



CASE STUDY, 20 ottobre 2017

#ArtissimaLive – Il paradosso sdoganato delle mostre in fiera

Il processo di naturalizzazione di 'In Mostra' (2015-2017) e la ripresa dell'esperienza torinese del Deposito d'Arte Presente (1967-1969) come osservatorio dell'arte italiana di oggi e luogo di incontro. La testimonianza di Piero Gilardi e la prima mondiale di Orgia di Pier Paolo Pasolini.

AUTORE: Carolina Gestri

Nel corso di soli tre anni abbiamo assistito a diversi tentativi di adattamento di *In Mostra*, la sezione di Artissima nata dalla precedente esperienza di *Musei in Mostra* e dedicata all'ideazione di un momento espositivo di stampo istituzionale/museale all'interno di un contesto particolare, per modalità e tempi di fruizione, come quello fieristico. *In Mostra* si sviluppa e suddivide tra gli stand e i corridoi dell'Oval – Lingotto Fiere, ed è pensata e realizzata ogni anno grazie alla collaborazione con istituzioni piemontesi e (a partire da quest'anno) con gallerie italiane. Sin da subito avvertita come un'operazione estranea, *In Mostra* ha portato i curatori che si sono succeduti a creare un graduale e intelligente processo di inserimento e interazione con il pubblico della fiera, ponendosi obiettivi dalle forti basi teoriche e, in alcuni casi, proseguendo un progetto, già avviato in una vera e propria cornice museale, con maggiore libertà (Cf. [KABUL feat. Artissima – track #3](#)).

Di seguito proveremo a delineare alcuni elementi chiave che hanno contraddistinto gli obiettivi e le scelte allestitivo delle precedenti edizioni, inquadrando all'interno di un processo lineare di naturalizzazione all'interno della fiera. *In Mostra* trova il suo equilibrio in questa edizione, attraverso una soluzione: Deposito.

Deposito d'Arte Italiana Presente è un progetto di ricerca e ricognizione che fa libero riferimento a un modello cooperativo/espositivo di fine anni '60, dove Pier Paolo Pasolini, Piero Gilardi e Mario Merz ideavano rappresentazioni, mostre e performance in dialogo con Gian Enzo Sperone, Leo Castelli e altri esponenti del mercato internazionale.



- 1° edizione (2015), Stefano Collicelli Cagol, *Inclinazioni: la ricerca di uno spazio come luogo di incontro tra pubblico e opere*

Appena incaricato della curatela della prima edizione di *In Mostra*, Stefano Collicelli Cagol pensò di sviluppare l'allestimento dello spazio attorno al concetto di griglia, lo stesso ordine modulare che caratterizza la divisione per stand e corridoi della fiera e la struttura urbanistica della città di Torino. Una soluzione che avrebbe sicuramente reso più naturale e discreto l'inserimento della neonata sezione all'interno della cornice fieristica, lasciandola passare inosservata, mimetizzata e posta in una continuazione logica e coerente con gli altri progetti espositivi proposti dalle gallerie.

«Torino è una città che invita al rigore, alla linearità, allo stile. Invita alla logica, e attraverso la logica apre la via alla follia» (I. Calvino, *Lo scrittore e la città*).

All'interno del catalogo di Artissima 2015, il testo dedicato alla sezione *In Mostra* si apriva con questa citazione di Italo Calvino. Pur mantenendo l'idea della griglia, Collicelli Cagol decide di distaccarsene, problematizzandola e mettendola in discussione. Trae quindi ispirazione dalla lettura di *Inclinazioni*, da cui il titolo della mostra, un volume della filosofa italiana Adriana Caravero pubblicato nel 2014: «*Inclinazione*: postura spaziale obliqua, quasi una lussazione [...]. Un termine innocuo in geometria, dove denota semplicemente una posizione divergente dalla linea orizzontale, un declivio. Ma un termine fonte di sospetto e di apprensione nella filosofia soprattutto moderna, dove siamo avvezzi a immaginare al centro della scena "un io in posizione dritta e verticale, ...un soggetto che si attiene alla verticalità dell'asse rettilineo che funge da principio e da norma nella sua postura etica (p. 14)"» (F. Rigotti, *Adriana Caravero. Inclinazioni*, «DOPPIOZERO», 4 marzo 2014).

