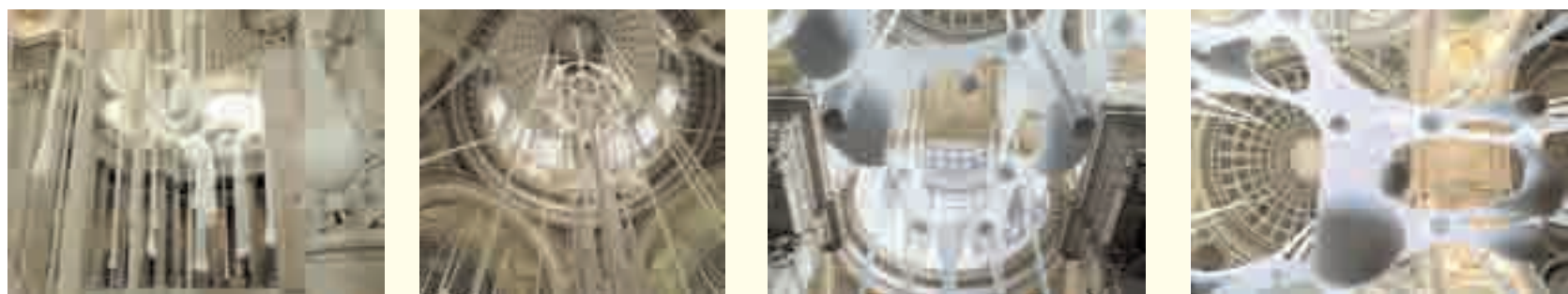
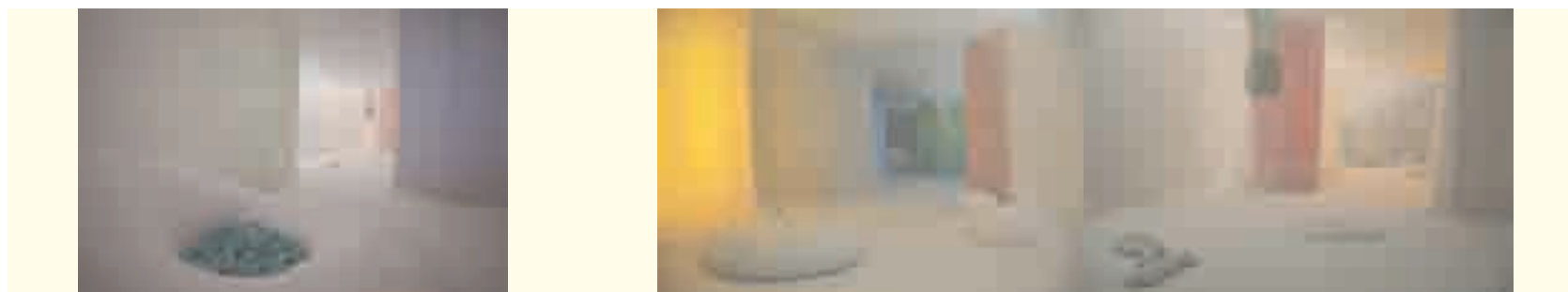
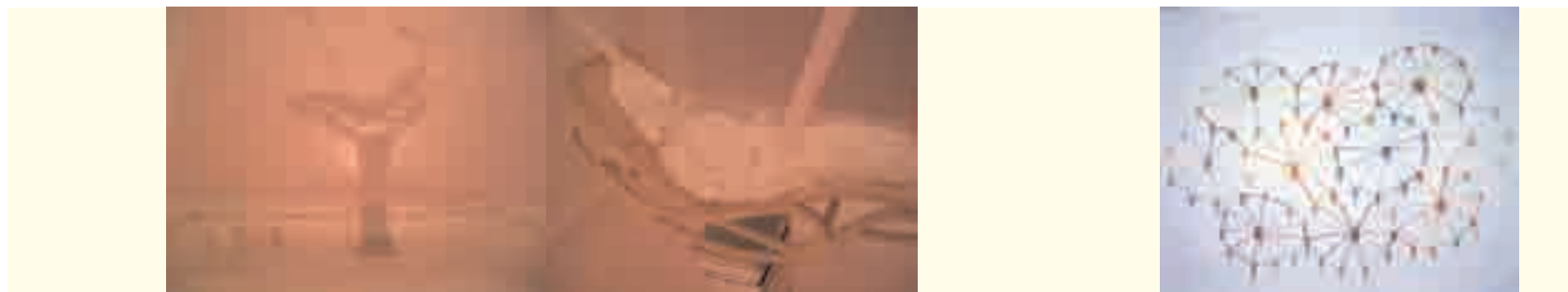
p. 6
Conversazione con Ernesto Neto
A conversation with Ernesto Neto
Dobрила Denegri

p. 46
Conversazione con Ernesto Neto
A conversation with Ernesto Neto
Ilaria Marotta

p. 66
Sensorialità del tempo sospeso
Sensorial Dynamics in Suspended Time
Barbara Goretti

p. 78
Biografia
Biography





Conversazione con Ernesto Neto

A conversation with Ernesto Neto

Dobrila Denegri

*To a body of infinite size there can be ascribed
neither centre nor boundary...*
Giordano Bruno, *De infinito, universo e mondi*

*... the Self embracing the world, making it one, in
agreement and harmony with emotion understood as the
only reality of human language...*
Pierre Restany, *The Rio Negro Manifest*

Un corpo senza centro e senza limiti... infinito e incommensurabile... è l'immagine dell' universo che da sempre ha sfidato i confini dell'immaginazione stessa. E' una sfida che la scienza rinnova continuamente, lanciando ora la tesi che esista qualcosa definito "multiverso": uno spazio immensamente più grande, composto da una miriade di universi potenzialmente simili al nostro. Se fosse vero, se la teoria dell'inflazione del cosmo fosse verificabile, cambierebbe l'idea stessa d'infinito. La scienza ci sta mettendo su questo percorso, permettendoci di percepire o intuire alcuni lineamenti dell'infinitamente grande e infinitamente piccolo, facendoci fluttuare tra nano scala delle strutture molecolari e l'incalcolabile vastità del cosmo, per dare avvio ad una nuova concezione del mondo in cui il non-visibile e il non-materiale saranno parametri principali con i quali fare i conti. Ancora più che la scienza è l'arte ad aprirci queste prospettive, a portarci nelle zone in cui i sensi e la mente si possano espandere, elevare, afferrare l'infinito. In particolare l'arte come quella di Ernesto Neto, che si articola su binomi come microcosmo e macrocosmo, primordiale e futuristico, organico e sintetico, sensuale e spirituale, offre questa possibilità attraverso un'esperienza percettiva totale. Le sue istallazioni, i suoi ambienti permettono di proiettarsi in una dimensione cosmica piuttosto che calarsi in quella organica, sollecitano i nostri sensi e ancora una volta sovvertono l'idea del limite e del confine, che per lui non è mai una barriera, ma una zona di contatto, di unione e di interazione. E' sempre un confine labile, aperto alla compenetrazione tra l'individuo e il mondo, una soglia sensibile come la pelle, che ci sfida a "pensare attraverso i pori" e a riconoscere che le sensazioni e le "emozioni sono l'unica realtà del linguaggio umano". Poggiando su queste convinzioni l'opera di Neto funziona come un forte stimolo per riconsiderare la nostra posizione nel mondo sempre più spinto verso un materialismo talmente esasperato da ottenebrare il senso di parole quali individuo, comunità, libertà e diversità. Difatti le sue opere non sono tese ad aprire solamente i canali attraverso cui sentire le pulsazioni vitali della natura, ma soprattutto quelli che sperimentano nuove forme comunicative e relazionali. Ed ecco che la scultura si trasforma in architettura, in una struttura spaziale che funziona come il modello ideale per le nuove attitudini comportamentali e comunitarie, diventa uno spazio ancora più denso in cui, come anche nel mondo, l'individuo dovrebbe essere protagonista.

*To a body of infinite size there can be ascribed
neither centre nor boundary...*
Giordano Bruno, *De l'Infinito, Universo e Mondi*

*... the Self embracing the world, making it one, in
agreement and harmony with emotion understood as the
only reality of human language...*
Pierre Restany, *The Rio Negro Manifest*

A body with no centre and no limits... infinite and incommensurable... is the image of a universe that has always defied the confines of imagination itself. It is a challenge that science constantly refreshes, now launching the theory that something termed the "multiverse" exists: an immensely greater space, consisting of myriad universes potentially similar to our own. If this were true - if the theory of the expansion of the cosmos were verifiable - it would change the very idea of infinity. Science is leading us in this direction, letting us sense or perceive some traces of the infinitely large and the infinitely small, making us waver between the nano-scale of molecular structures and the incalculable vastness of the cosmos. It is introducing a new conception of the world, in which the non-visible and the non-material will be the most important parameters we shall need to deal with. Even more than science, it is art that is opening up these perspectives and taking us into areas where the senses and the mind can expand, rise up, and grasp infinity. In particular, it is art like that of Ernesto Neto, which is arranged around dyads such as microcosm and macrocosm, primeval and futuristic, organic and synthetic, or sensual and spiritual, that gives us this opportunity through an all-encompassing perceptive experience. His installations and environments allow us to project ourselves into a cosmic dimension rather than lower ourselves into the organic world. They arouse our senses and, once again, overturn the idea of limitations and boundaries, which he never sees as barriers, but simply as areas of contact, union and interaction. It is always a frail frontier, open to permeation between the individual and the world, a threshold as sensitive as skin, which dares us to "think through our pores" and recognises that sensations and "emotions are the only reality of human communication". Resting on these convictions, Neto's work acts as a powerful stimulus to reconsider our place in a world that is increasingly moving towards a form of materialism so extreme that it clouds the meaning of words such as "individual", "community", "freedom" and "diversity". And indeed his works do not strive simply to open up channels through which we can feel the living pulse of nature, but especially those that experiment new forms of communication and relationships. And here we find that sculpture turns into architecture, in a spatial form that acts as an ideal model for new behavioural and community aptitudes, becoming an even denser space in which, as in the world, the individual should have a place as protagonist.

Dobrila Denegri

Facciamo un viaggio a ritroso nel tempo... Partiamo rievocando i profondi mutamenti operati dagli anni Sessanta e Settanta sul modo di comprendere e praticare l'arte, e parliamo del fondamentale contributo che artisti come Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape e altri protagonisti del neoconcretismo dettero non solo all'arte brasiliana ma all'arte contemporanea in generale. In diverse occasioni hai indicato questo movimento come riferimento storico per lo sviluppo di alcuni aspetti del tuo lavoro. Quale parte di questo retaggio ritieni più vicina alla tua sensibilità e alle tue idee sull'arte? E ci sono state per te altre fonti di ispirazione e di influenza, dentro o fuori l'ambito delle arti visive?

Ernesto Neto

Potremmo suddividere il neoconcretismo in due, o forse tre gruppi: Amilcar de Castro, Franz Weissman, e direi che anche Sergio Camargo apparteneva a questa tradizione benché conducesse una pratica più indipendente; poi Willis de Castro e Hercules Barsotti, e infine Lygia Clark, Lygia Pape ed Hélio Oiticica. Per me sono stati fondamentali all'inizio Amilcar e Franz, come struttura che avrebbe generato una "scultura brasiliana", ma le due affascinanti personalità che hanno davvero fatto la differenza sono stati Hélio e Lygia Clark. Amilcar e Franz erano scultori in senso stretto, artisti con una profonda comprensione del volume e del peso, molto importanti per gli inizi del movimento neoconcreto. Hanno "spaccato molte pietre" e, benché nella loro opera ci sia stata un'evoluzione, sono rimasti fedeli a forme e idee primarie, basilari; come hanno cominciato, così hanno finito. E per me era una cosa fantastica, in particolare Amilcar che è andato così a fondo nella sua materia! Prima di tutto ho guardato alla qualità scultorea dell'opera di artisti della "prima generazione" del movimento concretista, e poi alla quantità di direzioni in cui Hélio, la Clark e la Pape, nei tardi anni Sessanta, allargarono il campo dell'arte. Benché appartenessero tutti più o meno alla stessa generazione, non c'è dubbio che Lygia Clark, Lygia Pape ed Hélio Oiticica si siano spinti molto più avanti. Hélio e la Clark venivano dalla pittura, ed entrambi effettuarono un passaggio molto

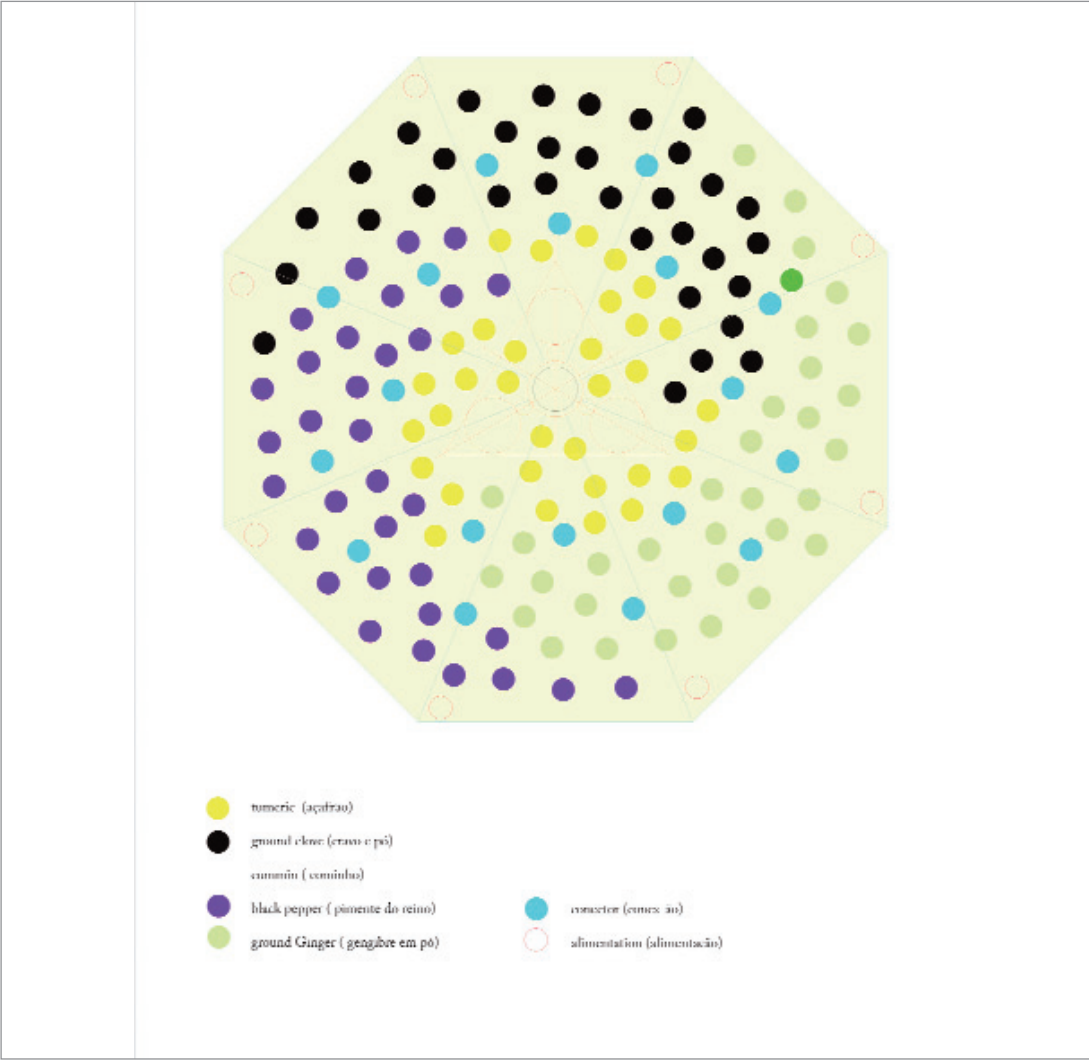
Dobrila Denegri

Let's make a journey back in time... Let's start this conversation by recalling the profound changes that the '60s and '70s brought to the way of understanding and practicing art, and let's talk about the seminal contribution that artists like Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape and other protagonists of Neo-concretism made, not only to Brazilian but to contemporary art in general. In different occasions you indicated this movement as the historical frame of reference for the development of certain aspects of your work. What part of this legacy do you feel closest to your own sensibility and your ideas about art? And were there other sources of inspiration and influence for you, inside or outside the field of visual arts?

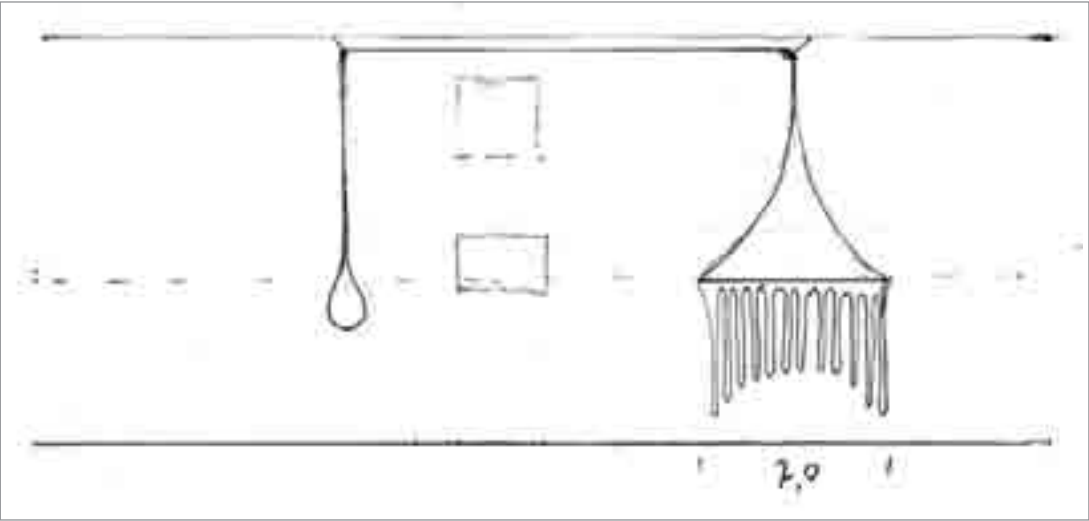
Ernesto Neto

We could divide Neo-concretism into two or maybe three groups: Amilcar de Castro, Franz Weissman, and I would say that even Sergio Camargo belonged to this tradition even though he had a more independent practice; then Willis de Castro and Hercules Barsotti, and finally Lygia Clark, Lygia Pape and Hélio Oiticica.

Crucial for me in the beginning were Amilcar and Franz, as a structure which would generate "Brazilian sculpture", but the fascinating guys who really made the difference were Hélio and Lygia Clark. Amilcar and Franz were sculptors in the strict sense of the word, artists with a deep understanding of volume and weight, very important for the beginning of the Neo-concrete movement. They "broke a lot of stones" and, even though there was "evolution" in their work, they remained faithful to the primary, basic forms and ideas; the way they began, they also ended. For me this was just great, especially Amilcar who went so far inside his subject! First of all I looked to the sculptural quality of the work of the artists of the "first generation" of the Concrete movement, and than to the multitude of directions in which Hélio, Clark and Pape, later in the '60s, expanded the field of art. Even though they were all more or less from the same generation, there is no doubt that Lygia Clark, Lygia Pape and Hélio Oiticica went much further. Hélio and Lygia Clark came from painting and both made a very interesting passage from wall to



interessante dalla parete allo spazio. Lygia trattava il peso: condensò il rapporto tra i limiti della tela e lo spazio nel suo concetto di "linea organica" nella scultura, mentre Hélio allargò la materialità del dipinto alla struttura dello spazio, all'architettura. Per questo sento una vicinanza "di pelle" con Lygia, mentre Hélio danza nella mia mente. Lygia è intimità, Hélio è movimento, il corpo nello spazio. Lygia creava opere che la gente doveva toccare, sentire, piegare e dispiegare; Hélio portò il colore nello spazio, il colore che dovrebbe circondarci e nel quale tutti dovremmo immergerci. Lygia la tocchiamo, e lei tocca noi; Lygia è la cecità, bianca e nera, Hélio è colore. Lygia profuma, Hélio parla; Lygia è suono, Hélio è musica. Hélio veste, Lygia sveste; per me è molto difficile pensare all'uno senza l'altro. Penso a loro come si penserebbe a Matisse e Picasso: Hélio era Matisse e Lygia, Picasso... tutti e due furono veri emblemi dell'esplosione degli anni Sessanta, insieme a molte altre cose che per me sono state essenziali: artisti come Walter de Maria, Sol LeWitt, Donald Judd, Bruce Nauman e l'Arte Povera (l'ultimo urlo collettivo di sensibilità latina che ho sentito); specialmente Giovanni Anselmo in contrapposizione a Richard Serra, entrambi mi hanno influenzato molto... Attraverso le idee di Hélio, delle due Lygia, del minimalismo, di Beuys e dell'Arte Povera, di fatto gli anni Sessanta sono stati l'ultima scossa culturale che abbiamo vissuto... Un periodo di cambiamenti profondi, di rottura rispetto a tradizioni e convenzioni, un'epoca in cui c'era più spazio per gli artisti e per la gente, in ogni senso. La fama non era importante come oggi... Io sono nato nel 1964, tre mesi



dopo il golpe militare, una vera catastrofe che mutò di colpo lo sviluppo sociale e politico del Brasile. Tuttavia, in una prospettiva ampia, fu il momento di ultima espressione del desiderio utopistico di creare qualcosa di diverso per la società occidentale. Anche noi brasiliani siamo un popolo occidentale, benché in Europa non la pensino così! Adesso viviamo nell'epoca della cultura aziendale e tutto si fa più rigido, e sebbene resistano echi del vigore degli anni Sessanta e Settanta, e un desiderio di espandere le libertà individuali, lo spazio per le persone si fa più angusto, e di conseguenza ancora più si restringe quello per l'arte e gli artisti. Viviamo nel mondo della produzione; in primo piano ci sono le aziende, i produttori, e l'essere umano si trova purtroppo in retroguardia. Molte altre cose di quel periodo mi hanno influenzato: prima di tutto, l'uomo sulla luna! La cosa ebbe su di me un grande impatto, tanto che avrei voluto studiare astronomia, ma non passai l'esame e così divenni un artista per caso. Poi: *2001 Odissea nello spazio* di Kubrick... la musica nera... il samba e il soul... la psicologia... i Pink Floyd... il collasso della famiglia... andare in vela e a cavallo... essere sempre l'ultimo o il penultimo prescelto per giocare a pallone... i Peanuts... l'architettura... le piante... le montagne... il mare... le serie TV *Lost in Space* e *Land of the Giants*... edifici e ancora edifici... distruzione e costruzione... le retate della polizia per strada... animali... odori... bambini... essere cresciuto in montagna... le risse... il Brasile, il Brasile, il Brasile... avventure, paure, notti... la musica pesante di Maria Betania e Chico Buarque... Gilberto Gil...