Il contatto tra lavori esposti e spettatori è diretto, orizzontale. Le opere sono libere, vengono eliminate pareti contenitive, viene svuotato lo spazio da ogni tipo di ostacolo e/o filtro. I lavori sono fruibili senza sovrastrutture, senza essere confinati in ambienti dedicati, senza avere un nucleo centrale. Le opere, disseminate nello spazio, sono degli strumenti conoscitivi concessi ai visitatori della fiera. L'impressione è quella di imbattersi nelle opere con la stessa naturalezza di quando, passando tra strade e piazze della nostra città, in mezzo al traffico dei passanti, ci si ritrova davanti a qualcosa di nuovo che abita quello spazio per la prima volta e la sua presenza fa sì che le cose che ci circondano ci appaiano sotto una nuova luce. I lavori scelti per *Inclinazioni* appaiono così collocati tra gli stand fieristici con lo stesso criterio con cui vengono posizionate le opere all'interno di uno spazio pubblico: allo scopo di favorire la relazione tra città e cittadini/passanti. Spiega



infatti Collicelli Cagol: «Per me la relazione con lo spazio reale, in cui avviene l'incontro tra i visitatori e le opere d'arte è tanto centrale quanto il concetto intorno al quale si sviluppa la mostra. Alla fine, la selezione delle opere esposte diventa un processo organico, cercando di spiegare il diverso approccio all'idea di inclinazione attraverso un movimento avanti e indietro tra la mostra, il suo allestimento e la selezione delle opere». Questa esigenza di favorire un incontro più diretto con le opere in fiera era in realtà già stata avvertita nel 2014 con la prima edizione di *Per4m*, il premio e il programma di *Artissima* dedicato alla performance. Con *Inclinazioni* Collicelli Cagol riesce a inserire in questo libero sistema conoscitivo anche installazioni, sculture, video, palesando l'intento di relazione reciproca e onnicomprensiva sia nella scelta delle opere, sia nel dialogo tra loro oltre che con il pubblico in fiera.

- 2° edizione (2016), Simone Menegoi, corpo.gesto.postura: uno spazio di convivenza tra corpo umano e sculture in relazione 1:1

«Volevo ricreare quella convivenza fra statue e corpi viventi, impegnati a compiere azioni e ad assumere pose, che avevo cercato di mettere in scena un paio di anni fa in una mostra chiamata *Le statue calde* (Museo Marino Marini, Firenze, 2014). Questo è stato il nucleo iniziale del progetto, che occuperà uno spazio aperto poligonale (l'"arena") al centro della mostra» (S. Menegoi in [KABUL feat. Artissima – track #3](#)).

La seconda edizione di *In Mostra* è affidata a Simone Menegoi, non a caso il curatore della prima edizione di *Per4m*, che nel 2016 eredita la metodologia di *Inclinazioni* e rafforza l'idea di un confronto 1:1 tra opera e spettatore, scegliendo sculture a grandezza naturale e dedicando piccoli ambienti a singoli lavori che necessitano di un clima più intimo per essere correttamente fruiti. Il visitatore ha così l'opportunità di cogliere le diverse 'atmosfera' intraprendendo un itinerario di forte stampo museale all'interno di un percorso di interazione con le opere esposte grazie alla collaborazione con fondazioni e collezioni private.