Vinícius de Moraes... la baia di Guanabara... le moschee... la musica araba... tavolini... narghilé... nonni e nonne... viaggiare... l'idea dell'infinito... gente, gente, tanta gente... le scuole di samba... i capelli lunghi, i jeans, la TV in bianco e nero, le foto a colori... i giochi di memoria... alberi... sabbia... poltrone a sacco zebrate... il design... la vita semplice... la casa... la natura... molta natura... la vecchia Rio... la spiaggia... il quartiere di Arpoador... la tristezza... la felicità... i sogni... tantissimi sogni...



space. Lygia dealt with weight: she condensed the relationship between the limit of the canvas and the space through her concept of the "organic line" in the sculpture, while Hélio expanded the materiality of painting to the structure of the space, to the architecture. That's why I feel Lygia close to my skin, while Hélio dances in my mind. Lygia is intimacy, Hélio is movement; the body in the space. Lygia created work that people should touch, feel, fold and unfold. Hélio brought colour in the space, the colour that should surround people and in which they should immerse themselves. We touch Lygia, and she touches us. Lygia is blind, black and white, Hélio is colour. Lygia smells, Hélio speaks. Lygia is sound. Hélio is music. Hélio dresses, Lygia undresses; it's very difficult for me to think about one without the other. I think about them as we would think about Matisse and Picasso: Hélio was Matisse and Lygia was Picasso... Both of them were real representations of the explosion of the '60s, besides a lot of other things that have been essential for me; artists like Walter de Maria, Sol LeWitt, Donald Judd, Bruce Nauman or the Arte Povera group (the last group scream of Latin sensibility that I heard); especially Giovanni Anselmo in contrast to Richard Serra, the two of them have been very influential for me... Through the ideas of Hélio, the Lygias, Minimalism, Beuys and Arte Povera, the '60s were actually the last cultural punch we had... A period of profound changes, of breaking up with conventions and traditions, a time when there was more space for the artist and for the people in every sense. Fame was not so important as it is today... I was born in '64, three months after the military coup, a real catastrophe that abruptly changed the social and political development of Brazil. Still,



looking at the larger perspective, this was the moment of last expression of an utopian desire to create something different for our Western society. We Brazilians are also a Western people, even though in Europe we are not considered that way! Now we are living in the time of corporate culture and everything is becoming straighter, and even if there are still some echoes of the '60s and '70s energy and a desire to expand individual freedom, the space for people is becoming more narrow, and consequentially even narrower for art and artists. We are living in the world of production. Corporations and producers are in the forefront and sadly, the human being has taken a backseat position. There are a number of other things from that time that influenced me: first of all, man on the moon! That made a big impact on me and I wanted to study astronomy, but since I failed the test, I became an artist by accident... Also Kubrick's "2001: A Space Odyssey"... black music... samba and soul... psychology... Pink Floyd... the collapse of family... sailing boats and riding horses...



being the last one or the one before the last to be chosen to play football... the Peanuts... architecture... plants... mountains... the sea... "Lost in Space"... "Land of the Giants"... buildings... more buildings... destruction and construction... police raids in the streets... animals... smells... children... growing on the mountains... fights... Brazil... Brazil... Brazil... adventures... fears... nights... heavy music by Maria Betania and Chico Buarque... Gilberto Gil... Vinícius de Moraes... the Guanabara bay... mosques... Arab music... tables... hookahs... grandfathers and grandmothers... travelling... the idea of infinity... people... people... samba schools... long hair... jeans... black and white TV... colour pictures... memory games... trees... sand... zebra bean bags... design... simple life... home... nature... a lot of nature... old Rio... the beach... Arpoador... sadness... happiness... dreams... many, many dreams...



DD: In termini di discorso artistico, che cosa succedeva in Brasile alla fine degli anni Ottanta, quando tu hai cominciato a partecipare più attivamente alla scena? C'erano altri artisti, della tua o di altre generazioni, con i quali hai sentito una corrispondenza circa le idee che andavi sviluppando nel tuo lavoro?

EN: La dittatura terminò a metà degli anni Ottanta, e nell'aria c'era una nuova sensazione di libertà. Già all'inizio del decennio la pressione politica si era allentata, e il regime non riusciva più a giustificare la propria permanenza al potere. Il Paese era comunque distrutto, alla rovina finanziaria per via dell'altissima inflazione, e la popolazione attraversava una profonda crisi morale ed esistenziale. La spinta verso libere elezioni continuava a crescere! E infine il mutamento si verificò, ma ancora una volta in modo piuttosto drammatico: fu eletto presidente, in modo indiretto, Tancredo Neves, grande politico e vero combattente nei tempi bui, ma anziché salire in carica finì in ospedale e vi morì poco dopo, perciò fu purtroppo il suo vice - legato alla precedente giunta militare e messo lì solo per rendere accettabile l'elezione di Neves - a prendere il potere. Malgrado il tumulto politico, dal punto di vista artistico fu

un'epoca di grandi fermenti: la pittura era in voga, con una sorta di stile neoespressionista che richiama la Transavanguardia italiana e i Neue Wilde tedeschi, cosa che dette un'enorme popolarità all'arte contemporanea e alle sue contaminazioni con altre discipline; si stabilivano contatti molto interessanti con gruppi di danza e teatro sperimentale, oltre che con l'ambiente rock nazionale. In questa scena artistica formata perlopiù da pittori c'erano artisti come Barrão e Angelo Venosa che portavano avanti un discorso, riguardo alla scultura, che io trovavo interessante; ma, benché vi fosse una grande energia, io ero decisamente critico verso questa generazione di artisti, mi sembravano molto sciocchi. Più tardi, negli anni Novanta, cominciai a coltivare un affetto che mi legò un po' di più a loro, ma in quel periodo andavo scoprendo l'opera di artisti come Cildo Meirelles, Waltercio Caldas, Tunga e José Rezende, che per me avevano molta più sostanza. Poi, alla fine degli anni Ottanta, Iole de Freitas diventò direttrice dell'INAP, l'Istituto Nazionale di Arte Contemporanea, e per un paio d'anni questo ente pubblico varò bellissime iniziative, iniettando nuova energia nella scena artistica di Rio e dando appoggio alle nuove generazioni. Io condivido interessi artistici con Franklin Cassaro e Carlos Bevilacqua, e insieme foggiammo un

atteggiamento critico verso l'establishment culturale e la realtà politica e sociale del nostro Paese. Parlavamo molto di trasparenza, di un effetto "raggi X" nel quale non puoi nascondere nulla, come simbolico antidoto contro la corruzione che inondava ogni sfera della nostra società. Credevamo ci fosse anche una grande urgenza di ripensare la nostra storia in modo autonomo, senza copiare né replicare modelli e metodi del Primo mondo, e queste convinzioni si riflettevano nelle nostre opere, nell'ossessione per l'equilibrio, la trasparenza e i legami limpidi, e nell'intenzione di coinvolgere il pubblico a livello mentale ma specialmente fisico. Volevamo far capire quanto fosse importante ciascun gesto individuale, creando opere che la gente potesse toccare, manipolare, con cui si potesse giocare... e attribuivamo un forte sfondo educativo a questo progetto. Anche quando il coinvolgimento non era fisico, c'era comunque l'intenzione di scuotere e provocare il pubblico, e renderlo più attivo e attento. Ciascuno di noi sviluppava le proprie idee e formalmente le nostre ricerche erano piuttosto distanti, ma a parte questo eravamo affascinati dalle stesse cose: la scienza e l'astronomia, oltre al retaggio artistico di Lygia Clark ed Hélio Oiticica, specie dopo la fondamentale mostra del 1985 al Paço Imperial, curata da Paolo Sergio Duarte.

DD: What was going on in terms of artistic discourse in Brazil in the late '80s, when you started taking a more active part in the scene? Were there other artists, of your own or different generations, that you feel a correspondence with in relation to the ideas that you were developing within your work?

EN: The dictatorship ended in the mid-'80s, and there was a new feeling of freedom in the air. Already at the beginning of the '80s the political pressure was loosening, and the military government couldn't find any justification to remain in power. The country was destroyed anyway; financially it was collapsing because of the high inflation and the populace was going through a deep moral and existential crisis. The urge for free elections was growing stronger! Change finally occurred, but again in a quite dramatic way: the indirectly elected president Tancredo Neves, a great politician and a real warrior during the heavy times, instead of stepping into power ended up in hospital and died soon after, so unfortunately his vice, again a person linked to the previous military government, who was there to make acceptable the election of Neves, took power. In spite of all these political torments, artistically speaking this was a time of big ferment. Like all over, painting was in fashion, with a sort of Neo-expressionist style that corresponded to the Italian



Transavanguardia and the German Neue Wilde, which contributed to an amazing popularity of contemporary art and its contamination with other disciplines. Really interesting connections were established with experimental theatre and dance groups, as well as with the national rock 'n' roll scene. In this predominantly "painters" scene there were artists like Barrão and Angelo Venosa developing work in the field of sculpture that for me was quite interesting. Even though there was lot of energy, I was very critical towards this generation of artists; they seemed very silly to me. Later in the '90s I began to develop an affectionate attitude that linked me a bit more to them, but at that time I was discovering the work of the artists like Cildo Meirelles, Waltercio Caldas, Tunga and José Rezende which for me had much more substance. In the very late '80s Iole de Freitas became director of INAP - the National Institute of Contemporary Art - and for couple of years this institution made great public programs, injecting new energy to the Rio art scene and supporting the younger generations. I share artistic interests with Franklin Cassaro and Carlos Bevilacqua, and we shaped critical attitudes towards the cultural establishment and also towards the social and political reality of our country. We talked a lot about transparency, about an X-ray effect where you can't hide anything as a symbolical antidote



to the corruption that was flooding every sphere of our society. We also believed that it was more than urgent to rethink our history in an autonomous way, neither copying nor replicating models and methods from the First World. These concerns were reflected also in our works, in our obsession with balance, transparency, with clear relations and an intention to mentally, and especially physically, involve our public. We wanted to raise an awareness of the importance of every single individual gesture by making works that people could handle, touch, play with... and we attributed a strong educational backdrop to this project. Even when the involvement wasn't physical, there was still the intention to shake and provoke our public, to make it more active and thorough. Each of us was developing his own ideas and formally our research was pretty distant, but nevertheless we were fascinated by the same things: science and astronomy, as well as the artistic heritage of Lygia Clark and Hélio Oiticica, especially after the seminal show held in 1985 at Paço Imperial and supervised by Paulo Sergio Duarte.





DD: Tra i tuoi primi interventi scultorei e installativi vorrei ricordare quello del 1988 intitolato *BarraBola*. Creasti tutta una "storia" usando elementi semplicissimi: sfere di gomma e barre di ferro posizionate in modi diversi. C'è una sensazione di equilibrio e armonia... ma al tempo stesso c'è anche il dubbio che basterebbe un semplice movimento, un gesto che separi due elementi, a far scomparire tutto il pezzo. Se si ricollocasse però la barra contro la sfera di gomma e poi contro il muro o il pavimento, la scultura tornerebbe a esistere... Dunque sorge spontanea la domanda: "Esiste un punto specifico in cui la relazione tra due elementi diversi diventa scultura?", e anche: "Quand'è che l'azione diventa scultura?"... Che cosa rappresentava per te la scultura in questa prima fase del tuo lavoro?

EN: Credo che una parte dell'arte contemporanea sia molto legato alla mescolanza di oggetti e significati per creare una narrazione. *BarraBola*, o *BarBall*, rappresenta un momento molto speciale della mia ricerca iniziale, e per un verso è anche



esemplare di tutta la mia opera; concentra il problema delle relazioni in un unico punto. Credo che esista davvero uno specifico punto in cui il rapporto tra due cose diverse diviene scultura ma, per quanto riguarda il mio lavoro, è molto difficile afferrare proprio quell'istante, ed è impossibile creare uno schema per sapere se questo accadrà o no. Per l'artista l'arte succede in ogni momento, è questo il dramma! Non riesci a trattenere l'istante. Talvolta si verifica un "incontro fortuito", come direbbe il Conte di Lautréamont. In pezzi come *BarBall* giocavo con l'idea di innescare la scultura. Questa esiste quando la barra incontra la palla sul muro... e non esiste quando, per qualunque motivo, l'opera viene decostruita e tutti questi elementi tornano a



essere solo una palla, una barra, il pavimento e il muro. Questo per me era molto importante perché era proprio il processo di mettere insieme gli elementi a darmi la sensazione di ridurre a un singolo istante tutto il tempo del pianeta. Ogni cosa convergeva in quello specifico momento drammatico. Credo che la scultura riguardi la gravità, la materialità e il significato. Come nell'arte classica, ritengo ci debba essere un rapporto tra soggetto e sfondo, e nel mio caso direi che il soggetto è la natura e lo sfondo siamo noi.

DD: Among your early installations and sculptural interventions I'd like to recall the one entitled *BarraBola*, from 1988. You created a whole "story" by using very simple elements, rubber spheres and iron beams positioned in a variety of ways. There is a feeling of balance and harmony... but at the same time there is also the doubt that one simple move, a gesture to separate two elements, could make this piece disappear. Then, if you placed an iron beam against the rubber sphere and against the wall or floor, the sculpture would exist again... The question inevitably arises, "Is there a specific point when a relationship between two differing elements becomes a sculpture?", and also, "When does an action become a sculpture?"... What did sculpture mean to you, in this initial phase of your work?

EN: I believe that part of contemporary art is very much related to the combination of things and meanings in order to create a narrative. *BarraBola* or *BarBall* represents a very special moment in my early research and in a way, it exemplifies what my whole work is about; it concentrates the problem of relationship in one single point. I think that there really exists a specific point when the relationship of two different things becomes a sculpture but, as far as my own work is concerned, it's really hard to grasp that very moment. It is impossible to create a pattern whereby you know whether this will happen or not. For the artist, art happens all the time, that's the catastrophe! You can't hold this moment down. Sometimes there just happens a "fortuity meeting", as the Comte de Lautréamont would say. In pieces like "BarBall" I was playing with the idea of the ignition of the sculpture. It exists when the bar meets the ball on the wall... it doesn't when, for whatever reason, the work is deconstructed and all these elements are again just a ball, a bar, the floor and the wall. This was very important for me because the very process of putting

elements together would give me a sensation of bringing the whole time of the planet to one moment. All things would converge to that specific point of drama. I believe that sculpture has to do with gravity, materiality and meaning. Like in classical art, I believe that there has to exist a relation between the figure and the background and in my case, I would say that Nature is the figure and we are the background.



DD: Hai detto una volta che il libro di Italo Calvino, *Sei proposte per il prossimo millennio*, una raccolta di appunti per lezioni riguardo a leggerezza, rapidità, precisione, visibilità, molteplicità e coerenza, tutte indicate come importanti valori letterari per questo millennio, hanno avuto un forte impatto sul tuo pensiero circa la scultura e sul tuo lavoro. Se inizialmente eri interessato al “momento drammatico”, con questo libro in mente hai poi iniziato a pensare di introdurre nella tua opera aspetti diversi, più narrativi... Quando è successo, per l’esattezza, e quali narrazioni desideravi evocare?

EN: La prima frase che ho letto, quando ho aperto il libro di Calvino, è stata: “La precisione per gli antichi Egizi era simboleggiata da una piuma che serviva da peso sul piatto della bilancia dove si pesano le anime”¹. Puoi immaginare l’impatto di queste parole, vent’anni fa, su un giovanotto che lavorava con il peso! Per molto tempo ho affermato che questo fosse il miglior manuale teorico di scultura che conoscessi. Parole come leggerezza, rapidità, esattezza, visibilità, molteplicità e coerenza suonano al mio orecchio come poesia pura. I pensieri di Calvino su stabilità e instabilità... Trasposi con grande naturalezza le sue riflessioni nella scultura, perché le trovavo ben più rilevanti rispetto a gran parte

degli scritti teorici sulle arti figurative. Credo non ci siano barriere tra i diversi campi dell’espressione, e che le corrispondenze tra essi, in questo caso tra letteratura e arte, vengano di conseguenza e siano molto indicative. Penso che la narrazione, in termini di significato, sia inerente alla scultura, dunque pensando agli scritti di Calvino ho cercato di sviluppare un’idea di narrazione in senso più strutturale. Mi interessava creare un campo dove potessero verificarsi molti momenti drammatici, molti passaggi, non come in *BarBall* dove tutto era concentrato in un punto solo; volevo moltiplicare questi punti, estenderli e decentralizzarli, creare campi di maggiore densità. Nello spazio vi sono stelle al centro di campi gravitazionali che le circondano, e credo che la medesima cosa accada con la nostra esistenza: siamo una massa che genera un campo attorno a sé. Per me il passaggio tra questi campi è importante, e si riflette nelle opere più complesse che ho creato da dopo la prima fase delle *BarBalls* fino a oggi.

DD: Once you mentioned that Italo Calvino’s book, *Six Memos for the Next Millennium*, a collection of notes for lectures about lightness, quickness, exactitude, visibility, multiplicity and consistency, all of them indicated as important values of literature for this millennium, made a strong impact on your thinking about sculpture and about your own work. If initially you were interested in the “moment of drama”, then with this book in mind, you started thinking about introducing other, more narrative aspects to your work... When did this occur, exactly, and what narratives did you wish to evoke?

EN: The first sentence I read when I opened Calvino’s book was: “Precision for the ancient Egyptians was symbolized by a plume that served as a weight on a plate of the balance where they scale the souls.” For a young guy who works with weight, you can imagine the impact of these words twenty years ago! For a long time I declared that this was the best theory book about sculpture I knew. Words like lightness, quickness, exactitude, visibility, multiplicity, consistency sound like pure poetry to me. Calvino’s thoughts about stability and instability... Almost naturally I transposed his reflections to sculpture, because I found more relevancy there than in most theoretic writings about the visual arts. I believe that there are no barriers between different fields of expression and that the correspondences among them, like in this case between literature

and art, are consequent and indicative. I believe that the narrative, in terms of meaning, is inherent to the sculpture, so with Calvino’s writings in mind I tried to develop the idea of narrative in the more structural sense. I was interested in creating a field where many dramatic moments or passageways could occur, not like in “BarBall” where everything was concentrated in just one point. I wanted to multiply these points, extend and decentralize them, create fields of higher density. Out there in space there is a star in the centre and a gravity field around it, and I think that the same thing happens with our existence: we are like a mass, generating a field around us. For me the passage between these fields is important and it is reflected through more complex works that I have been developing, from after this first phase of “BarBalls” till today.



Le mie opere parlano di danza e per me la danza è una scultura in moto; credo dovremmo sempre vivere in uno stato di danza, perché aggiungerebbe una certa fluidità ai nostri movimenti nel tempo. Siamo tutti compressi nei nostri schemi vitali quotidiani, e se potessimo sentirci il corpo in stato di danza acquisiremmo un equilibrio migliore.

My works are about dancing, and a dance for me is a sculpture in motion; I think we should be living in a state of dance, because it could bring some kind of fluid ability to our movements in time. We are so compressed in our daily routine of living, and if we could feel our body in a state of dance we might gain a better balance.





DD: Ci sono diverse installazioni della fine degli anni Novanta, con titoli analoghi e onomatopeici quali *Puf*, *pif*, *paf*, *puf*... *pif*... nelle quali entrano in gioco nuovi elementi... non solo i rapporti spaziali, la tensione e la gravità, ma anche aspetti più pittorici: pigmenti e colori, spezie e aromi... tutti elementi che implicano un’esperienza più complessa e multisensoriale della tua opera. Ma c’è anche qualcos’altro, in questi elementi che spargono colori ed essenze oltre la propria “pelle” e alludono a forze che non possono essere contenute... esiste forse anche l’elemento del caso? Che ruolo hanno i concetti di caso, rischio, controllo, energia e libertà, nella tua opera e nella tua visione dell’arte e della vita in generale?

EN: Nel mio lavoro, tutto cade. Noi tutti cadiamo, il mondo sta cadendo; però cerchiamo anche di sopravvivere, nelle più o meno stabili condizioni della nostra realtà politica, sociale ed economica, e questa è la forza che ci spinge avanti. Lo sviluppo di questi pezzi ha rappresentato modi diversi in cui il caso si muove e genera situazioni. Quando ho cominciato a lavorare su queste idee volevo fare esperimenti con materiali diversi da quelli tessili, e anche includervi più riferimenti a dinamiche psichiche, dopo l’incontro con gli scritti di Freud. Volevo creare delle sculture oniriche, trasognate, come ad esempio *ComCreta I Dream*. In seguito la natura e la sua razionalizzazione hanno cominciato a giocare un ruolo centrale e a costituire un’essenza del mio lavoro, imperniato su riproduzione, sensualità, crescita... le diverse dinamiche presenti in natura. Nello stesso periodo cominciai a giocare con profumi e spezie... anche questa “scoperta”

è stata molto casuale, e il suo uso nelle opere è venuto per gradi. Passeggiavo con una amica per il S.A.A.R.A., che è un quartiere pazzesco vicino al mio studio, pieno di botteghe portoghesi, ebraiche, arabe, cinesi e coreane. In un negozio arabo fui completamente travolto dai colori e profumi delle spezie; ne comprai subito un po’ e poi rimasi attonito al vedere come queste polveri filtravano dalla trama delle calze di nailon... in che modo la materia incrociava e attraversava la “pelle” della calza. È stata un’epifania, perché in tutta la mia opera la pelle è un simbolo della nostra esistenza nel tempo. La permeabilità epidermica era chiarissima, in queste opere... polveri colorate che uscivano dai pori dei diversi pezzi, come sudore... e i loro aromi... Ci volle un po’ prima che capissi di dover mischiare spezie diverse in modo da rompere la monotonia e dare una “personalità-significato” a queste opere. Le diverse fragranze dovevano incontrarsi attraverso i volumi atmosferici, e la loro combinazione creava una storia. Ogni storia deve avere un fulcro, qualcosa su cui poggiare, e nel mio caso è stata la consapevolezza che una scultura deve avere “labbra”. Poi si è aggiunta l’idea che dovevano esserci anche peso e movimento: potevo far cadere queste calze piene di spezie, e la scultura era nata. Infine ho incorporato nell’opera anche la danza, il movimento corporeo, perciò mi restava solo il titolo. Che nome

dare a queste opere? In un negozio di libri usati ho trovato uno splendido manuale di biologia, pieno di immagini che somigliavano ai miei disegni di *Spinal falling drops* del 1992, e le figure illustravano le protuberanze cromosomali che in inglese si chiamano *puffs*! Quando il pezzo cadeva a terra emetteva un suono tipo “puff”, dunque tutto cominciò ad acquisire un senso. Il lessico di queste opere è basato su quattro elementi dello stesso genere, che creano una melodia: per esempio in *Puf*... *paf*... *pof*... *pof*... *pif*... *puf*, ciascun pezzo ha una forma corrispondente alla tonalità del suono dopo la caduta e lo spargimento delle spezie tramite i pori... E quindi, ecco di nuovo il caso. Credo ci siano due situazioni di casualità: quando sei totalmente vuoto e rilassato, del tutto aperto a qualunque cosa, come il giorno che sono stato al negozio di spezie, e poi quando c’è un livello di concentrazione tale da richiamare il caso, come se avessimo aperto uno spazio per farlo entrare. I *Puffs* sono semplici titoli onomatopeici, e ce ne sono anche di più complessi come *Gluonlabydengancabodelalquantica*, che è un distillato di molti concetti che uso in corso di generazione dell’opera. Già dagli anni Ottanta pensavo molto ai rapporti tra suono e forma, tra scultura e accidente, ma in alcuni casi ci vuole molto tempo perché le cose emergano!



DD: There are several installations from the late '90s, with similar onomatopoeic titles like *Puf*, *pif*, *paf*, *puf*... *pif*..., in which some new elements come into play... not just spatial relationships, tension and gravity, but also more pictorial aspects, pigments and colours, spices and scents... all elements that imply a more complex and multi-sensual experience of your work. But there is something else there too, in those elements that are spreading colours and scents beyond their “skin”, alluding to forces that can’t be restrained... is there also some element of chance, maybe? What role do the notions of chance, risk, control, energy, freedom play in your work, and in your vision of art and life in general?

EN: In my work, everything is falling. We are all falling, the world is falling. Also we are trying to survive, in the more or less stable conditions of our political, social, economical realities, and this is the force that make us go forward. The development of these pieces represented different ways in which chance can move and generate situations. When I started to work on these ideas I wanted to experiment with other materials apart from textiles, and also to include more references about psychical dynamics, after the encounter with Freud’s writings. I had a desire to create some sort of oneiric, dreamlike sculptures, like “ComCreta I Dream” for example. Later on, Nature and its rationalization started to play a



central role and to be an essence of my work, centred upon reproduction, sensuality, growth... the various dynamics present in nature. About that time I started toying with scents and spices... and this “discovery” was really casual, and this usage within the works occurred quite gradually. I was walking with a friend through S.A.A.R.A., this crazy neighbourhood near my studio, full of shops of Portuguese, Jewish, Arab, Chinese and Korean stuff. In one Arab store I got totally overwhelmed by the colours and perfumes of the spices and I bought some immediately. I was astonished in seeing how these powders were spreading through the stockings’ weave... how this matter was crossing and traversing the stocking skin. This was quintessential because in all my work, the skin is a symbol of our existence in time. Skin permeability was so clear through these works... coloured powders were coming out of the pores of the pieces, like sweat... and their aromas too... It took some time before I understood that I had to mix different spices in order to break the monotony and create a “meaning-personality” for these works. Different fragrances had to meet each other through atmospheric volumes, and their combination created a story. Each story has to have a clue, something that carries it and in my case, it was the awareness that a sculpture must have lips. Next came an awareness that there must be weight and movement: I could drop stockings full of spices and the sculpture was born. Finally



dance, body movement were incorporated in the work too. So the last thing that remained was the title. How to entitle these works? In a second-hand bookshop I found an amazing biology book, full of illustrations that resembled my *Spinal falling drops* drawings from 1992, and these images represented something called chromosomal puffs! When the piece fell to the ground it made a “puff” sound, so everything began to make sense. The lexis of this work is based on four elements from the same gene, which generate a melody: in *Puf*... *paf*... *pof*... *pof*... *pif*... *puf*, for example, each piece has a form that corresponds to the tone it made after falling, spreading and splashing out the spices through the pores... So, once again, it was chance. I think there are two chance situations: one when you are totally empty and relaxed, completely opened for anything to come, like the day I went to the spice shop, and another, when there is such a level of concentration that it brings on chance, as if we opened the space for it to come in. The *Puffs* are simple onomatopoeic titles, and there are also other more complex ones, like *luonlabydengancabodelalquantica*, which is a concentration of many concepts that I use on the way to generating the work. Ever since the '80s I was thinking a lot about relations between sound and form, sculpture and accident, but in some cases, it takes some time for things to emerge!





architetture che ho chiamato *Naves*, riferite all’idea della navicella spaziale. Penso al mio corpo come a un’astronave, e in effetti la nave spaziale è una sorta di architettura, di protesi, un’estensione del corpo; uno spazio che fornisce una sensazione di autosufficienza rispetto a un ambiente esterno inospitale. Evoca fasi primarie della nostra vita, lo stadio fetale nell’utero, questa realtà “magica” o “miracolosa” da cui tutti siamo passati, venendo alla luce. Questo stadio è il frutto di una relazione sessuale, della grande intimità tra due persone, della poderosa energia che provoca il desiderio tra esseri umani. Non possiamo vivere senza, e curiosamente è la realtà più complessa, poco comprensibile alla ragione e molto pericolosa per la struttura sociale. Tutte le religioni dominanti sono repressive circa la sessualità, e questo principio si estende anche alle strutture culturali e sociali. Le *Naves* esprimono idee di penetrazione, topologia, matematica; essere dentro ed essere fuori, forma positiva e negativa, l’oggetto e il suo stampo. Tra l’altro parlano di sensualità e io credo davvero che l’architettura, manifestazione del nostro raziocinio, sia molto più interessante quando contiene un più alto grado di sensualità. Come il monolito nel *2001* di Kubrick, le *Naves* sono forme geometriche, il loro fulcro strutturale è un quadrato che s’incurva nell’estenderlo e mostra così l’eterna e inesorabile presenza della gravità, questa forza invisibile che ci rivela l’esistenza del nostro stesso corpo. Le *Naves* fluttuano entro lo spazio galleristico, creando continuità tra l’idea della scultura e l’idea delle installazioni, e le persone, che sono dentro e fuori, sono nel contempo soggetti e oggetti, appaiono e facilmente scompaiono, si muovono attorno a quest’architettura “a bozzolo” che è l’opposto delle *Particelle* e dei *Pif pof paf* ad alto grado di densità ed emozione; le *Naves* sono eteree, a bassa densità, filtri di luce e generatori di atmosfera. Mi interessava un’atmosfera specifica per l’introspezione, in un sensuale rapporto fisico che potesse aprire una continuità tra materia e spirito, o immaterialità... ma un’immaterialità materiale, perché come antiplatonico io non credo nell’immaterialità; credo nel corpo dentro il tempo.



DD: With a series of installations entitled *Nave* and *Ovaloid* you created different environments which offer a very special feeling of total continuum between a sensual, even sexual, and a spiritual experience... On the very bases of the Western culture lies the duality and opposition of mind and body, while with your work, you are challenging these notions and opening up different perspectives...

EN: From the very beginning of my work, since the first sculptures that I did as a student, to the later series of *A-B-A* and *BarBall*, up to the weight particles, I have been interested in finding continuity between the body and the environment, and from there to infinity. We are living in a culture that has gradually gone through a process of fragmentation, a specialization of knowledge that brought us to a situation where everybody is acquainted with one single part, but we all lack the insight to a whole. This division and specialization in the field of knowledge runs parallel to the fragmentation in the field of human relationships, generates a discontinuity in social structures, so that in the end we find ourselves living in a complex world which is like a colony of separate micro-worlds. The spaces we inhabit, the rooms in which we sleep, eat, pee and work are structured pretty much in the same way; a series of separated cubes, of closed boxes I would say, that determine not only the dynamics of our interpersonal relationships but also our relationship with our own body. The relation with our body is culturally determined and quite deformed I’d say, still there are



Nave, coming from the idea of a space-ship. I feel my body as a space-ship, and in fact a space-ship is a kind of architecture or prosthesis, like an extension of our body, a space that provides a feeling of self-sufficiency in relation to an inhospitable outside. It evokes primary phases in our existence, the stage of a foetus in the womb, this “magic” or “miraculous” reality which we have all gone through while coming to life. This stage is the fruit of a sexual relationship, a high level of intimacy between two people and the powerful energy that makes people desire each other. We can’t live without it and curiously, it’s the most complicated reality, hardly understandable rationally, and very dangerous for the social organization. Most dominating religions are repressive towards sexuality, and this principle is extended also to cultural and social structures. The “*Naves*” express ideas of penetration, topology, mathematics, of being in and being out, positive and negative form, the object and its mould. *Naves*, among other things, are about sensuality and I really believe that architecture, this manifestation of our rationality, is much more interesting when it has a higher degree of sensuality in it. Like the monolith in Kubrick’s *2001*, *Naves* are geometric forms, their structural design is a square that gets curved when it is stretched, and so it exposes also the eternal and inexorable presence of gravity, this invisible force that shows us the existence of our own body. *Naves* float within gallery space, creating continuity between the idea of the sculpture and the idea of installations, and people, being inside and outside, are simultaneously in the position of subjects and objects, appearing and smoothly disappearing, moving around this cocoon-like architecture that is the opposite of the *Particles* and *Pif pof pafs*, which are high concentrations of density and emotion; *Naves* are ethereal, low density, filters of light and generators of atmosphere. I was interested in a specific atmosphere for introspection, in a sensual physical relationship that might open a possibility of continuity between materiality and spirituality, or immateriality... but a material immateriality, because as a anti-platonic person, I don’t believe in immateriality; I believe in the body in time.



ones. Intellectually, this one would represent all the others. The first piece was made very fast, following the idea of joining and composing different elements, so the final outcome was a piece that certainly had its expressive and aesthetical value, but any other form and any other expression would be all right too; whether it was good or not is just a matter of taste. Actually, the final result is not so important and therefore it is like a critical reflection on the former modernist abstraction from the middle of last century: "Any no-object or even an object that stands up has an expression; being up in the middle of the way without any other kind of classification value generates an expression".

DD: Oltre agli ambienti in cui si può entrare e immergersi, che giocano con i concetti di dentro e fuori, di corpo interno ed esterno, attraverso i quali le persone possono compiere una sorta di viaggio immaginario, visivo e tattile, ultimamente hai anche sperimentato nuovi materiali e forme, più solide e strutturate, quasi cercassi di operare un passaggio dalla pelle alle ossa... Che tipo di consapevolezza ed esperienza vuoi offrire allo spettatore, tramite questa nuova generazione di opere?

EN: L'anno scorso ho fatto una mostra da Artur Fidalgo, una piccola galleria di Rio de Janeiro, e questa nuova serie di lavori è uscita da quest'esperienza. L'idea della mostra mi è venuta in casa, con i miei figli, i loro amici e i genitori di questi, nuovi amici che i bambini avevano portato da noi. Nella stanza c'era anche un pianoforte, strumento di gioco e anche grande strumento d'improvvisazione musicale, perché noi stavamo improvvisando; aiuta a creare una situazione un po' nonsense. È interessante, quando adulti e bambini occupano lo stesso spazio: c'è un ciclo di sovraccitazione che va dai piccoli ai grandi e viceversa.... In quel momento fui colto dall'idea che questa era la vita, che l'arte stava in questo incontro di persone, in questo livello di libertà nell'intimo della propria casa. La gioia, la felicità di trovarsi insieme, tra amici e bimbi che suonavano come matti,

nella dimensione di un micro-collettivo. Perciò decisi di fare una mostra dove ci fossero una specie di salotto con un tavolo da disegno ad altezza di bambino, un divano-scultura e alcune piante, il piano naturalmente, poi biciclette per bambini, alcuni miei disegni e sculture e opere di qualche altro artista, e un pavimento in legno anziché quello di cemento della galleria, per riscaldare lo spazio. Nella seconda stanza abbiamo messo una specie di caffè e una biblioteca con libri donati da artisti. Per il caffè ci servivano scaffali per i libri, sedie e sgabelli; perciò decisi di creare un mobilio speciale, di disegnarlo con forme che si incastrassero, collegate da positivo e negativo, maschio e femmina, forme a chiave e serratura, generate da file digitali e poi tagliate a laser senza l'uso di colla, chiodi e viti ma solo con la gravità come elemento strutturale. Avrei voluto fare quel vecchio gioco di costruzioni, fatto di anelli tagliati per collegare le cose tra loro, ma non ne ebbi il tempo. E dopo questa mostra ho cominciato a chiedermi come poter fare questi elementi più lunghi e più organici. Facendo il primo pezzo, tagliando e mettendo su il polyplat, mi sono reso conto che è scultura una "qualunque non-cosa che stia in piedi"... e questa in particolare assomigliava a un animale e anche a una specie di forma architettonica; era fatta di giunti per cui uno poteva costruire e ricostruire, ma anche

soltanto immaginare che oltre a questa vi fossero molte altre possibilità nascoste. Dal punto di vista intellettuale, questa rappresentava tutte le altre. Il primo pezzo è venuto fuori molto in fretta, seguendo l'idea di congiungere e comporre diversi elementi, perciò il risultato finale è stato un pezzo che certo aveva un suo valore espressivo ed estetico, ma sarebbero andate bene qualunque altra forma ed espressione: che fossero belle o no è solo una questione di gusti. In effetti il risultato finale non è poi così importante, e quindi fa da riflessione critica rispetto alla prima astrazione modernista della metà del secolo scorso: "Qualunque non-oggetto o persino un oggetto che sta in piedi possiede un'espressione; lo stare semplicemente in piedi, senza nessun altro tipo di valore classificatorio, genera espressione". D'altro canto, la morfologia e la struttura di questi pezzi era legata alle ossa, e le ossa sono colonne. Per me la colonna è il principale elemento architettonico; dovessi scegliere un oggetto fatto dall'uomo per rappresentare la nostra identità di animali razionali sceglierei la colonna. Una piccola può fare da panca, una grande regge il soffitto, rappresenta le nostre istituzioni e la nostra società... i totem sono colonne, e per me la Vergine nella *Pietà* di Michelangelo sarebbe rappresentata da una colonna... e anche questi "ossi" che sto facendo diventano colonne.

DD: Besides enterable, immersive environments that play with the notions of internal and external, inner and outer body, through which people can move as in a sort of imaginary, visual and tactile journey, lately you have been experimenting with new materials and forms, more solid and structural, almost as if you were trying to make a shift from skin to bones... What kind of awareness and experience do you want to offer to the viewer through this new generation of works?

EN: Last year I did a show at Artur Fidalgo, a small gallery in Rio de Janeiro, and this new generation of works came out of this experience. The idea for this show actually came up while I was in my home with my kids, their friends and their parents, new friends that the kids brought to us. There was a piano in the room, one more tool to play, in both senses of the word, and a great instrument for improvisation too, and we were improvising; it helps generating a kind of non-sense situation. It's very interesting when adults and children occupy the same space, there is a cycle of over-excitation from the kids to the adults and back from the adults for the kids... At that moment I was overwhelmed by the idea that this was life, that art was in this encounter of people, in this level of freedom within the privacy of the home. The happiness and joy of being together, among friends and children playing like

crazy, in a micro collective dimension. So I decided to make an exhibition where we would have a kind of living room with a drawing table at children height, a sofa-sculpture and some plants, the piano of course; then children bicycles, some sculptures and drawings of mine and works of a few other artists, and a wooden floor instead of the cement floor of the gallery, to warm up the space. In the second room we made a kind of café and a library with books donated by artists. For the café we needed shelves for the books, chairs and stools, so I decided to make special furniture, to design and make it through forms that could be fitted, connected by positive and negative, male-female, key and keyhole forms, generated by digital files to be cut by laser and constructed without glue, nails, screws, using only gravity as an structural element. I wished I could do that old construction toy, made by rings with cuts to connect things, but I didn't have the time to do it. After this show I started to think about how I could make these elements longer and more organic. When I made the first piece, cut the carton plume and put it up, it occurred to me that "a sculpture is any no-thing that stands up"... and this one in particular looked like an animal and also like a sort of architectural form; it was made through joints whereby one could un-build, rebuild or just imagine that besides this possibility there might be many other hidden

On the other hand, the morphology and structure of these pieces were linked to the bones, and bones are columns. For me, the column is the main architectural element. If I should choose one object made by humans to represent our identity as rational animals I would choose a column. A small column is a bench, a big one holds the ceiling, it represents our institutions and our society... a totem is a column, for me the Virgin in the *Pietà* by Michelangelo would be the image of a column... and these "bones" that I'm doing are becoming columns too.

DD: Come artista, che reazione hai ai progetti in collaborazione? So di quello con Merce Cunningham e immagino che il palco teatrale, il movimento corporeo, la danza e l'interazione siano state estensioni "naturali" dei temi che il tuo lavoro già tratta. Com'è stata per te quest'esperienza, e ci sono stati altri interessanti progetti collaborativi ai quali hai preso parte?

EN: È stato un momento molto particolare. È andata così: mentre io sviluppavo la mia opera, Merce sviluppava la sua coreografia, poi abbiamo messo insieme le due cose per vedere cosa succedeva. Ovvio che quando mi ha invitato lui conosceva il mio lavoro e anch'io avevo studiato il suo; forse con un altro non avrebbe funzionato. Ma qui è successo qualcosa di speciale. La danza è molto importante per me, il mio primo pezzo estensibile l'ho fatto dopo che avevo visto uno spettacolo di danza a Rio, il "Nicoly Dance Theatre". Inoltre ballare mi piace molto, le mie opere parlano di danza e per me la danza è una scultura in moto; credo dovremmo sempre vivere in uno stato di danza, perché aggiungerebbe una certa fluidità ai nostri movimenti nel tempo. Siamo tutti compressi nei nostri schemi vitali quotidiani, e se potessimo sentirci il corpo in stato di danza acquisiremmo un equilibrio migliore. Poi ho collaborato con due altri artisti, Franklin

Cassaro e Carlos Bevilacqua, e diciamo che è stato un bel ballo! Anche con loro non si è trattato di una decisione intellettuale, abbiamo solo fatto delle sculture insieme perché condividiamo alcuni concetti e pratiche etiche. Le collaborazioni sono fantastiche, e vorrei averne di più...