Attraverso queste parole, Simone Menegoi spiegava alla nostra redazione la propria idea di allestimento: «L'anno scorso Stefano ha fatto un ottimo lavoro, pensando di proposito a un allestimento privo di direzioni: erano tutte possibili e compresenti [...], al centro della mia mostra ho adottato un approccio simile a quello di Stefano. Al primo colpo d'occhio si abbraccia già l'intero spazio e si ha un'idea di cosa contenga. Era questo il senso di tale



kabulmagazine.com

proposta, ovvero mostrare subito i corpi fianco a fianco con le statue. Tutt'intorno c'è un percorso da attraversare in senso orario, con 9 sale più intime in cui è possibile incontrare atmosfere molto diverse tra loro» (S. Menegoi, KABUL magazine).

All'interno di uno spazio poligonale, il curatore ha ideato un'architettura, una costruzione espositiva che consentisse di agevolare la lettura e accompagnare i visitatori all'interno di un percorso analitico-anatomico in una sezione che appariva come distaccata e distante dal resto della fiera. A tal proposito Menegoi ammetteva: «Credo che non sia impossibile far coesistere una fiera e una mostra: se l'argomento è avvincente, se l'allestimento è leggibile, se c'è una chiara demarcazione rispetto al resto della fiera, una mostra ha senz'altro una chance di essere visitata, e anche con una certa attenzione» (Cf. [#ArtissimaLive | IN MOSTRA | Intervista con Simone Menegoi](#)).

- 3° edizione (2017), Ilaria Bonacossa e Vittoria Martini, Deposito d'Arte Italiana Presente: la scelta di uno spazio informale in cui far entrare in libero dialogo diverse figure del sistema artistico presenti in fiera

«Il deposito è la forma che abbiamo preso a modello per raccontare una parte della storia dell'arte italiana, per certi versi inedita, perché nasce con Artissima: è una ricognizione della storia dell'arte italiana dal 1994, data della nascita della fiera, a oggi. [...] Lo spazio si svilupperà su un'area di circa 300 mq, all'interno dell'Oval, e si presenterà come un vero e proprio deposito, con scaffalature, griglie, casse» (V. Martini, [#ArtissimaLive | Deposito d'Arte Italiana Presente – Vittoria Martini racconta, «ATP diary»](#)).

Nel 2017, con la curatela di Ilaria Bonacossa e Vittoria Martini, *In Mostra* diventa un momento di riflessione sull'arte italiana che è stata esposta dal 1994 a oggi. La modalità operativa si ispira liberamente all'esperienza del DDP (Deposito D'Arte Presente), uno spazio espositivo nato alla fine degli anni '60 a Torino, che ha permesso la cooperazione tra artisti, galleristi e collezionisti. Nel 1967 il collezionista e mecenate Marcello Levi, insieme a Luigi Carluccio, storico dell'arte e curatore di alcune mostre realizzate alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, convertì un'ex rimessa d'auto in uno spazio espositivo. 450 mq messi a disposizione di artisti e drammaturghi, sostenuti dai galleristi Gian Enzo Sperone e Ileana Sonnabend, insieme al collezionista Leo Castelli. Come si



legge nel volume di Marin R. Sullivan, *Sculptural Materiality in the Age of Conceptualism*, i membri fondatori del DDP, cittadini benestanti, professionisti, artisti, galleristi e intellettuali avevano un ruolo fondamentale per la buona riuscita della programmazione e della produzione artistica: erano invitati a contribuire al sostentamento dello spazio donando 10.000 lire al mese per due anni e invitando altri donatori esterni al deposito, in cambio di biglietti per eventi e concessioni dello spazio. Fu pubblicato un vero e proprio manifesto sottoscritto da tutti i fondatori. Tale documento, diffuso poi nel 1968 su «Flash Art», dichiarava: «La situazione di straordinaria vitalità che coinvolge l'ultima generazione di artisti torinesi, la novità del cui lavoro si è incontrata con una diffusa incomprensione, ha incentivato un gruppo di persone a creare un centro che avrà il compito di promuovere una maggiore comprensione nel pubblico» (R. Lumley, *Deposito D'Arte Presente a Torino*, «Flash Art», no. 7 marzo-aprile 1968, p. 91).