DD: Il Brasile ha vissuto a lungo sotto un regime militare, e fare arte implicava un forte impegno etico e politico. E benché la situazione politica alla metà degli anni Ottanta sia cambiata, credo che questo atteggiamento riecheggi ancora nella generazione di artisti più giovani, come te. Insieme a Laura Lima e Marcio Botner qualche anno fa hai fondato uno spazio artistico a Rio, dal nome "A Gentil Carioca" (La carioca gentile), e mi chiedevo: che cosa significa questa attività per e?

EN: L'apertura di "A Gentil Carioca" è un'altra cosa successa per caso. Dapprincipio non sapevamo che forma dare a questo spazio, ma una volta aperto la forma è venuta da sé, e continuiamo a scoprire ogni giorno il suo potenziale e le sue possibilità di contribuire al dinamismo della scena artistica di Rio. Una volta partiti ci siamo resi conto di quanto noi e la città avessimo bisogno di uno spazio così... anzi, ora ci chiediamo come facessimo prima, senza... Come gran parte delle cose che facciamo, anche la Gentil è un esperimento. Rappresentiamo alcuni artisti,

quindi funziona come galleria, ma è anche un luogo in cui realizziamo progetti senza alcun contenuto commerciale. C'è dietro l'intenzione di ossigenare la scena artistica, di espanderne il raggio d'azione, di far scaturire una nuova energia e atmosfera attraverso la quale noi tutti potremmo sviluppare collettivamente diversi aspetti della pratica culturale. La Gentil è l'unione delle nostre voci, e quindi uno strumento più potente; rappresenta un intero gruppo di persone critiche che si identificano con il progetto. Come spazio pubblico, in modo silenzioso o cieco, appoggiamo i bravissimi artisti che abbiamo esposto, creando così una quarta forza che muove tutta l'iniziativa; e a parte tutto il resto, A Gentil Carioca è un luogo d'incontro tra persone. Per me personalmente è uno strumento molto interessante, per scambiare idee e uscire dal mio lavoro, per pensare all'opera di altri, che è una cosa molto delicata e richiede grande responsabilità. Poi è importante osservare il mondo dell'arte da un altro punto di vista: possiamo notare cose che ci erano celate, e persino scoprirne di nuove, dentro di noi, prima inaccessibili. Ma a parte tutto per noi la Gentil è un luogo di gioia, e questo è il nostro limite, noi crediamo alla gioia!

DD: s an artist, how do you react to collaborative projects? I know about the one with Merce Cunningham and I imagine that theatre stage, dance, body movement, interaction were like "natural" extensions of what your work is already dealing with. How was this experience for you, and were there other exciting collaborative projects in which you took part?

EN: his was a very special moment. Merce works this way: while I was developing my work, he was developing his dance choreography and than we put the two things together and saw what happened. Of course when he invited me he knew my work and I also studied his; it might not have worked with somebody else. But here, there was something special. Dance is very important for me, the first stretching piece I did was after I saw a dance performance in Rio de Janeiro, "Nicoly Dance Theatre". Also, I like dancing very much, my works are about dancing, and a dance for me is a sculpture in motion; I think we should be living in a state of dance, because it could bring some kind of fluid ability to our movements in time. We are so compressed in our daily routine of living, and if we could feel our body in a state of dance we might gain a better balance. I have also done collaborations with two other artists, Franklin Cassaro and Carlos Bevilacqua, and let's say it was a dance! With both it wasn't an intellectual decision, we just made sculptures together,

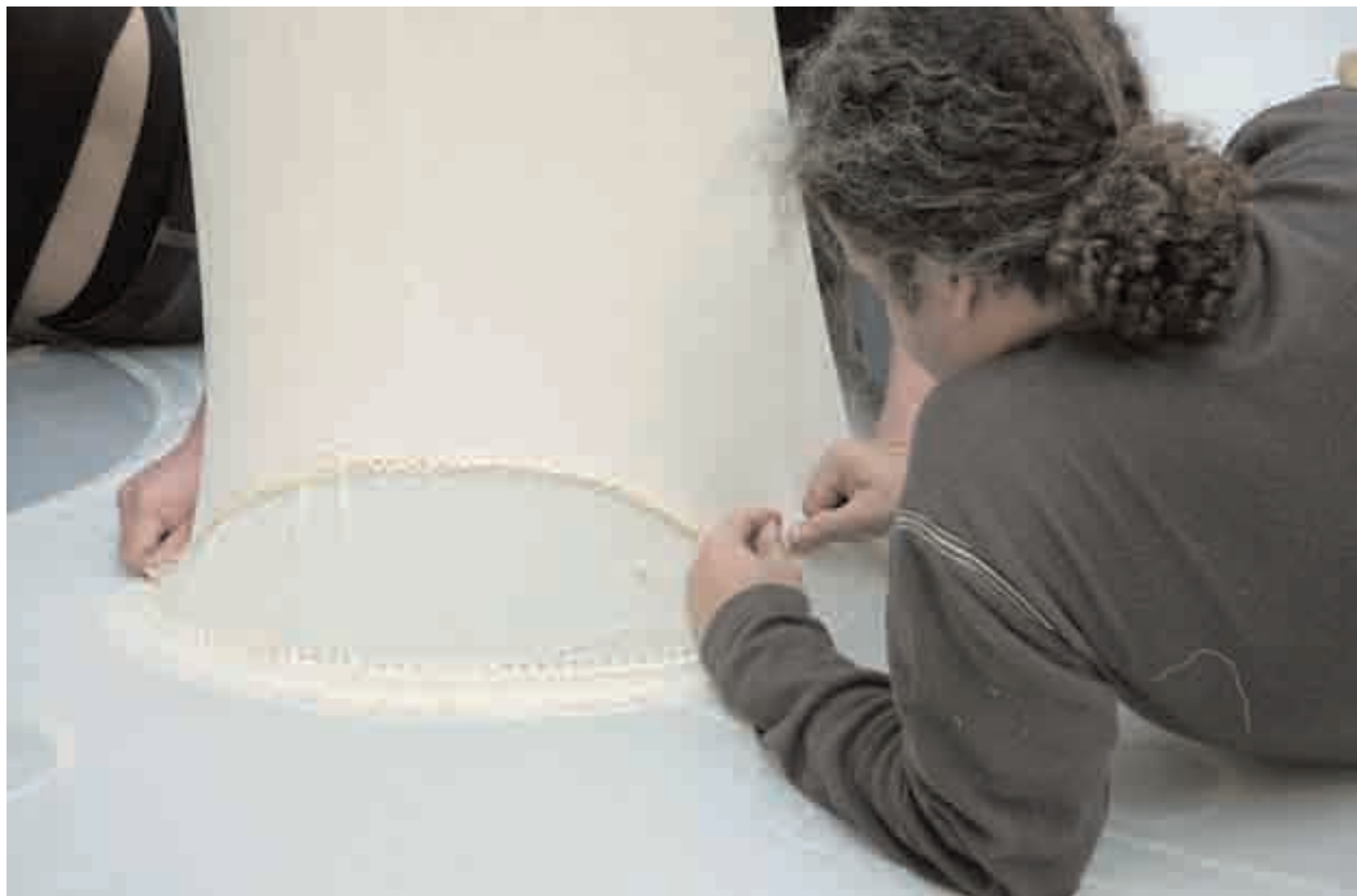
because we have some concepts and ethical practices in common. I think collaborations are great and I would like to do more...

DD: For a long period of time Brazil was under a military regime, and making art implied a strong ethical and political engagement. And while the political situation changed after the mid '80s, I believe that this attitude is still resonating among the younger set of artists, like yourself. Together with Laura Lima and Marcio Botner, a few years ago you have founded a space for the arts in Rio, called "A Gentil Carioca", and I'm wondering, what does this activity mean for you?

EN: The opening of "A Gentil Carioca" is one more thing that happened by chance. Initially we didn't know what format it should have, but once we opened, it started to acquire form and day by day we are still discovering its new potentials and possibilities to contribute to the dynamism of Rio's art scene. Once we started with this space we realized how much we and the city needed it... in fact, we now wonder how we did before, without it... Like most things we are doing, Gentil is also an experiment. We represent some artists, so it functions as a gallery, but it is also a space in which we set up projects without any commercial input. The intention behind this space is to oxygenate the art scene, to expand the radius of

action, to bring on a new energy and atmosphere through which we might develop collectively different aspects of cultural practice. Gentil is the union of our voices and therefore it is a more powerful tool; it represents a whole critical group of people who identify themselves with this project, and as a public space, in a silent or blind way, we sustain fascinating artists that we have been showing, actually creating a fourth force that makes this space run: apart from everything else, A Gentil Carioca is a meeting point for people. For me personally it's a very interesting tool, to exchange ideas and to get out of my own work, to think about the work of others, which is a very delicate process and demands a lot of responsibility. Also it's very interesting to see the world of art from another point of view: we can see things that were hidden to us and even discover things inside ourselves that were inaccessible before. But beyond all Gentil is for all of us a place of joy, and this is our limit, we believe in the joy!





DD: Marina Abramović mi ha detto una volta che “noi viviamo su un pianeta morente”. Sembra drammatico, ma potrebbe anche essere vero. Secondo te, come può contribuire l’arte a formare nuovi modelli di relazione tra umani, oltre che con la natura e l’ambiente?

EN: Be’... forte... vivere in un corpo che muore! Avvincente! È un punto di vista molto antropocentrico. Così appaiono le cose agli occhi ciechi della cultura, ma quel che è giusto da una prospettiva culturale potrebbe scavalcarci dal punto di vista naturale. Ciò che accade è una reazione alla nostra attività culturale e al nostro intervento sul pianeta. Noi siamo sempre stati un virus... siamo quella bizzarra specie che si crede figlia di Dio o degli dei, ma forse siamo figli del diavolo (anche se questa dicotomia non mi piace). Per la natura, in confronto agli altri, noi siamo gli animali più assurdi ed esotici; razionalizziamo quel che possiamo e divinizziamo il resto. Non condivido l’idea che il pianeta stia morendo: attraversa un processo di trasformazione. Se c’è qualcuno che sta morendo,

quelli siamo noi! Alla natura siamo del tutto indifferenti, e io penso che il pianeta sia vivo e cambi costantemente. Sono d’accordo che alcune sue parti stiano morendo, ma è il prezzo che paghiamo per il nostro desiderio di potere. L’arte potrebbe creare relazioni sostenibili tra individui, ma se si pensa alla scena artistica si nota la stessa follia che si trova nella società in generale. L’arte non possiede la purezza educativa che la domanda si attende; non sono poi così certo che in questa società dello spettacolo l’arte possa spingerci in direzioni nuove, e se anche potesse, alla fine dovrebbe negoziare con altre forze politiche e sociali e tutto crollerebbe di nuovo. Ci sono miglioramenti che possono farci progredire, ma il nocciolo rimane quello: la vita umana sulla Terra è molto dura e di certo non possiamo vivere da soli, ma è anche molto arduo vivere insieme. Siamo tutti interconnessi, siamo legati alle nostre storie, alle identità culturali... e in questa realtà complessa generata dalla tecnologia, da Internet e dalla globalizzazione torniamo a uno stato di totale mancanza di

spazio vuoto, di mancanza di tempo, e alla crescente sensazione di essere oppressi dalle sovrastrutture che abbiamo creato. È il trionfo e la catastrofe della rivoluzione borghese e della società del lavoro: le imprese sono il nuovo feudalesimo, e l’essere umano perde la semplice, singola e innocente capacità di essere soltanto vivo. Penso che sarebbe interessante trovare altri valori nella vita, e accettare la nostra finitezza; per questo direi che solo “gli animali e le amebe sono felici”. È vero che in alcuni Paesi, in alcune società, in alcune culture le persone ridono più che in altre, quindi dovremmo forse scoprire perché, come succede. Noi siamo tutto un laboratorio, nessuno sa realmente dove andare e infine, il mondo è sempre più piccolo. Dovremmo pensare meno a insegnare e più a imparare. L’arte, be’, è un’altra cosa.

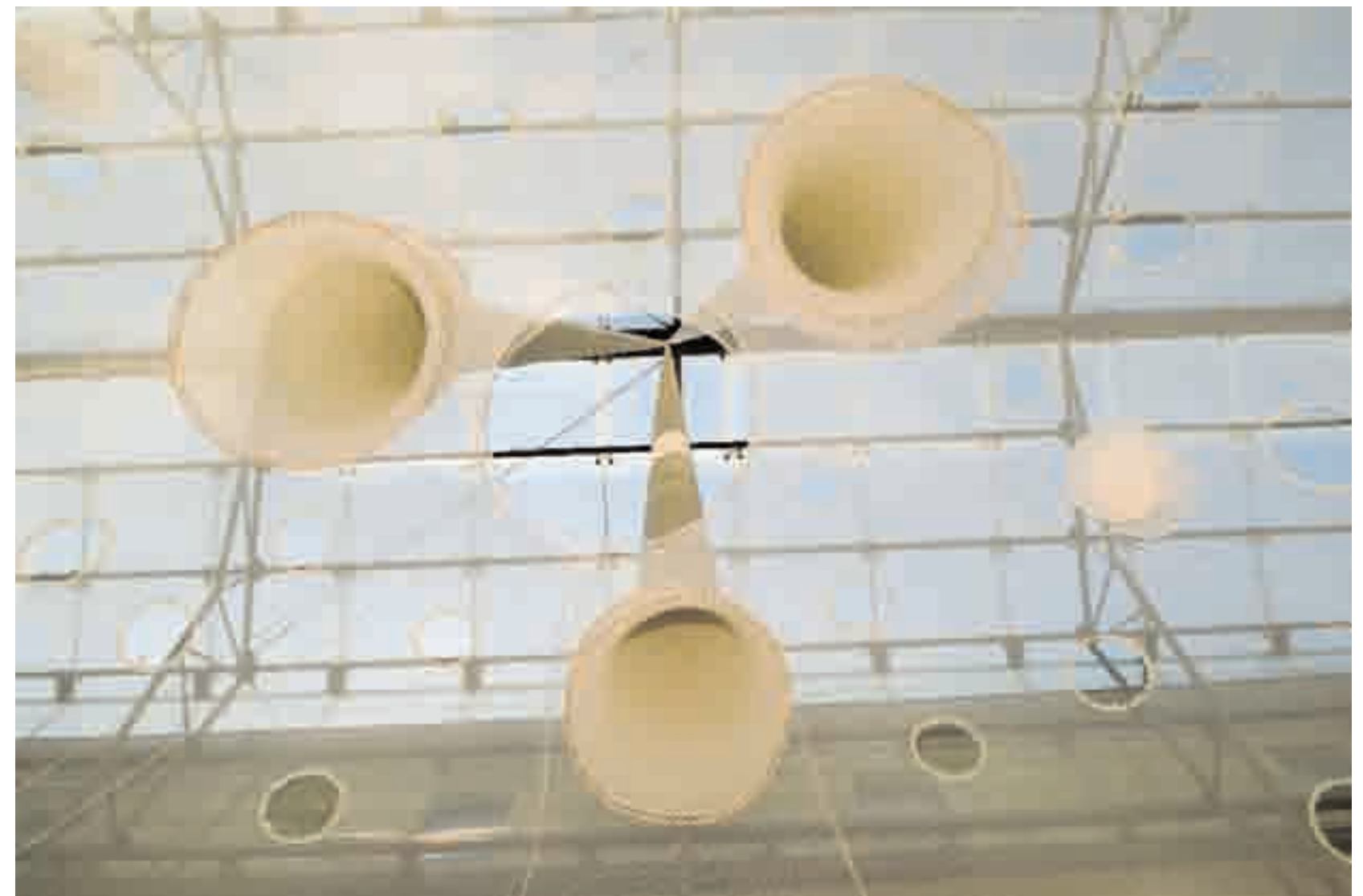
DD: Marina Abramović told me once that “we are living on a dying planet.” It sounds dramatic, but it might also be true. In your opinion, how can art contribute to shaping new models in human relations, as well as towards Nature and the environment?

EN: Well... this is cool... living in a dying body! Fascinating! It is a very anthropocentric point of view. Things looks like that to the blind eyes of culture, but what is right from a cultural point of view, may be beyond us from a natural perspective. What is going on is a reaction to our cultural activity and our intervention on the planet. We have been a virus since the beginning... we are the weird species who believe that we are sons of God or gods, but maybe we are sons of “devils” (even if I don’t like this dichotomy). For Nature, compared to all other animals, we are the weirdest and most exotic ones; we rationalize what we can and divinize the rest. I don’t understand the idea that the planet is dying: it is in a process of transformation. If anybody is dying, that’s us!

Nature is completely indifferent to us, and I think that the planet is alive and changes constantly. I agree that some parts are dying but it’s the price we are paying for our desire for power. Art may create sustainable relations between human beings, but if you think about the art scene, you can see the same insanity that we find in the society at large. Art doesn’t have the educative purity that the question is expecting. I’m not so sure that, in this show-biz society, art can push us in new directions, and even if it could at the end of the day it would have to negotiate with other political and social forces and everything would fall down again. Some improvements can move things on, but the essence remains the same. Human existence on Earth is very hard and undoubtedly we can’t live alone, but it is also very difficult to live together. We are all interconnected, we are connected to our histories, cultural identities... and in this complex reality generated by technology, the Internet and globalization we are going back to a situation of total lack of empty space, lack of time and the ever-increasing feeling that we are

oppressed by all the over-structures we created. It’s the triumph and the catastrophe of the bourgeois revolution and of the working society: corporations are becoming the new feudalists, and the human being is losing his simple, individual and innocent ability of just being alive. What I think is, it would be interesting to find other values in life and to accept our finitude. That’s why only “animals and amoebas are happy”. It is true that in some countries, in some societies, in some cultures people laugh more than in others, so I think we should find out why and how that happens. We are a laboratory unto ourselves, nobody really knows where to go and finally, the world is a much smaller place. We should think less about teaching and more about learning. Art, well, it’s another thing.







DD: Guardando i tuoi schizzi e immaginando il nuovo pezzo che occuperà la MACRO HALL, cercando di figurarmi il suo effetto travolgente, inebriante, oppure i movimenti ondulatori e seducenti che alludono allo scambio dei principi maschili e femminili, mi rendo conto che mi passano per la testa numerose immagini... le sculture di Louise Bourgeois, il *Bacio* di Brancusi, i danzatori di Matisse, ma anche le antiche dee della fertilità, i *lingam* di Shiva... tutte queste magnifiche immagini di pulsanti forze vitali... E anche la tua opera sembra derivare da quel filone...

EN: I principi del maschile e del femminile sono sempre stati una parte molto importante del mio lavoro. È un rapporto che ci fa pensare agli opposti e ai complementari; una cosa comincia dove l'altra finisce. Sono idee vicine alla sapienza orientale, che ha avuto un forte influsso sui miei studi, benché siano venute in modo piuttosto intuitivo; e forse sono ancor più legate alle origini stesse del Brasile e all'identità meticcias del suo popolo, generatosi dai rapporti tra colonizzatori e indigeni sicché i primi brasiliani si chiamavano *mamelucos*, bastardi per parte di madre e di padre. Questo ha generato il complesso del *vira lata*, il cane di strada: l'immagine con cui noi brasiliani ci identifichiamo di più. Certo vi sono delle similitudini tra le filosofie naturaliste degli "indiani" e le tradizioni del

pensiero orientale espresse attraverso il buddismo, lo zen, il tao... e per un altro verso c'è un enorme corpo di influenze culturali dell'Africa, la sua magia e il suo ritmo fusi con le fantasie cattoliche che riecheggiano nelle nostre radici culturali, così che questa bizzarra miscela mi fa venire in mente una diversa idea del tempo, che mantiene le cose in un equilibrio eterno e dà più spazio alla contemplazione, al respiro della vita. Inoltre, trovo interessante il fatto che spesso il mio lavoro sia stato associato a quello di Louise Bourgeois ma in questo momento, per via della tua domanda, vedo l'immagine dei danzatori di Matisse in cerchio attorno al *Bacio*! Non riesco proprio a togliermela dalla testa. Il *Bacio* di Brancusi ha il potere di un "bacio per l'infinità", dà la sensazione di non finire mai e in un certo qual modo questo bacio genera una nuova persona, simboleggia una fusione verso un'integrità totalmente ipotetica. Vedo il *Bacio* di Brancusi come un mito che non ha inizio né fine, accade da sé come se potesse concentrare tutta l'energia del mondo in un punto solo, in un solo momento... proprio quello a cui pensavo anche parlando delle sculture *BarBall*. E anche più importante, per la mia visione mitologica dell'arte, è la scena immaginaria in cui queste due opere di Matisse e Brancusi si sovrappongono: i danzatori

ballano attorno al bacio... quindi abbiamo l'immagine di una cosa totalmente statica e compressa come l'energia del *Bacio* di Brancusi, che è come un totem, e di una cosa leggerissima come i danzatori che vi girano attorno nudi. Che struttura primitiva, che simbolo! Il *Bacio* come nucleo di un atomo, con la nuvola di elettroni che ci danza intorno... la tribù e il totem... il popolo e l'istituzione... il bacio e la musica... E in effetti, non sentiamo forse la gente che ci balla intorno, quando ci bacciamo?!

¹ Italo Calvino, *Lezioni americane: Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano 1988, p. 57. (N.d.T.)

DD: While looking at your sketches and imagining the new piece that will occupy MACRO HALL, trying to picture its heady and overwhelming effect, or its swinging and seductive movements which allude to the interplay of masculine and feminine principles, I realize that numerous images are floating through my mind... Louise Bourgeois' sculptures, Brancusi's *Kiss*, Matisse's dancers, but also ancient fertility goddesses, Shiva lingams... all those magnificent images of pulsing life forces... Your work too, seems to be coming from that vein...

EN: The masculine and feminine principles have always been a very important part of my work. It is a relationship that make us think about oppositions and complementarities; one thing begins where the other ends. These ideas are close to the Eastern knowledge that was a strong input in my studies, even if it came in a quite intuitive way. Maybe it is even more linked to the very origins of Brazil and its people's mixed identity, generated through intercourse between colonizers and natives, so actually we have the first Brazilians called "Mameluco", bastards both on the father's and mother's side. This generated the complex of the *vira lata* (street dog): the "image" with which we Brazilians identify ourselves the most. Certainly there are similarities between the naturalist philosophies of the "Indians" and the Eastern traditions of thought expressed through Buddhism, Zen,

Tao... and on the other hand, there is this huge body of African cultural influences, its magic and rhythm fused with Catholic fantasies that resonate in our cultural roots, so all this strange cultural cocktail makes me picture a different idea of time that keeps things in a eternal balance, and gives us more space for contemplation, for breathing life.

Also, I think it is interesting that many times my work has been associated with the work of Louise Bourgeois, but right now, since your question, I see the image of Matisse's dancers dancing around the "Kiss"! I just can't get this image out of my mind. Brancusi's "Kiss" has this power of "a kiss for infinity", it gives out the feeling that it will never end, and in a way this kiss generates a new person, symbolizes a fusion towards a totally hypothetic integrity. I see Brancusi's "Kiss" as a myth, with neither beginning nor end, it happens by itself as if it could concentrate all the energy of the world in one point, in one moment... that very point I was thinking of when talking about the "BarBall" sculptures too. Even more important, for my mythological way of seeing art, is the imaginary scene in which these two pictures by Matisse and Brancusi overlap; the dancers are dancing around the kiss... so we have this image of something so completely static and compressed like the energy of Brancusi's "Kiss", which is like a totem, and something so light, like the

dancers dancing naked around it. What a primitive structure and what a symbol! "The Kiss" as the nucleus of an atom, with the electron cloud dancing around it... the tribe and the totem... the people and the institution... the kiss and the music... Don't we hear people dancing around us, in fact, when we kiss!?

inserire nota inglese\$\$\$\$



Conversazione con Ernesto Neto

A conversation with Ernesto Neto

Ilaria Marotta

Nell’ambito di un sistema organizzato, l’asse di un equilibrio talvolta labile ma necessario, sembra ruotare attorno al bilanciamento tra il complesso di convenzioni, di regole e di comportamenti imposti dalla società e le pulsioni individuali, i desideri e l’anelito ad ambiti di libertà. L’opera di Ernesto Neto sembra porsi proprio nel mezzo di questa tensione, tra l’esistenza di un habitat organizzato composto dalle sue grandi sculture ambientali e la libera espressione dell’individuo, fruitore e attore dell’opera d’arte. Nell’infrangere le convenzioni dell’intangibilità dell’opera, Ernesto Neto si libera di ogni regola sedimentata e porta il visitatore a una fruizione completa delle sue grandi sculture. Un microcosmo parallelo in cui installazioni in lycra, simili a tende, avvolgono l’osservatore in ambienti polisensoriali. Neto introduce nei suoi lavori degli elementi nuovi, quali il coinvolgimento olfattivo e l’interazione con l’opera d’arte, attraverso cui colloca la questione artistica sul terreno di un’azione diretta da parte del pubblico, nell’ambito di un’esperienza individuale che diviene al contempo collettiva, fruizione comune, spazio sociale condivisibile. Le sue sculture, oltre a essere osservate, possono quindi essere toccate, annusate, fruite, respirate a pieni polmoni, nell’ambito di un’esperienza stratificata, multiforme e complessa. Le forme duttili, flessibili, elastiche della lycra, diventano così il metaforico tessuto su cui imbastire un nuovo senso di comunità, dove condividere esperienze e in cui confrontarsi. Grandi composizioni organiche riempite di spezie pervadono lo spazio di odori. Membrane tese e trasparenti innescano un ancestrale richiamo alle rotondità materne, a forme uterine morbide e avvolgenti, generosamente offerte al piacere dello spettatore. L’opera in definitiva non vive più per sé stessa ma per il godimento di chi la fruisce. Ricolme di spezie profumate, cariche di significati, ancorate a contrappesi ripieni di sabbia o di altri materiali, alimentate dai movimenti dello spettatore, richiamano un profumo lontano e inebriante ma al contempo noto e familiare, un luogo nel quale si desidera tornare, un habitat consono ma sempre ricco e sorprendente. Il Museo diviene così il contenitore di tale complessa esperienza, in cui cresce, si allarga, si eleva, si rinforza, si struttura e infine si realizza un nuovo senso di comunità.

Within an organised system, a sometimes ephemeral though necessary equilibrium appears to depend on the balancing of a whole series of conventions, rules and behaviour imposed by society on the one hand, and individual impulses, desires and the yearning for areas of freedom on the other. The work of Ernesto Neto appears to reside right at the heart of this tension: between the organised habitat of his large environmental sculptures and the free expression of the individual, who is the user of and actor in the work of art. By violating the convention of intangibility of a work, Ernesto Neto frees himself from all long-established rules and enables the visitor to make use of his large sculptures in their entirety. It is a parallel microcosm in which, like curtains, Lycra installations envelop the observer in multi-sensorial worlds. Neto introduces new elements into his works, including olfactory elements and interaction with them. He does this by bringing artistic issues into the sphere of direct action by the public, giving people an individual experience that, at the same time, becomes a collective experience and enjoyment in a shared social space. This means that, as well as being observed, his sculptures may be touched, smelled, used, and fully embraced as part of a stratified, multiform and complex experience. The supple, flexible, elastic shapes of the Lycra thus become a metaphorical fabric on which a new sense of community is created, and where people can have experiences and interact. Large organic compositions filled with spices permeate the area with smells. Taut, transparent membranes prompt ancestral associations with the roundness of maternal shapes and soft, enveloping uterine forms which are generously offered for the spectator’s pleasure. In the end, the work is no longer for itself but for the visitor’s enjoyment. Brimming with fragrant spices, filled with meaning and anchored to counterweights filled with sand or other materials, and set in motion by the movement of the visitors, they recall aromas that are distant and inebriating and yet familiar and intimate. It is a place one wishes to return to, a habitat that is comforting yet always bountiful and surprising. The Museum thus becomes a container for this complex experience, in which a new sense of community grows and expands, rising up, becoming stronger, taking shape and, lastly, becoming reality.

Ilaria Marotta
In cosa consiste l’intervento site-specific pensato per la Hall di MACRO?

Ernesto Neto
Si tratta di una scultura già sviluppata, su scala minore e meno complessa, all’Atelier Calder di Saché, dove ho passato lo scorso autunno boreale; è un’opera di forma conica a base ottagonale, come un “fiore” rovesciato, pieno di gocce di spezie che ricadono verso il basso. Al centro c’è una grande goccia “invertita”, una specie di bocca-labbro che collega l’esterno con un interno che non è veramente “dentro” ma si limita a contenere la quantità di polvere speziata che poi filtra dai pori della pelle, dall’interno all’esterno, come dalle altre semplici gocce intorno. L’aroma delle spezie è una espansione di questa traspirazione, che si spande come fluttuante meta-rappresentazione del campo gravitazionale. In principio e in fondo è la forza strutturale generata dalla gravità a conferire realtà al pezzo, in contrapposizione, certamente, alla forza elettromagnetica. Al centro di questa pelle di forma ottagonale, e intorno alla goccia-labbro, ci sono tre doppie colonne tubolari che tengono il fiore sospeso fino a una carrucola posta sul soffitto-cielo. Questi tre cordoni energetici scorrono verso una seconda carrucola dall’altro lato del soffitto, per poi ricadere sottoforma di tre doppi contrappesi, ciascuno a reggere un terzo del peso dell’opera. Essa è l’estensione di un punto, costituito da nodi. Questo pezzo era stato pensato per collegare i due lati della Hall con i ponti nel mezzo, per creare una situazione fluttuante in cui non sarebbe stato possibile vedere tutta l’opera nello stesso momento: il lavoro esplora la lunghezza e la verticalità del vuoto e la trasparenza del tetto. Poiché avrebbe dovuto essere montato una volta completata la seconda parte del museo, c’era l’idea di operare un collegamento da un edificio all’altro; il contrappeso sarebbe stato in fondo alla rampa del nuovo fabbricato, con la parte principale di fronte a quello vecchio. Un’altra cosa molto importante per questo lavoro è la corrente d’aria da quest’edificio all’interno della Hall, che diffonde i profumi e mantiene l’opera in movimento, facendola oscillare dolcemente da una parte all’altra.

Ilaria Marotta
What does the site-specific work designed for MACRO Hall consist of?

Ernesto Neto
It consists of a sculpture already developed on a smaller and less complex scale at the Atelier Calder in Saché, where I was in residence during the last autumn in the northern hemisphere; the piece has an octagonal conic form, like an upside down “flower”, full of spices’ drops falling down. There’s “inverted” big drop in the centre, a kind of mouth-lip that connects the outside to an inside that is not really inside, but only keeps in the amount of spice matter which, then, transpires from the pores of the skin, from the inside to the outside like the other simple drops around it. The spices’ smell is an expansion of this transpiration, that spreads as floating meta-representation of the gravity field. At the end and in the beginning it’s the structural force generated by the gravity that gives reality to the piece, in contrast, of course, to the electromagnetic force. At the centre of this octagonal frame skin, and around the mouth-lip drop there are three double tube columns that suspend the flower field, lifting it up to a pulley on the sky ceiling. These three energetic cords flow to another pulley on the other side of the sky roof, falling down in the form of three double counter weights, each one carrying one third of the weight of the piece. The piece is the extension of a dot built by knots. This piece was planned to connect the two sides of the hall space with the bridges in the middle, to create a floating situation where we would not be able to see the whole piece at the same time: it explores the length and the verticality of the void and the transparency of the roof. Since it was supposed to be up when the second part of the museum was completed, there was the idea of making a connection from one building to the other; the counterweight would be at the end of the ramp of the new building, with the main part at the front of the old building. Another very important thing for this piece is the air current from this building to the inside of the Hall, which spreads out the smell and keeps the piece in motion, softly spinning from side to side.

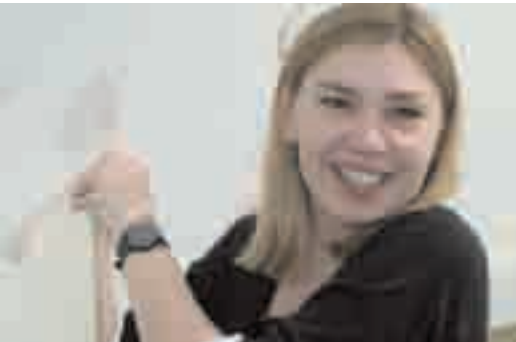


IM: Nelle tue opere dalla metà degli anni Novanta un elemento fondamentale è costituito dai materiali, che caratterizzano fortemente le tue installazioni e in cui contrapponi l'apparente fragilità del tessuto in lycra, la sua trasparenza, la sensazione di transitorietà, al suo carattere di forza, di elasticità e di resistenza. Un gioco di contrapposizioni che toccano anche il tema dell'ordine e del disordine che sembrano convivere nei tuoi lavori. Un elemento caotico, casuale, non regolamentato, malleabile, flessibile, visivamente percepibile nell'organicità proteiforme delle tue opere, e, d'altro canto, la matematica misurazione di calcoli di tenuta, di peso e di equilibrio. Sotto questo aspetto i tuoi lavori sembrano avvicinarsi a temi cari alla tradizione scultorea classica, quali l'equilibrio, l'armonia, la gravità, la massa, la forma, il colore.

EN: La mia posizione è che sento di appartenere alla stessa famiglia di queste persone. Ovviamente io agisco nella contemporaneità, dove l'espansione del campo artistico generata dalla storia dell'arte e dal progresso scientifico e industriale della società umana offre possibilità enormi; ma vi sono questioni essenziali, misteri, problemi e infinità che superano il nostro sviluppo culturale e tuttavia fanno parte della nostra pura/povera esistenza e forse costituiranno sempre un segmento delle relazioni tra noi e il nostro retroterra, tra noi e tutto ciò che è fuori di noi, compreso il rapporto con la materia viva e la nostra consapevolezza di essa, e attraverso questo il nostro rapporto con il tempo, quest'ineludibile astrazione. Trattare questo primitivo e storico rapporto tra noi stessi, il mondo e il tempo in cui viviamo potrà anche sembrare fuori moda, ma io non sono mai stato di moda e sarò sempre lieto, per quanto posso, di cercare e trovare soluzioni e modi per sentirmi me stesso e, chissà, magari indurre altri a provare anche un lievissimo conforto in quel dramma che è il privato rapporto di ciascuno con l'esistenza, oltre il prezzo che dobbiamo pagare ogni giorno per rendere possibile la nostra vita sulla Terra.

IM: Altro elemento fortemente ravvisabile nelle tue installazioni si ha con i temi affrontati dalla scultura barocca, protesa verso lo spazio esterno, volta ad abbracciare il visitatore e a farlo entrare (metaforicamente) nell'opera d'arte. Questo avviene anche nel tuo lavoro, seppure attraverso un linguaggio nuovo, diverso, volto a una fruizione completa dell'opera.

EN: Certamente il desiderio di abbracciare lo spazio che si trova nel barocco ha molto a che fare con il mio lavoro, e direi che sebbene io ritenga le basi della mia opera più vicine al classicismo, essa tende talvolta al barocco. In effetti il mondo attuale, con il suo eccesso di informazione, mi sembra estremamente barocco; io cerco di andare in direzione opposta, di concentrare le informazioni, anche se non è facile. C'è stato però un importante momento, negli anni Novanta, in cui molti artisti brasiliani attribuivano significati barocchi alla propria opera o lavoravano addirittura su concetti barocchi, perché il barocco brasiliano è stato molto importante e ha fornito le basi per un'interpretazione storica dell'arte brasiliana; ma è diventato anche il modo di leggere l'arte brasiliana contemporanea, al punto che ha cominciato a irritarmi. Non solo, nel barocco brasiliano c'era veramente troppo fasto, troppe dorature, in contrasto con l'architettura coloniale, ben più semplice e classica, che ho sempre trovato più interessante. Perciò, a causa di queste due situazioni, ho sviluppato un'allergia all'idea che il mio lavoro venisse interpretato dal punto di vista del barocco; ma naturalmente l'atmosfera barocca del Brasile mi è rimasta addosso, e penso ci sia una continuità tra il classico e il barocco in ciò che faccio, dall'interno all'esterno, là dove provo a condensare la barocca oppressione esterna in un centro di opinione classico, un reattore energetico interno.



IM: In the works you have made since the mid-1990s, one fundamental element is that of the materials which clearly characterize your installations. In them you contrast the apparent fragility of the Lycra, with its transparency and feeling of transience, with its characteristic strength, elasticity and resistance. This play of contrasts can also be seen in the theme of the order and disorder that appear to coexist in your works. There is a chaotic, random, unregulated, malleable, flexible, and visually perceptible element in the multiform organicity of your works and yet there is also the mathematical precision of carefully measured endurance, weights and balances. From this point of view, your works appear to converge with the themes of classical sculptural tradition, such as balance, harmony, gravity, mass, form and colour.

EN: My position is that I feel I am from the same family of these people. Of course I deal with contemporaneity, where we have huge possibilities since the expansion of the field generated by art history and the scientific and industrial development of the human society; but there are some essential issues, mysteries, problems and infinities that are beyond our cultural development, yet remain part of our pure/poor life and probably will forever be an intrinsic part of human relationships, between ourselves and the background, between ourselves and everything out there, outside of us, including the relation with live matter and our conscience of it, and through it our relationship with time, this inexorable abstraction. Dealing with this primitive and historical relation between ourselves, the world and the time we live in could seem out of fashion, but I've never been a fashionable person and I will always be happy, as far as I can, to try and find solutions and ways to feel myself and, who knows, maybe engage others in feeling a kind of subtle comfort in the drama that is our private relationship with existence beyond the prices we must pay every day to make our life on Earth possible.



IM: Another element that appears very clearly in your installations is that of the themes tackled by baroque sculptures, which extend out to the space around them, embracing the visitors and (metaphorically) bringing them inside the work of art. This can also be seen in your works – even though they adopt a new, different language – which are designed to be experienced in their entirety.

EN: Certainly the desire to embrace space that we can find in the baroque has a lot to do with my work, and I would say that even though I see the basis of my work closer to a classical point of view, it sometimes tends to the baroque. In fact, the world we live in today, with its excess of information, seems extremely baroque. I try to go the opposite way, even though it's not easy; I try to concentrate information. But there was an important moment, during the '90s, when many Brazilian artists gave a baroque meaning to their work or even worked through baroque concepts, because the Brazilian baroque had been very strong and provided grounds for an historical interpretation of Brazilian art; but it also became a way of reading Brazilian contemporary art to the point where it began to annoy me. Moreover, in the Brazilian baroque there was far too much luxury and gilding, as opposed to the colonial architecture, much simpler and more classical, that I always found much more

interesting. So, because of these two situations, I started to develop a kind of allergy to the idea of my work being interpreted from the point of view of the baroque; but of course there's a baroque ambience in Brazil that transpires on me and I think there is a continuity from the classical to the baroque in what I do, from the inside to the outside, where I try to condensate the external baroque oppression into a classical centre of opinion, an internal energetic reactor.



IM: Nella realizzazione di un intervento *site-specific* quali questioni ti poni rispetto allo spazio che hai di fronte? Quali sono per te gli aspetti fondamentali nella creazione di un’opera all’interno di un nuovo ambiente?

EN: Non mi faccio nessuna domanda, non mi pare, o almeno non è così che funziona; in realtà provo a respirare lo spazio, l’architettura, l’istituzione, la città e il suo ambiente culturale, non tanto per ricavarne un’impressione diretta quanto per localizzarla. La cosa importante è il lavoro che faccio prima della mostra. Il luogo, l’architettura e l’istituzione hanno un loro speciale sapore e magari ci saranno modifiche in corso d’opera, ma c’è sempre stato un rapporto tra le opere che ho realizzato e il luogo in sé. C’è anche l’idea che il sito sia un’estensione dello studio, e a me sembra che questo sia un elemento portante dell’arte contemporanea: ciascun luogo diviene il sito di una realizzazione, sicché lo spettatore è vicinissimo alla

realizzazione dell’arte; è tutta “vernice fresca”, nulla è stato giudicato a priori, nemmeno dall’artista, quindi vediamo tutti insieme l’opera per la prima volta: artista, committente e pubblico, il che crea una situazione avventurosa! Ma per tornare all’inizio, se ci fosse una domanda che mi faccio sarebbe forse questa: come mi voglio vestire per questa festa? In che modo mi sentirei a mio agio in questo posto? Può esserci anche la sensazione di un contrasto, in ogni senso, e molte volte c’è, ma è anche necessario un certo livello di mimesi: per qualche verso dovrebbe esistere, benché sembri assurdo, una transizione tra il contenuto, attraverso la “buccia” del pezzo, e il luogo in cui si è. Preferisco sempre apportare il contenuto in dosi omeopatiche, a poco a poco, in modo da non causare effetti collaterali durante il passaggio, di colpire senza far male... pian piano.

IM: What questions do you ask yourself with regard to the space available when you are making a site-specific installation? What do you consider the fundamental aspects to be in the creation of a work in a new environment?

EN: I don’t think I ask myself any questions, or at least it does not work that way; in fact I try to breathe in the place, the architecture, the institution, the city and its cultural environment, not so much to gain a direct impression as to localize it. The important thing is the work I do before the exhibition. The place, the architecture and the institution will give out a special flavour and there will be changes in the development, but there has always been a relationship between the works I’ve done and the place itself. There is also an idea that the site is an extension of the studio, and to me this seems very much what contemporary art is about: each place becomes the site of a realization, so the viewer is very close to the realization of the art; it’s “wet paint”, nothing has been previously judged, not even by

the artist, and in the end we are all seeing it together for the first time: the artist, the client and the public, and this creates an adventurous situation!

But to go back to the beginning, if there is a question I ask myself it would be something like: how do I want to dress for this party? How would I feel comfortable in this venue? There can be even a feeling of confrontation to it, in every sense, and most of the times there is, but it’s also necessary to have a level of mimesis; in a way there should be, even if it sounds absurd, a transition from the content, through the skin of the piece, to where you are. I always like to bring in content in a homeopathic way, little by little, so as not to cause any side effects during the passage, to hit without hurting... smoothly.



Tutta la mia idea di trascendere l'elemento umano attraverso l'arte, e della possibilità che l'arte possa cambiare lo stato d'animo delle persone e così anche il modo in cui viviamo, è stata un forte elemento di utopia delle mie ottimistiche sculture, nel contesto di pesante pessimismo del nostro mondo.

My whole idea of transcending the human element through art and of the possibility, for art, to change the mood of people and through that, the way we live, has been a strong utopian factor in my optimistic sculptures within the heavy and pessimistic environment that we live in.



IM: Il tuo lavoro sembra vivere una particolare energia, che si sviluppa nel momento in cui viene fruito dallo spettatore. Questo permette di creare una rete di relazioni individuali tra il pubblico e la tua opera. Non più pubblico passivo ma attore principale dell’opera d’arte, in cui il visitatore è chiamato a rompere gli schemi di una propria remissività nei confronti del lavoro artistico. Se l’arte è lo specchio del tempo in cui viene prodotta e creata, riflesso della società contemporanea, dei suoi problemi e delle sue questioni fondamentali, credi che le tue sculture ambientali, fruibili democraticamente dal pubblico, possano essere interpretate come espressione di un’utopia praticabile?

EN: A partire da *Utopia Station* tutto è diventato utopia; questa parola ha iniziato a comparire così spesso nell’espressione di tanti artisti che io cerco di evitarla riguardo al mio lavoro. Il quale però contiene, ovviamente, una visione utopistica; e tutta la mia idea di trascendere l’elemento umano attraverso l’arte, e della possibilità che l’arte possa cambiare lo stato d’animo delle persone e così anche il modo in cui viviamo, è stata un forte elemento di utopia delle mie ottimistiche sculture, nel contesto di pesante pessimismo del nostro mondo. A me importa molto delle persone, e non solo di quelle sulla scena artistica o

nella storia dell’arte; mi piacerebbe regalare loro il tempo di respirare, di sentirsi più legati a se stessi, fuori della nuova religione mediatica in cui viviamo. Tornando alla domanda, non credo davvero che viviamo in tempi utopistici; ci saranno anche molti artisti e critici che parlano di utopia per cercare di risvegliare l’attenzione su questo concetto, ma credo che questa società sia molto lontana da qualunque comportamento utopistico. Pensiamo all’ambiente, ma non pensiamo realmente al futuro, e la realtà ci schiaffeggia di continuo; la realtà è sovra-espressa e i *reality show* televisivi ne sono un sintomo, ma persino nell’arte si nota un iperrealismo che ruba spazio alla fantasia, e l’utopia è un prodotto dell’immaginazione; ci serve tempo per fantasticare, e con la fantasia potremmo idealmente sognare il futuro, cambiarlo e sviluppare nuove utopie, ma quel che si vede ora è una serie di adattamenti critici al sistema travestiti da utopie. Verrà una generazione a inventarsi nuove utopie, ma non è ancora arrivata. Adesso ci serve tempo, ormai un genere di lusso nell’oppressione economica che viviamo ogni giorno, ma il tempo verrà.

IM: Your work appears to have a very special energy of its own, which is released when a spectator comes into contact with it. This makes it possible to create a series of individual relationships between the public and your work. No longer a passive public but the leading actor in the work of art, in which the visitor is called upon to shed his or her own submissiveness with regard to works of art. If art is the mirror of the age in which it is produced and created, and a reflection of contemporary society and of its fundamental problems and issues, do you think that your environmental sculptures, which can be democratically enjoyed by the public, can be interpreted as the expression of a feasible utopia?

EN: Since after “Utopia Station” everything has become utopian, the word has started to be such a part of the expression of so many artists that I try to avoid its use in my work. But of course it does contain an utopian vision, and my whole idea of transcending the human element through art and of the possibility, for art, to change the mood of people and through that, they way we live, has been a strong utopian factor in my optimistic sculptures within the heavy and pessimistic environment that we live in. I really do care a lot for people, and not just the ones in the art scene or in art history; what I would like to

give them is time to breathe, to feel more connected to their selves, beyond the new media religion we experience today. But concerning your question, I don’t really think we live in a utopian time; there may be many artists and art critics talking about utopia to try and wake people up to that notion, but I think we are very far from any utopian behaviour in our society. We think about the environment but we’re not really thinking of the future and we get constantly smashed by reality; reality is over-expressed and TV’s reality shows are a symptom of this, but even in art we can see an ultra-realism that robs imagination of space, and utopia is a product of the imagination; we need time to fantasize and through imagination we can idealistically dream about the future, change it and develop new utopias, but what is going on now is a series of critical adjustments to the system that mask themselves as utopias. A generation will come up with new utopian ideas, but it isn’t here yet. Now we need time, which has become a luxury within the economic oppression we are experiencing today, but it will come.



IM: Nell'idea di giocare sull'altezza della Hall, nel creare un grande lampadario sospeso, la fruizione del pubblico sottintende necessariamente una tensione, una ricerca, una spinta che porta a sollevare la testa, a girare intorno, a osservare l'opera da diverse angolazioni. Nel caso dell'opera nella Hall di MACRO, in che cosa consiste l'interazione con il pubblico?

EN: Be', qui l'interazione è più visiva e olfattiva che tattile. I pezzi con le spezie non sono i migliori per l'intimità del tocco, per sdraiarsi addosso, dormirci su, insomma tutte quelle cose che succedono con alcune altre mie opere... Questo pezzo ha un impatto brutale, a causa del peso che ricade nello spazio in contrapposizione al delicato elemento tessile con i suoi collegamenti; ci sarà un odore fortissimo e un complicato processo di costruzione dal punto di vista architettonico, che darà vita a una visione più intellettuale della scena. Tutto il processo di suddivisione del peso è limpido e trasparente, e il telaio esterno che stira il pezzo costituisce un altro elemento di tensione per cui, anche se non lo tocchiamo, il pezzo è comunque basato sul tatto: c'è sempre qualcosa che tocca qualcos'altro, e in questo processo comunicativo vediamo tutta l'opera sempre soggetta al campo gravitazionale, a mostrarci un'espressione della gravità nel tempo, che è una sensazione comune a tutti gli esseri umani. C'è anche uno spirito del tempo, e siccome il pezzo fluttua costantemente, c'è anche il moto causato dal vento che lo sfiora, e che conferisce a esso musicalità!



IM: In the idea of using the height of the Hall for the creation of a large hanging chandelier, the interaction of the public necessarily involves a form of study, with a tension and prompting that leads one to raise one's eyes and look around, observing the work from various angles. In the case of the work in MACRO Hall, what does the interaction with the public consist in?

EN: Well, the interaction here is more visual and olfactory than tactile. The pieces with the spices are not the best ones for the intimacy of touching, lying down on them, of sleeping over them and all the similar things that can happen with some of my other pieces... This piece has a brutal impact, because of its weight falling into the space, in contrast with the delicate textile element and its connections; there will be a very strong smell and a complex process of construction from an architectonic point of view, which causes a more intellectual observation of the scene. The whole process of how the whole weight is divided is very clear and transparent, and the external frame that stretches the piece out is another parameter of tension, so even if we are not touching it, the piece is still built through touch; one thing is always touching another and through this communication system we see the whole piece always subject to the gravity field, showing us an expression of gravity in time, which is a feeling common to all human beings. There is also a spirit of time, and because the piece is constantly floating in time there is also a movement through the wind that touches it, giving it musicality!







IM: Le spezie che utilizzi, hanno un senso/un significato/un valore particolare all'interno della tua opera?

EN: Le spezie hanno diversi significati. Prima di tutto rappresentano la vita, essendo materia viva; poi rappresentano la fertilità, la seduzione e l'intimità. La fertilità, dall'idea del polline e dallo spirito agricolo a cui ci riporta, la seduzione dal modo in cui il profumo ci attrae, e l'intimità dal fatto che l'odore ci evoca l'intimità del contatto. Quando annusiamo, abbiamo la sensazione di toccare qualcosa con l'interno del nostro corpo, ragione per cui i cattivi odori sono tanto disgustosi; sentiamo di entrare dentro noi stessi e

inoltre, quando siamo in intimità con qualcuno, ne conosciamo l'odore che è come un'impronta digitale: non ci sono due persone con lo stesso odore, perciò esso simboleggia quest'intimità con la vita quotidiana. Bisogna anche tener presente che parliamo di spezie macinate, di polveri: polvere alla polvere, cenere alla cenere. La polvere attraversa il tessuto, la pelle, i confini dell'opera: e l'idea del confine, del limite, è molto importante nelle mie opere che sono sempre, in ogni senso, sull'orlo di qualcosa. Il fatto che la polvere filtri attraverso i pori della pelle di tessuto crea una nuova metafora per questo confine tra il dentro e il fuori, per il rapporto tra il soggetto e lo sfondo; la consistenza e l'aroma

delle spezie attraversa questo confine. Da ultimo, le spezie hanno una densità più bassa della sabbia nei contrappesi dall'altro lato dell'opera: materia organica contro materia minerale, e questa polarità a mio avviso contiene un simbolismo che ci riguarda tutti.

IM: L'opera viene deformata dal passare del tempo e dal peso delle spezie? E se sì, quanto di questo processo toglie o aggiunge valore al tuo lavoro? Intendo dire se l'esperienza vissuta dell'opera e dall'opera, fa parte di un suo arricchimento o meno.

EN: La deformazione è l'essenza dell'opera, ma come dicevo prima l'opera vive sull'orlo e talvolta l'energia in eccesso può superare il confine: il rischio è sempre presente, ma d'altro canto io lavoro sul rischio. Siamo sempre sottoposti a una tensione: la stabilità è l'equilibrio tra forze antagonistiche, e più tentiamo di creare una società sicura, più abbiamo bisogno di rischiare.

IM: Do the spices you use have a particular sense/meaning/value in your work?

EN: The spices have various meanings. First of all they represent life, being a live matter; then, they represent fertility, seduction and intimacy. Fertility from the idea of pollen and the spirit of agriculture spirit that it communicates, seduction from the way the smell attracts us, and intimacy because smells bring out the intimacy of contact. When we smell, we feel we are touching something from the inside of our own body, which is why bad smells are so disgusting; we feel that we are going inside ourselves and also, when we are intimate with somebody, we know their smell and that is like a fingerprint, two people have not the same smell, so smell symbolizes this intimacy with

daily life. Also we have to keep in mind that we are talking about ground spices, powders, dust: dust to dust, ashes to ashes. The powder crosses the fabric, the skin, the boundary of the piece: the idea of a boundary, a limit, is very important in my works as they are always, in every sense, on the verge of something. The fact that the powder filters through the pores of the textile skin creates a new metaphor for these borders between the inside and the outside, for the relationship between the figure and the background; the texture and smell of the spices crosses this border. And finally, the spices have a lower density than the sand in the counterweight at the other side of the piece: organic matter versus mineral matter, and this polarity, to me, contains a symbolism that concerns us.

IM: Is the work deformed by the passing of time and by the weight of the spices? And if it does, how much of this process detracts or adds value to your work? What I mean is this: is or isn't the experience obtained from and by the work a part of its enrichment?

EN: The deformation is the essence of the work, but, as I said before, the work lives on the edge and sometimes the excess energy can cross this border: the risk is always there, but then my work is about risking. We are always under a tension: stability is a balance between antagonistic forces, and the more we try to produce a safe society, the more we need to risk.



Sensorialità del tempo sospeso

Sensorial Dynamics in Suspended Time

Barbara Goretti

nel convolvolo
soffia il suo naso
la ragazza in fiore

Haiku di Kobayashi Issa (1763-1828)

L’opera di Ernesto Neto si apre come un grande fiore, una corolla bianco latte che si schiude, pronta, come il “calice” del convolvolo, ad accogliere e avvolgere, così l’etimologia del suo nome - convolvere - ci racconta, tutto ciò che le si trova intorno. Lo spettatore sarà attratto dal fiore come una farfalla e non troppo diversamente da essa instaurerà un’intima relazione con il nuovo alveolo, annusandone gli stami, accarezzandone la superficie e riconoscendone la morbidezza, percependone le forme, esplorando i confini di questo nuovo spazio dove: “L’essere regna in una sorta di paradiso terrestre della materia, fuso nella dolcezza della materia adeguata. L’essere, in un simile paradiso materiale, pare bagnarsi nel cibo, ricolmo di tutti i beni essenziali” (G. Bachelard, *La poétique de l’espace*, 1958). Lo spettatore è così parte di un’esperienza fisica totalizzante: determina un nuovo equilibrio dell’opera, definito dal sistema di pesi e dalla forza di gravità, interagisce con lo spazio e con la materia che definisce quest’ultimo. Se per Neto il corpo e lo spazio sono le sole cose che l’uomo realmente possiede (Y. Hasegawa, in *Parkett*, 2006, p.144) ecco allora che l’ambiente deve subire una metamorfosi, da un fuori deve tramutarsi in un dentro, in un guscio di benessere psico-fisico attraverso il quale entrare in relazione con il proprio corpo e con la propria mente. Il corpo è esso stesso luogo di contemplazione e veicolo di quella esperienza estetica che conduce alla percezione dell’esistenza attraverso i sensi, che desta dall’immobilità, dall’inconsapevolezza, dall’anestesia che segna il nostro quotidiano.

The budding girl
blows her nose
in morning glory

Haiku by Kobayashi Issa (1763-1828)

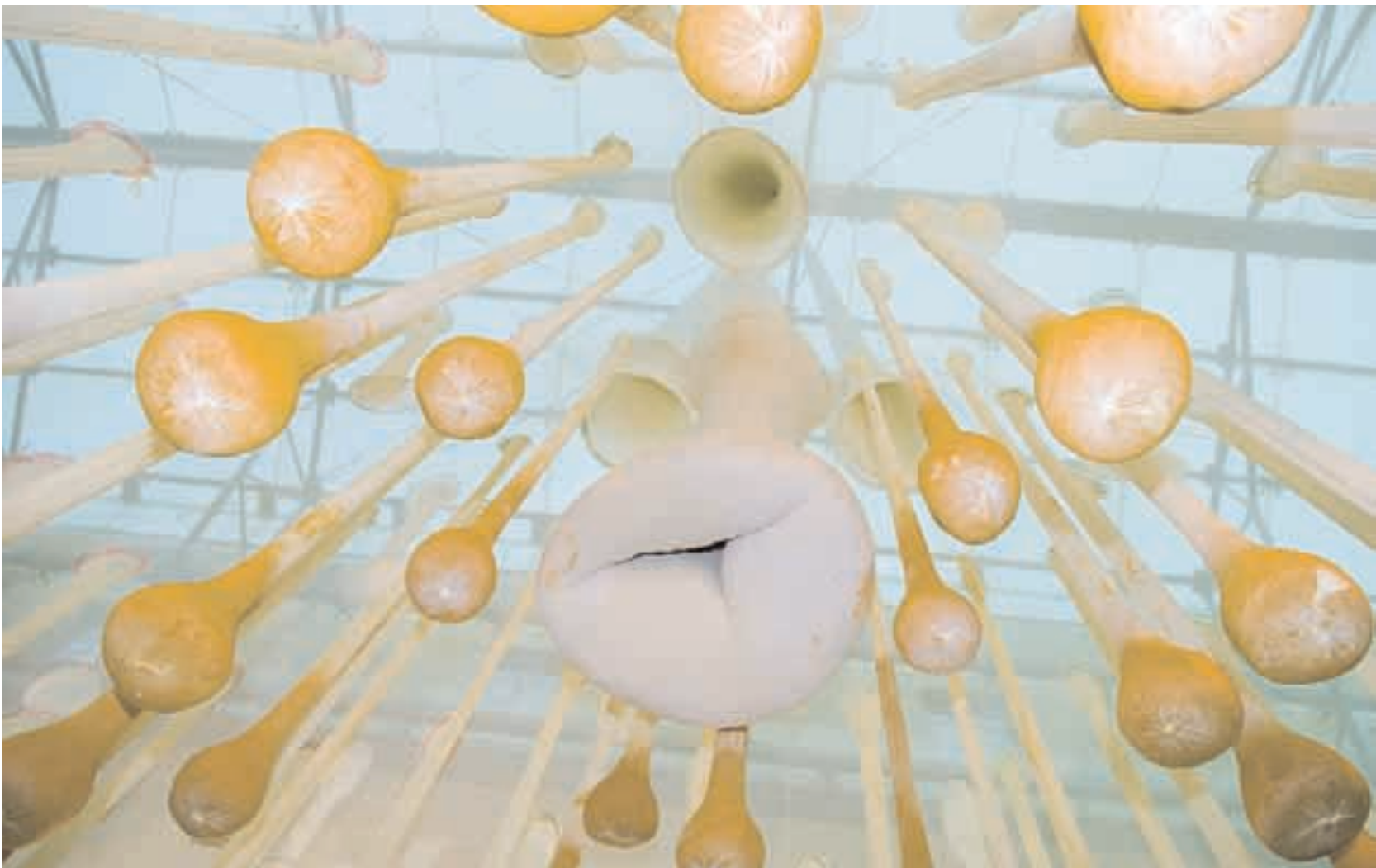
Ernesto Neto’s work opens up like an great flower - a milky-white corolla that unfolds like the calyx of the convolvulus to admit and enwrap all that is around it, as the etymology of its name - the Latin convolvere - informs us. The spectator will be drawn to this chalice-flower like a butterfly and, not that dissimilarly, will form an intimate bond with the new alveolus, smelling its stamens, caressing its surfaces and appreciating its softness, perceiving its forms, and exploring the frontiers of a new space. It is a space where “The being reigns in a sort of earthly paradise of matter, dissolved in the tenderness of commensurate matter. In such a material paradise, the being appears to bathe in nourishment, brimming with all essential commodities” (G. Bachelard, *La poétique de l’espace*, 1958). The spectator is thus caught up in an all-engaging physical experience, bringing the work into a new equilibrium, which is established by a system of weights and by the force of gravity, interacting with its space and concrete substance. While, as Neto sees it, body and space are the only things that man truly possesses (Y. Hasegawa, in *Parkett*, 2006, p.144), here we find that the environment has to undergo a metamorphosis, transforming itself from an outside to an inside, in a shell of psychophysical well-being in which we can enter into a relationship with our own body and mind. The body is itself a place of contemplation, and it conveys the aesthetic experience that leads to the perception of existence through the senses, rousing us out of the immobility, unawareness and anaesthesia that are so much part of our everyday lives.



Una realtà, quella attuale, che attraversa una fase di pienezza eccessiva, una condizione di permanenza dell’ininterrotto, rispetto alla quale emerge la necessità di un intervallo (G. Dorflies, *L’intervallo perduto*, 2006, pp.11-33). Ritrovare questo intervallo, recuperare una capacità “diastematica”, corrisponde a ritrovare quella giusta pausa, quella dimensione sospesa durante la quale ognuno può riappropriarsi di una sensorialità primaria dimenticata e riscoprire una nuova immagine di se stesso e del mondo, nell’esplorazione dei cinque sensi, e nella densa atemporalità di un haiku. Joep van Lieshout utilizza questa estetica della funzionalità per muoversi sull’incerto confine tra destino individuale e collettivo, tra regolamentazione, efficienza produttiva e il rischio di una crescente erosione della possibilità di autodeterminazione di ognuno di noi. AVL non arretra davanti alla scelta tra l’essere e l’essere altro, ma piuttosto ci offre una visione completa delle possibilità, delle costrizioni, delle pulsioni reali e palesi, quanto ipotetiche e nascoste, che compongono l’universo dell’esistenza umana, una lettura che è un invito a porsi sempre la domanda: qual è l’altro suo aspetto, cosa c’è dietro?



Present-day reality is going through a period of excessive fullness, a state of permanent continuity, which reveals the need for an interval (G. Dorflies, *L’intervallo perduto*, 2006, pp.11-33). Finding this intermission once again, and retrieving a “diastematic” capability, means recovering the right hiatus and a suspended dimension during which we can each regain possession of a primary sensorial sphere that has been long neglected. It means rediscovering a new image of ourselves and of the world in an exploration of the five senses and in the intense timelessness of a haiku.dunque per la stessa sopravvivenza dei Burghers e di The Technocrat.



TATTO

Barbara Goretti

Il tuo lavoro restituisce alle persone la possibilità di un'esperienza plurisensoriale. Uomini, donne e ragazzi, bambini e anziani si riappropriano del tatto, un'esplorazione fondamentale per la comprensione del mondo, spesso interrotta da un imperativo fin troppo consueto: "Non toccare!", gridato durante l'infanzia, tacito e silente nelle restrittive convenzioni dell'età adulta.

Ma l'esperienza tattile è in grado di creare una relazione estremamente intima tra il pubblico e l'opera d'arte, tanto da trasformarsi in un momento di assoluta e rara libertà di fruizione.

Non credi che il mondo dell'arte e gli artisti dovrebbero interrogarsi di più rispetto al valore di questa possibilità per il pubblico?

Ernesto Neto

La storia dell'arte e il capitalismo conducono all'oggetto d'arte, in particolare attraverso l'idea della tela: un dipinto in un riquadro che si può facilmente trasportare da qui a là, mettere dentro e togliere da una cornice

preziosa che lo trasforma in una merce, generando così una sacralizzazione dell'arte, del gesto artistico che ha creato questo bisogno. Con la più moderna valorizzazione di questi oggetti tramite la società pubblicitaria globalizzata in cui viviamo oggi, alcune icone del consumo culturale occidentale finiscono col trovarsi in una situazione iperprotetta, per cui è necessario mettere un vetro tra l'oggetto d'arte e il pubblico: si dice che la Gioconda che vediamo al Louvre non sia l'originale, e che quest'ultimo si trovi sotto chiave! Al tempo stesso, l'industrializzazione che ha dato vita a questo stato di cose ha generato una pratica artistica che va oltre il puro gesto dell'artista nel suo progetto, e verso un atteggiamento in cui praticamente ogni opera d'arte può essere rifatta (in un certo senso, se le voci sulla Gioconda sono vere, anche un capolavoro come quello può essere replicato), il che dà al pubblico la possibilità di partecipare dell'opera d'arte. A parte questo io non credo che i dipinti debbano essere toccati, ma se si pensa alla scultura, storicamente l'idea del tatto ne fa già parte perché, fin dall'inizio della sua

creazione, esiste un processo diretto in cui l'artista tocca la materia per trasformarla in qualcosa; ciò appartiene alla logica stessa dello scolpire. Il tatto è più sensibile alle piccole cose, implica un livello di comprensione al quale gli occhi non possono condurci, dove persino il più potente microscopio è cieco! Il tatto è un diverso livello di intimità: se si guarda all'immagine principale nella Cappella Sistina di Michelangelo, è l'istante che precede il tocco tra il dito del Padre e quello del Figlio, quel secondo di eternità; lo stesso che cercava Michelangelo quando, divenendo cieco, chiedeva ai suoi allievi di portarlo all'Accademia per poter toccare le sculture di Fidia. C'è un bisogno di intimità che induce in tutti il desiderio di toccare e poi, per tornare al principio, c'è la necessità di proteggere l'opera d'arte dalla cieca voracità del consumo culturale... Credo ci siano artisti che riescono a sviluppare il proprio lavoro pensando al pubblico in modo più generoso, e altri che ci riescono meno... A me, personalmente, gli estranei sono simpatici, ma in effetti: chi sono?

TOUCH

Barbara Goretti

Your work gives people the chance to have a multi-sensorial experience once again. Men, women, and children, the young and old can all regain possession of touch, in an exploration that is fundamental for an understanding of the world which is often interrupted by an imperative that is all too frequent: "Don't touch!", shouted during childhood, tacit and silent in the restrictive conventions of adulthood. And yet tactile experiences are able to create extremely intimate relationships between the public and a work of art - so much so they become a moment of absolute and singular liberty. Don't you think that the art world and artists should question themselves more about the importance of giving the public this opportunity?

Ernesto Neto

Art history and capitalism lead to the art object, especially through the idea of the canvas, a painting in a "square" that can easily be transported from here to there, put into and taken out of a valuable frame that changes it into a commodity, thus generating a sacralisation of art, of the artistic gesture that created this need. With the hipper valorisation of these objects through the global propaganda society we live in today, some icons of the Western cultural consumption end up in an overly protected situation where it is necessary to put a glass between the artwork and the public; rumour has it that the Mona Lisa we see in the Louvre isn't the original, and that *that* is locked away! At the same time, the industrialization that generates this state of things generates an artistic practice that goes beyond the pure gesture of the artist within his project and toward an attitude where almost any artwork can be remade (in a way, if the rumours about the Mona Lisa are true, even a masterpiece like that one can be replicated), which creates a possibility for the public to deal with the artwork. Apart from that I don't think a painting is there to be touched, whereas, if you think about a sculpture, historically the idea of touching it is already a part of it because, ever since the beginning of its making, there exists a direct process where the artist touches the matter to make it

into something; this belongs to the very logic of sculpting. Touch is more sensitive to small things, it implies a level of comprehension that the eyes cannot take us to, where even the strongest microscope is blind! Touching is a different level of intimacy: if you look at the main image in Michelangelo's Sistine Chapel, that is the instant before the touch between the Father's finger and the Son's, a second of eternity; the same that Michelangelo was looking for when he was getting blind and asked his apprentices to take him to the Academy so he could touch Phidias' sculptures. There is a need for intimacy that arouses a desire for touch in everyone and then, back to the beginning, there's a need to protect the artwork from the blind voracity of the cultural consumption... I think there are artists who can develop their work whilst thinking about the public in a more generous way, and others who are not as generous... I cannot judge them. Personally I like strangers, but who are they?



OLFATTO

BG: Tra i cinque sensi è quello più primitivo, meno razionale; quello che diventa il tramite di forti e intense sollecitazioni in grado di agire sulla nostra memoria, attivando ricordi, riportandoci alle "cose". Nello stesso modo, le spezie che riempiono le sacche di "While Nothing Happens", macinate fino a perdere la loro connotazione materica, diventano il racconto odoroso del tuo lavoro: il pubblico le annusa, le sente salire nelle narici, forse ne confonde le essenze, nella pienezza di un'esperienza estetica che riesce a mutare anche la dimensione temporale. Che peso ha quest'ultima nella fruizione del tuo lavoro?

EN: È molto importante... la vita è gioia, e alla fin fine non ricordiamo altro, nessuno muore coi brutti ricordi.

GUSTO

BG: Se fino ad ora i sensi si sono tradotti in esperienze dirette della percezione, il gusto si presenta come un'astrazione generata dalle stimolazioni olfattive; una suggestione inscindibile da quel percorso odoroso tra quelli che sono prima di tutto sapori - pepe, zenzero, cannella - e che entrano a far parte dell'esperienza estetica. Questo termine, che vuol dire "percepire le cose attraverso i sensi" (dal verbo greco *aistânomai*), ha il suo opposto nella parola anestesia, ossia l'assenza, la paralisi, l'impossibilità dei sensi: un termine adatto alla descrizione della nostra attuale condizione socio-culturale, rispetto alla quale il tuo lavoro offre una possibilità di cambiamento. Vista l'intensità e l'efficacia della tua operazione estetica, pensi che il tuo pubblico (e mi riferisco ai "non addetti ai lavori") riesca a cogliere autonomamente, e senza bisogno di mediazione, questa opportunità?

EN: Sì, ci sono cose che tutti abbiamo in comune, noi esseri umani sulla Terra, oltre il nostro retaggio culturale. Mentre ci troviamo in questa solitudine culturale fiutiamo il tempo, respiriamo il peso e... ci incontriamo.



SMELL

BG: Of the five senses, smell is the most primitive and least rational. It is the one that acts as a medium for strong, intense stimuli, capable of affecting our memory, prompting remembrances and bringing us back to "things". In the same way, the spices that fill up sacks of "While Nothing Happens" are ground until they lose their material identity and become the aromatic tale of your work. The public smells them, feeling them going up their nostrils, and possibly confusing the actual aromas, in the fullness of an aesthetic experience that even manages to change our sense of time. How important is this final aspect in the enjoyment of your work?

EN: It's very important... life is joy, and in the end that's all we remember, nobody dies with bad memories.

TASTE

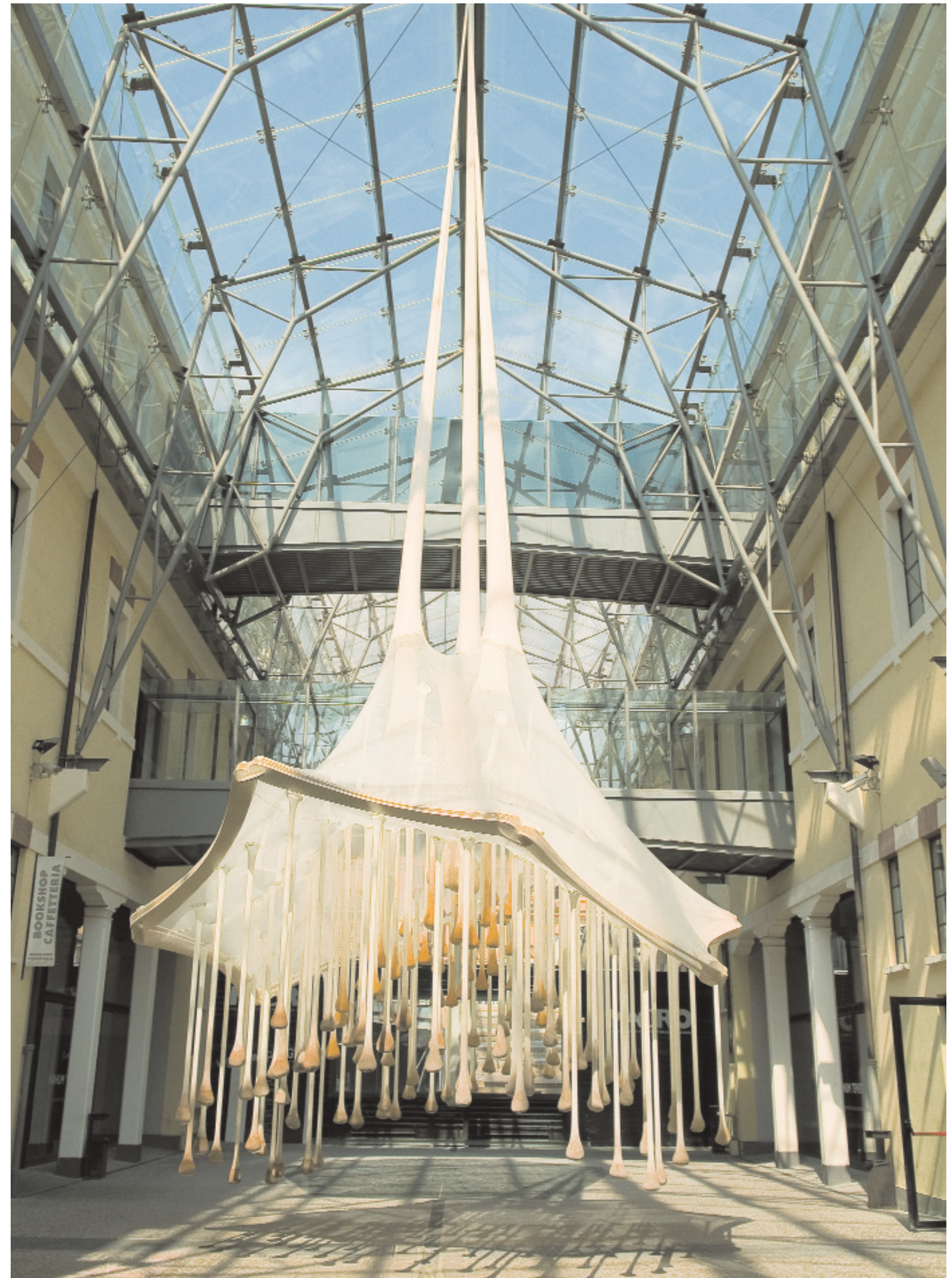
BG: While so far the senses have been transformed into direct experiences by perception, taste appears as an abstraction generated by olfactory stimuli. This effect is inextricably linked to a fragrant path that leads into what are essentially flavours - pepper, ginger, cinnamon - and that form part of our aesthetic experience. This term "aesthetic", which means "perceiving things through the senses" (from the Greek verb *aistânomai*), has its opposite in the word "anaesthesia", which is the absence, paralysis and denial of the senses: a term that is well-suited to our present-day socio-cultural condition, regarding which your work offers an opportunity for change. Considering the intensity and effectiveness of your aesthetic operation, do you think your public (and here I mean those who aren't experts) manage to take this opportunity on their own, without any need for intermediation?

EN: Yes, there are things that we all have in common, human beings on Earth, beyond our cultural background. Whilst in this collective loneliness we smell time, we breathe weight and... we meet each other.



Il tatto è un diverso livello di intimità: se si guarda all'immagine principale nella Cappella Sistina di Michelangelo, è l'istante che precede il tocco tra il dito del Padre e quello del Figlio, quel secondo di eternità; lo stesso che cercava Michelangelo quando, divenendo cieco, chiedeva ai suoi allievi di portarlo all'Accademia per poter toccare le sculture di Fidia.

Touching is a different level of intimacy: if you look at the main image in Michelangelo's Sistine Chapel, that is the instant before the touch between the Father's finger and the Son's, a second of eternity; the same that Michelangelo was looking for when he was getting blind and asked his apprentices to take him to the Academy so he could touch Phidias' sculptures.



UDITO

BG: Di solito le tue installazioni sono immerse in un’atmosfera silenziosa e ovattata, ogni rumore sembra essere attutito e allontanato: il profondo valore uditivo del silenzio bilancia i toni forti, le note intense dei profumi dei tuoi lavori, equilibra il dinamismo, il ritmo vitale che li anima, tanto che tu stesso parli di “danza”. In che modo può porsi il visitatore per ascoltare la voce delle tue opere?

EN: La musica è dentro di noi, decisamente; possiamo respirare attraverso i pori della pelle, vedere chiudendo gli occhi, ascoltare annusando, danzare per levitare

.

VISTA

BG: Le tuo opere sono spesso di grande impatto visivo, installazioni, architetture complesse e ramificate in cui l’occhio può cogliere forme organiche, biologiche che si moltiplicano in una germinazione continua. La natura si rilegge nelle forme e nei colori - le macchie delle spezie che si depositano a terra - del tuo lavoro: pensi sia possibile condurre lo spettatore attraverso la lettura di un paesaggio che, oltre a parlare del fluire e dell’evolversi della natura, parli anche dell’artista e della sua terra?

EN: Sì... La natura che vediamo deriva dalla topologia matematica interna al processo, l’artista e il suo retroterra si uniscono sulla pelle e persino nella mente dell’opera d’arte. Tu parlavi di atmosfera locale: quello è un fatto privato e culturale, io non amo lavorare in quel modo - “La mia opera riguarda...” - essere così oggettivo riguardo all’ambiente culturale che tratto nel mio lavoro, perché gran parte delle volte questo rende la transizione dal locale al globale troppo artificiosa, oppure dà l’idea che tu stia rispondendo a una richiesta esterna; io preferisco assimilare, in modo soggettivo, le strutture locali, l’ambiente culturale, filtrarlo attraverso il mio cieco processore psicologico interno e far passare tutto più dalla mano che dalla testa, farlo uscire in

modo più organico e sensuale, più fluido, meno meccanico; il fiume deve scorrere e il paesaggio che lo circonda guiderà, pur con un certo livello di conflitto, l’energia di tutto il processo.



HEARING

BG: Your installations are normally immersed in a hushed and muffled atmosphere, where any noise seems deadened and remote: the profound auditory value of silence balances out the strong tones and intense notes of the aromas of your works, as well as the dynamism and vital rhythms that bring them to life - to the extent that you yourself talk of “dance”. What approach should the visitor adopt in order to listen to the voice of your works?

EN: The music is definitely inside of us; we can breathe through our pores, close our eyes to see, smell to listen, dance to levitate.

SIGHT

BG: Your works often have great visual impact as installations and complex architectural constructions in which the eye can detect organic and biological forms that multiply in a never-ending process of germination. Nature can be interpreted in the shapes and colours in your works - in the patches of spices that form on the ground. Do you think it is possible to lead the spectator through an interpretation of a landscape that talks not only of the constant flow and evolution of nature but also of the artist and his land?

EN: Yes... The nature we see comes from the mathematical topology involved in the process, the artist and his hinterland come together on the skin, and even in the mind of

the artwork. You have mentioned the local atmosphere: that is a private and cultural thing, I don't like to work like that - “My work is about...” - being too objective concerning the cultural environment I'm working with, as most of the time that makes the transition from the local to the global too artificial, or makes it seem as you were answering an external request; I would rather assimilate, in a subjective way, the local structures, the cultural environment, filter it through the psychological internal blind processor and let it pass more through the hand then through the mind, to have it out in a more organic and sensual way, more fluid, less mechanical; the river must flow, and the landscape around it will guide, within a certain level of conflict, the energy of it all.





WFO
TUE
"paradiso verde..."
13 febbraio - 27 aprile 2008
MUSEO D'ARTE CONTEMPORANEA ROMA

Ernesto Neto

Biografia/Biography

Ernesto Neto nasce nel 1964 a Rio de Janeiro, Brasile, dove vive e lavora. Ernesto Neto was born in 1964 in Rio de Janeiro, Brazil, where he lives and works.

Mostre personali

Solo Exhibitions

2008
Ernesto Neto (a cura di D. Denegri), MACRO, Museo d’Arte Contemporanea Roma, Roma. Catalogo.
Ernesto Neto, Galeria Elba Benitez, Madrid.
Ernesto Neto, I8 Gallery, Reykjavik.

2007
From Sebastian to Olivia, Galerie Max Hetzler, Berlin.
È a vida, o espaço interior, Galeria Artur Fidalgo, Rio de Janeiro, Brasile.
Ernesto Neto, MIMOCA, Marugame Genichiro - Inokuma Museum of Contemporary Art, Marugame, Kagawa, Giappone.
Ernesto Neto, MCASD Downtown, Jacobs Building, Museum of Contemporary Art San Diego, San Diego, California.

2006
From What Are We Made, Made, of of, Tanya Bonakdar Gallery, New York.
Ernesto Neto. Léviathan Thot, 35. Festival d’Automne à Paris, Panthéon, Paris. Catalogo.
How to Put It up, Dulcieneia!, Galerie Bob von Orsouw, Zürich, Svizzera.
in/out, Tomio Koyama Gallery, Tokyo.
out/in, Gallery Koyanagi, Tokyo.
Ernesto Neto. The Malmö Experience, Malmö Konsthall, Malmö, Svezia. Catalogo.
Ernesto Neto. O Abraço do Tempo... Jazz (con Carlos Bevilacqua), Galeria Fortes Vilaça, São Paulo.

2005
Ernesto Neto, IMA, Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, Indiana.
Ernesto Neto, Domaine de Kerguéhennec, Centre d’Art Contemporain, Centre Culturel de Rencontre, Bignan, Francia.
Tractatus / Deuses, Sigmund Freud Museum, Wien.
There Is Nothing Else to Be Seen but the World, Galerie Yvon Lambert, Paris.
Ernesto Neto. Agora Bolas, Galeria Fortes Vilaça, São Paulo.

2004
Ernesto Neto, FWM, The Fabric Workshop and Museum, Philadelphia, Pennsylvania.
Ernesto Neto, Galerie Max Hetzler, Berlin.
Four Artists and I, Butler Gallery, Kilkenny, Irlanda.
Ernesto Neto, Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, Brasile.
Ernesto Neto. A Contemporary Woman (con Franklin Cassaro), *Desorientation by Beauty*, Lustwarande 04, De Pont Museum of Contemporary Art, Tilburg, Paesi Bassi.
Citoplasma e organóides, Projeto Respiração, Fundação Eva Klabin, Rio de Janeiro, Brasile.
Ernesto Neto, Centro Cultural São Paulo, São Paulo.

2003
The Silent Cliff: the Gate, the House, the Garden, the People, Tanya Bonakdar Gallery, New York.
Ernesto Neto, MAMAM, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Recife, Brasile.
Ernesto Neto, MoCA, The Museum of Contemporary Art, Pacific Design Center, Los Angeles, California.
Passing Time, Passing Space, Århus Kunstbygning, Center for Nutidskunst, Århus, Danimarca.

2002
Ernesto Neto, Kunsthalle Basel, Basel, Svizzera. Catalogo.
Genealogy of Life, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, Germania. Catalogo.
Directions: Ernesto Neto (a cura di O. Viso), Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C. Catalogo.
Ernesto Neto, Art Gallery of New South Wales, Sydney, Australia. Catalogo.

2001
Ernesto Neto. A paisagem do corpo e o corpo da paisagem (a cura di C. Pereira), CGAC, Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela, Spagna. Catalogo.
A Maximum Minimum Time Space between Us and the Parsimonious Universe, Matrix 190, University of California, Berkeley Art Museum & Pacific Film Archive, Berkeley, California.
Only the Amoebas Are Happy, Tanya Bonakdar Gallery, New York.
Ernesto Neto. Horizonte de eventos, Laura Marsiaj, Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, Brasile.

<p>2000</p> <p><i>O casamento. Lili, Neto, Lito e os loucos</i>, MAM, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brasile.</p> <p><i>Stella Nave</i> (a cura di C. Salgado), UECLAA, University of Essex Collection of Latin American Art, Colchester, Gran Bretagna.</p> <p><i>Acontece num fim de tarde</i>, Galeria Camargo Vilaça, São Paulo.</p> <p><i>Ernesto Neto. Sister Naves</i>, The Ohio State University, Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio.</p> <p><i>Ernesto Neto</i>, ICA, Institute of Contemporary Arts, London; DCA, Dundee Contemporary Arts, Dundee, Gran Bretagna. Catalogo.</p> <p><i>Pensamientos Emocionais</i>, Galería Elba Benítez, Madrid.</p> <p><i>Ernesto Neto</i> (a cura di L. Grachos), SITE Santa Fe, Santa Fe, New Mexico. Catalogo.</p>	<p>Cataloghi di mostre personali</p> <p>Solo Exhibitions Catalogues</p>	<p>2008</p> <p><i>Ernesto Neto</i>, MACRO, Museo d’Arte Contemporanea Roma (testi di D. Denegri, B. Goretti, I. Marotta, E. Neto), Electa Mondadori, Milano.</p> <p>2006</p> <p><i>Ernesto Neto. Léviathan Thot</i>, 35. Festival d’Automne à Paris, Panthéon, Paris (testi di F. Leibovici, E. Neto, J.-M. Prevost), Éditions du Regard, Paris.</p> <p><i>Ernesto Neto. The Malmö Experience</i>, Malmö Konsthall, Malmö, Svezia (testi di M. Wagner).</p> <p>2002</p> <p><i>Ernesto Neto</i>, Kunsthalle Basel, Basel, Svizzera (testi di P. Pakesch, E. Schlebrügge), Schwabe & Co., Basel.</p> <p><i>Directions: Ernesto Neto</i>, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C. (testo di O. Viso).</p> <p><i>Genealogy of Life</i>, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, Germania (testo di A. Jürgensen).</p> <p><i>Ernesto Neto</i>, Art Gallery of New South Wales, Sydney, Australia (testo di A. Bond).</p> <p><i>Ernesto Neto. O corpo, nu tempo</i>, CGAC, Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela, Spagna (testi di M. Fernández-Cid, J. Jiménez, E. Neto, A. Pedrosa, C. Pereira), Xunta de Galicia, Santiago de Compostela.</p> <p>2000</p> <p><i>Ernesto Neto</i>, ICA, Institute of Contemporary Arts, London; Dundee Contemporary Arts, Dundee, Gran Bretagna (testi di G. van Noord, V. Wilson).</p> <p><i>Ernesto Neto</i>, SITE Santa Fe, Santa Fe, New Mexico (testi di L. Grachos, E. Shirreff).</p>	<p>Mostre collettive</p> <p>Group Exhibitions</p>	<p>2007</p> <p><i>Space for Your future. Recombining the DNA of Art and Design</i> (a cura di Y. Hasegawa, A. Saki), MOT, Museum of Contemporary Art Tokyo, Tokyo.</p> <p><i>Acting in Utopia</i> (a cura di D. Buchhart, A.K. Hofbauer), Landesgalerie am Oberösterreichischen Landesmuseum, Linz, Austria.</p> <p><i>Retalhar 2007</i>, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, Brasile.</p> <p><i>Tropicália. Uma revolução na cultura brasileira</i>, MAM, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasile.</p> <p><i>Por um fio</i> (a cura di D. Bousso), Espaço Cultural CPFL Campinas & Paço das Artes, São Paulo.</p> <p><i>Melting Point</i>, Tokyo Opera City Art Gallery, Tokyo.</p> <p><i>Close to Me. Art from Brasil</i> (a cura di R. Moura), Studio Guenzani, Milano.</p> <p><i>Arte para crianças</i> (a cura di E. Salles), Museu Vale do Rio Doce, Vitória, Brasile.</p> <p><i>Held Together with Water. Art from the Verbund Collection</i> (a cura di A. Kri?tof, G. Schor), MAK, Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst, Wien. Catalogo.</p> <p><i>80/90. Modernos, Pós-modernos etc</i> (a cura di A. Farias), Instituto Tomie Ohtake, São Paulo.</p> <p>ICA: <i>60</i>, ICA, Institute of Contemporary Arts, London.</p> <p><i>"Don't Look."</i></p> <p><i>Contemporary Drawings from an Alumna's Collection</i> (Martina Yamis, class of 1958), Davis Museum and Cultural Center, Wellesley College, Wellesley, Massachusetts. Catalogo.</p> <p><i>Novel Readings</i> (a cura di F. Malbrán), CCS Bard, Center for Curatorial Studies, Bard, Annandale-on-Hudson, New York.</p> <p><i>Merce Cunningham: Dancing on the Cutting Edge Part 1</i>, MoCA, Museum of Contemporary Art, Joan</p>	<p>Lehman Building, Miami, Florida.</p> <p><i>Reverence</i>, HVCCA, Hudson Valley Center for Contemporary Art, Peekskill, New York.</p> <p><i>The Hours: Visual Arts of Contemporary Latin America</i> (a cura di S. Lopez), MCA, Museum of Contemporary Art, Sydney, Australia. Catalogo.</p> <p>2006</p> <p><i>Inaugural Exhibition</i>, Ellipse Foundation Contemporary Art Collection, Cascais, Portogallo.</p> <p><i>Garden</i>, Toyota Municipal Museum of Art, Toyota City, Aichi, Giappone.</p> <p><i>Tropicalia. A Revolution in Brazilian Culture</i>, Bronx Museum, New York.</p> <p><i>Luisa Lambri, Ernesto Neto. Forum 57</i>, CMOA, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Pennsylvania.</p> <p><i>Abrigo poético: Diálogos com Ligia Clark</i>, MAC, Museo de Arte Contemporanea de Niterói, Niterói, Rio de Janeiro, Brasile.</p> <p><i>3rd Echigo-Tsumari Art Triennial</i>, sedi varie, Tokyo. Catalogo.</p> <p><i>Surprise, Surprise</i> (a cura di R. Bowman), ICA, Institute of Contemporary Arts, London. Catalogo.</p> <p><i>Carbonic Anhydride</i>, Galerie Max Hetzler, Berlin.</p> <p><i>Seduções. Valeska Soares, Cildo Meireles, Ernesto Neto</i>, Daros Exhibitions, Zürich, Svizzera. Catalogo.</p> <p><i>The Grand Promenade</i> (a cura di A. Kafetsi), EMST, National Museum of Contemporary Art of Athens e sedi varie, Athinai. Catalogo.</p> <p><i>Sublime Embrace: Experiencing Consciousness in Contemporary Art</i>, AGH, Art Gallery of Hamilton, Hamilton, Ontario.</p> <p><i>Unlimited</i>, Art Basel 37, Basel, Svizzera.</p>	<p>2005</p> <p><i>Troca Brasil</i> (a cura di N. Curtis, E. Mann), The Feldman Gallery & Project Space, PNCA, Pacific Northwest College of Art, Portland, Oregon; A Gentil Carioca, Rio de Janeiro, Brasile.</p> <p><i>The Hours: Visual Arts of Contemporary Latin America</i> (a cura di S. Lopez), IMMA, Irish Museum of Modern Art, Dublin. Catalogo.</p> <p><i>150 Works of Art</i> (a cura di E. Brown), Henry Art Gallery, University of Washington, Seattle, Washington.</p> <p><i>Contained</i>, Tanya Bonakdar Gallery, New York.</p> <p><i>Drawing from the Modern: 1975- 2005</i> (a cura di J. Kantor), MoMA, Museum of Modern Art, New York. Catalogo.</p> <p><i>Fairy Tales Forever. An Homage to H.C. Andersen</i>, AroS, Åarhus Kunstmuseum, Åarhus, Danimarca.</p> <p><i>Bresil = Foot Art</i>, Galerie 1900-2000, Paris.</p> <p><i>Extreme Abstraction</i>, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York.</p> <p><i>Educação, Olha!</i>, A Gentil Carioca, Rio de Janeiro, Brasile.</p> <p><i>La Caixa Collection. 20 Years with Contemporary Art New Acquisition Caixa Forum</i>, La Caixa, Barcelona, Spagna.</p> <p><i>Deseos fluidos. Brazilian and Cuban Perspectives between Reality and Fantasy</i>, TBA 21, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Wien.</p> <p><i>Historias de Arte e do Espaço</i>, 5ª Bienal do Mercosul (a cura di F. Alves, P.S. Duarte, G. Fidelis), sedi varie, Porto Alegre, Brasile.</p> <p><i>J'en rêve</i>, Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, Paris. Catalogo.</p> <p><i>Drawings: A-Z</i> (a cura di A. Pedrosa), Porta 33, Funchal, Ilha da Madeira, Portogallo. Catalogo.</p> <p><i>20 Desarreglos: Panorama del Arte Brasileño</i> (a cura di G. Mosquera), MARCO, Museo de Arte Contemporânea de Vigo, Vigo, Spagna. Catalogo.</p>	<p>2004</p> <p><i>The Encounters in the 21st Century. Polyphony: Emerging Resonances</i>, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, Giappone.</p> <p><i>La alegría de mis sueños</i> (a cura di H. Szeemann), BIACS 1, 1a Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla, Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, Sevilla, Spagna. Catalogo.</p> <p><i>Perception of Space</i>, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, Paesi Bassi.</p> <p><i>Everything Is Connected He, He, He</i>, AF- MoMA, Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Oslo.</p> <p><i>El Real Viaje Real. El Retorno / The Real Royal Trip. The Return to Homeland</i> (a cura di H. Szeemann), Patio Herrerriano, Museo de Arte Contemporáneo Español, Valladolid, Spagna. Catalogo.</p> <p><i>Bazar de Verão</i>, Galeria Fortes Vilaça, São Paulo.</p> <p><i>A New Modernism for a New Millenium: Abstraction and Surrealism Are Reinvented in the Internet Age</i>, The Logan Collection, Vail, Colorado. Catalogo.</p> <p><i>Perspectives @25: A Quarter Century of New Art in Houston</i> (a cura di L.M. Herbert), The Brown Foundation Gallery, Contemporary Art Museum Houston, Houston, Texas. Catalogo.</p> <p><i>Thin Skin: The Fickle Nature of Bubbles, Spheres and Inflatable Structures</i> (a cura di B. Clausen, C. Kuoni), Boise Art Musuem, Boise, Idaho; Bedford Gallery, Regional Center for the Arts, Walnut Creek, California. Catalogo.</p> <p><i>Panorama da Arte Brasileira 2003</i> (a cura di G. Mosquera), MAMAM, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Recife, Brasile. Catalogo.</p>
--	---	---	---	---	---	---	--

Nouvelle Présentation des Collections Contemporaines du Musée National d’Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Musée National d’Art Moderne, Paris.
El arte con la vida, 8th Havana Biennial, sedi varie, La Habana. Catalogo.
A Simple Plan, James Cohan Gallery, New York.
Dreams and Conflicts. The Viewer’s Dictatorship (a cura di F. Bonami), 50. Esposizione Internazionale d’Arte La Biennale di Venezia, sedi varie, Venezia. Catalogo.
Imagination. Perception in Art (a cura di K. Bucher, P. Pakesch), Kunsthaus Graz, Graz, Austria. Catalogo.
From Dust to Dusk: Art between Light and Dirt, Charlottenborg Exhibition Hall, Copenhagen.
A Nova Geometria, Galeria Fortes Vilaça, São Paulo. Thin Skin: The Fickle Nature of Bubbles, Spheres, and Inflatable Structures (a cura di B. Clausen, C. Kuoni), Edwin A. Ulrich Museum of Art, Wichita State University, Wichita, Kansas; Chicago Cultural Center, Chicago, Illinois; IMAS, International Museum of Art and Science in McAllen, Mcallen, Texas. Catalogo.
Together. Un contributo alla pace (a cura di N. Ventura), Musarc, Museo Nazionale di Architettura, Ferrara. Catalogo.

Pulse: Art Healing and Transformation (a cura di J. Morgan), ICA Boston, Institute of Contemporary Art Boston, Boston, Massachusetts. Catalogo.
Shape, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, Giappone.
Sleeping, Dreaming, Awakening, Kawamura Memorial Museum of Art, Chiba, Giappone. Catalogo.
Forever, Andrea Rosen Gallery, New York.
Thin Skin. The Fickle Nature of Bubbles, Sphere, and Inflatable Structures (a cura di B. Clausen, C. Kuoni), AXA Gallery, New York; SMOCA, Scottsdale Museum of Contemporary Art, Scottsdale, Arizona; Gemeentemuseum, Helmond, Paesi Bassi. Catalogo.
Ernesto Neto / Rivane Neuenschwander, MAMAM, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Recife, Brasile.
The Good and the Bad. M.A.I.S. IV, 2nd Liverpool Biennial of Contemporary Art, sedi varie, Liverpool, Gran Bretagna. Catalogo.
The Inside Is the Outside (a cura di L. Interlenghi), CCS Bard, Center for Curatorial Studies, Bard, Annandale-on-Hudson, New York.
Pele, alma, Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo. Catalogo.
Archivo Pons Artxiboa, Koldo Mitxelena Kulturunea, Donostia San Sebastián, Spagna.
El Real Viaje Real. El Retorno / The Real Royal Trip. The Return to Homeland (a cura di H. Szeemann), P.S.1 Contemporary Art Center, Long Island City, New York. Catalogo.

Space-Jack! (a cura di Y. Kamiya), Yokohama Museum of Art, Art Gallery, Yokohama, Giappone; Portside Gallery, Yokohama, Giappone. Catalogo.
Vantage Point, IMMA, Irish Museum of Modern Art, Dublin.
Surface, Kiasma Museum of Contemporary Art, Helsinki.
El final del eclipse. El arte de América Latina en la transición al siglo XXI (a cura di J. Jiménez), Fundación Telefónica, Madrid; Palacio de los Condes de Gabia Salas Caja General e Instituto de América, Granada, Spagna; Museo de Arte Extremeño e Iberoamericano, Badajoz, Spagna. Catalogo.
Vik Muniz, Ernesto Neto (a cura di G. Celant), Padiglione Brasiliano, Giardini di Castello, Venezia, in Plateau of Humankind (a cura di H. Szeemann), 49. Esposizione Internazionale d’Arte La Biennale di Venezia, sedi varie, Venezia. Catalogo.
Barcelona Art Report 2001, Trienal de Barcelona, sedi varie, Barcelona, Spagna.
Espelho Cego, Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo; Paço Imperial do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasile.
TRANS>editions, Chac Mool Gallery, Los Angeles, California.
The Inward Eye: Transcendence in Contemporary Art, Contemporary Arts Museum Houston, Houston, Texas. Catalogo.
Before Reflection Begins, List Art Center, Brown University, Providence, Rhode Island.
BodySpace (a cura di H. Molesworth), The Baltimore Museum of Art, Baltimore, Maryland. Catalogo.
Brazil: Body and Soul (a cura di E.J. Sullivan), Solomom R. Guggenheim Museum, New York; Guggenheim Bilbao,

Bilbao, Spagna. Catalogo.
Short Stories, Henry Art Gallery, University of Washington, Seattle, Washington.

La répétition. La tête dans les nuages, Centre National d’Art Contemporain, Villa Arson, Nice, Francia.
Sense and Sensuality. Body and Soul on Pictures, Neues Museum Weserburg, Bremen, Germania.
Siobhán Hapaska, Charles Long, Ernesto Neto (a cura di R. Julin), MAGASIN 3, Stockholm Konsthall, Stockholm. Catalogo.
OO, Barbara Gladstone Gallery, New York.
The Invisible Touch (a cura di M. Damianovic), Kunstraum Innsbruck, Innsbruck, Austria.
Investigações. O trabalho do artista, Instituto Itaú Cultural, São Paulo.
Brasil 500 Anos, Artes Visuais, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo.
Carnegie International 1999/ 2000, CMOA, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Pennsylvania.

Cataloghi di mostre collettive
Group Exhibitions Catalogues

Held Together with Water. Art from Verbund Collection, MAK, Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst (testi di Y.-A. Bois, G. Carmine, T. de Duve, O. Eliasson, B. Fer, E. Futscher, Gilbert & George, K. Gilmore, I. Graeve Ingelmann, P. Grzonka, U.P. Jauch, G. Jutz, C. Krell, A. Kroksnes, P. Noever, R. Nonas, M. Rizk, R. Schor, W. Seidl, A. Solomon-Godeau, B. Söntgen, G. Spiekermann, G. Stemmrich, P. Ursprung, J. Weiss), Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit.
"Don’t Look." Contemporary Drawings from an Alumna’s Collection (Martina Yamis, class of 1958), Davis Museum and Cultural Center, Wellesley College, Wellesley, Massachusetts (testi di J. Cawley, J. Kantor, E. Wyckoff, M. Yamin).

3rd Echigo-Tsumari Art Triennial, Tokyo (testi di autori vari)
Surprise, Surprise, ICA, Institute of Contemporary Arts, London (testo di R. Bowman).
Seduções. Valeska Soares, Cildo Meireles, Ernesto Neto, Daros Exhibitions, Zürich, Svizzera (testi di P. Herkenhoff, H.-M. Herzog, F. Morais, R. Moura).
The Grand Promenade, EMST, National Museum of Contemporary Art of Athens e sedi varie, Athinai (testi di A. Kafetsi et al.).

The Hours: Visual Arts of Contemporary Latin America, IMMA, Irish Museum of Modern Art, Dublin; MCA, Museum of Contemporary Art, Sydney, Australia (testi di H.-M. Herzog, S. Lopez, E. Valdes Figueroa).
Drawing from the Modern: 1975-2005, MoMA, Museum of Modern Art, New York (testo di J. Kantor).
J’en rêve, Fondation Cartier pour l’Art Contemporain, Paris (testi di autori vari).
Drawings: A- Z, Porta 33, Funchal, Ilha da Madeira, Portogallo (testo di A. Pedrosa).
20 Desarrogllos: Panorama del Arte Brasileño, MARCO, Museo de Arte Contemporánea de Vigo, Vigo, Spagna (testi di G. Mosquera, C. Neves, A. Samos).

La alegría de mis sueños, BIACS 1, 1a Bialn Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla, Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, Sevilla, Spagna (testi di H.G. Müller, H. Szeemann), Fundación BIACS, Sevilla.
A New Modernism for a New Millenium: Abstraction and Surrealism Are Reinvented in the Internet Age, The Logan Collection, Vail, Colorado (testi di K. Logan, D. Sobel).
Perspectives @25: A Quarter Century of New Art in Houston, The Brown Foundation Gallery, Contemporary Arts Museum Houston, Houston, Texas (testi di N. Blake, C.A. Brutvan, V. Cassel Oliver, P. Doroshenko, D. Friis-Hansen, L. M. Herbert, E. Leland Todd, M. Mayo, P. Morsiani, P. Newton, T. Papanikolas, P. Precourt, S. Smith, M.A. Zeitlin).
Panorama da Arte Brasileira 2003, MAMAM, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Recife, Brasile (testi di G. Mosquera).

El arte con la vida, 8th Havana Biennial, sedi varie, La Habana (testi di autori vari).
Dreams and Conflicts. The Viewer’s Dictatorship, 50. Esposizione Internazionale d’Arte La Biennale di Venezia, sedi varie, Venezia (testi di F. Bonami et al.), Marsilio, Venezia/La Biennale di Venezia, Venezia.
Imagination. Perception in Art, Kunsthau Graz, Graz, Austria (testi di K. Bucher, I. Kovác, P. Pakesch, C. Pléh, G. Zemplén).
Together. Prove d’autore per la pace, Musarc, Museo Nazionale di Architettura, Ferrara (testi di N. Ventura et al.), Skira, Milano.

2002
Pulse: Art Healing and Transformation, ICA Boston, Institute of Contemporary Art Boston, Boston, Massachusetts (testi di S. Alvarez de Toledo, T. Davila, G. DuBois Shaw, J. Morgan), Steidl & Partners, London.
Sleeping, Dreaming, Awakening, Kawamura Memorial Museum of Art, Chiba, Giappone (testo di S. Hayashi).
Thin Skin: The Fickle Nature of Bubbles, Spheres, and Inflatable Structures, AXA Gallery, New York; SMOCA, Scottsdale Museum of Contemporary Art, Scottsdale, Arizona; Gemeentemuseum, Helmond, Paesi Bassi; Edwin A. Ulrich Museum of Art, Wichita State University, Wichita, Kansas; Chicago Cultural Center, Chicago, Illinois; IMAS, International Museum of Art and Science in McAllen, McAllen, Texas; Boise Art Museum, Boise, Idaho; Bedford Gallery, Regional Center for the Arts, Walnut Creek, California; (testi di B. Clausen, C. Kuoni), Indipendent Curators International, New York.
The Good and the Bad. M.A.I.S. IV, 2nd Liverpool Biennial of Contemporary Art, sedi varie, Liverpool, Gran Bretagna (testi di L. Biggs, D. McGonagle).
Pele, alma, Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo (testo di K. Canton).
El Real Viaje Real. El Retorno / The Real Royal Trip. The Return to Homeland, P.S.1 Contemporary Art Center, Long Island City, New York; Patio Herreriano, Museo de Arte Contemporáneo Español, Valladolid, Spagna (testi di C. Domínguez, H. Szeemann), Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid.

2001
Space-Jack!, Yokohama Museum of Art, Art Gallery, Yokohama, Giappone; Portside Gallery, Yokohama, Giappone (testi di T. Amano et al.).
El final del eclipse. El arte de América Latina en la transición al siglo XXI, Fundación Telefónica, Madrid; Palacio de los Condes de Gabia Salas Caja General e Instituto de América, Granada, Spagna; Museo de Arte Extremeño e Iberoamericano, Badajoz, Spagna (testi di R. Argullol, M. Bellatin, J. Jiménez, R. Piglia).
Vik Muniz, Ernesto Neto, Padilgione Brasiliano, Giardini di Castello, Venezia, in *Plateau of Humankind* (a cura di H. Szeemann), 49. Esposizione Internazionale d’Arte La Biennale di Venezia, sedi varie, Venezia (testo di G. Celant), Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo.
The Inward Eye: Transcendence in Contemporary Art, Contemporary Arts Museum Houston, Houston, Texas (testi di L.M. Herbert, K. Ottmann, P. Schjeldahl, W. Wordsworth).
BodySpace, The Baltimore Museum of Art, Baltimore, Maryland (testo di H. Molesworth).
Brazil: Body and Soul, Solomon R. Guggenheim Museum, New York; Guggenheim Bilbao, Bilbao, Spagna (testo di E.J. Sullivan).

2000
Siobhán Hapaska, Charles Long, Ernesto Neto, MAGASIN 3, Stockholm Konsthall, Stockholm (testi di R. Julin, D. Neuman).