Il DDP nasce in un periodo particolare, per conflitti e ideali sessantottini, caratterizzato artisticamente dalla grande assenza delle istituzioni museali nel sostegno della produzione e promozione artistica. Dalle parole di Massimo Melotti, pubblicate nel volume *Vicende dell'arte in Italia dal dopoguerra agli anni Duemila. Artisti, Gallerie, Mercato, Collezionisti*, si evince infatti una grande energia cooperativa attorno al Deposito, volta alla realizzazione di un nuovo modello espositivo e produttivo che potesse colmare la mancanza lasciata dalle istituzioni: «Lo spazio, sostenuto da privati, vede anche la partecipazione degli artisti che nomineremo come loro rappresentante Piero Gilardi. Al Deposito esporranno o realizzeranno le loro performance, tra gli altri, Gilberto Zorio, Mario Merz, Michelangelo Pistoletto, Giulio Paolini, Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Piero Calzolari, Ugo Nespolo, Gianni Piacentino [...]. Il DDP svolgerà la propria attività sino al 1969. Qui vengono presentate non solo opere di artisti italiani e stranieri, ma si tengono conferenze, incontri e anche azioni teatrali che vanno dal Gruppo dello Zoo di Pistoletto alla prima mondiale di *Orgia* di Pier Paolo Pasolini. È frequentato dai critici Tommaso Trini e Aldo Passoni, ma anche da Germano Celant e da personaggi come Leo Castelli e Ileana Sonnabend» (M. Melotti, *Vicende dell'arte in Italia dal dopoguerra agli anni Duemila. Artisti, Gallerie, Mercato, Collezionisti, Musei*, 2017).

Lo stesso Pasolini aveva scelto Deposito come il luogo più adatto in Italia per esordire nel novembre 1968 con il suo dramma intitolato *Orgia* (con le scenografie di Mario Ceroli e le musiche di Ennio Morricone), definendolo come un «luogo di incontri culturali», come si



legge in una sua intervista condotta da Giancarlo Barberis andata in onda su RAI 1 nel mese di dicembre 1968:

«GB: Questo non è un comune squillo di tromba. È uno di quelli che accompagnano e sottolineano *Orgia*, il primo esperimento teatrale di Pier Paolo Pasolini, il suo approccio insomma al genere, un approccio che non poteva passare inosservato. Ha scosso, a Torino, quello squillo, una borghesia tranquilla, trasportata di peso davanti a una tragedia spaventosa, presentata in modo inabituale e in un luogo insolito, un deposito d'arte. Ha scosso solo la borghesia, perché solo questa, per ora, è ammessa all'*Orgia* pasoliniana.

PPP: Sì, per le prime due settimane *Orgia* è data soltanto agli abbonati. Dopodiché comincia il mio vero e proprio esperimento, sulla ricerca di luoghi, come quello che lei ha descritto, che non siano i luoghi tipici del rito teatrale, cioè i teatri, con le loro poltrone di velluto, e d'altra parte non siano nemmeno i luoghi di protesta contro il tipo di teatro accademico, cioè le cantine. I luoghi che io cercherò sono luoghi che si definiscono già, per loro natura, come luoghi di incontri culturali».

Deposito rappresentava dunque un luogo di incontri, di scambio, di promozione e di produzione. Tutte parole che, tornando al nostro presente, riassumono molte delle caratteristiche di Artissima. I punti in comune tra la fiera torinese e l'ex rimessa di 450 mq di via San Fermo appaiono talmente forti da farci pensare che tale parallelismo possa concludere il percorso di ricerca avviato tre anni fa, riguardo a una possibile convivenza tra metodo curatoriale, produzione artistica ed esigenze istituzionali e di mercato. Ma è davvero così? Abbiamo scelto di dare la parola a Piero Gilardi, che ha vissuto il DDP in prima persona, cercando di capire quali erano le reali peculiarità di quello spazio, gli obiettivi degli artisti che vi gravitavano attorno e come si spiega la presenza di questo modello all'interno di una cornice così strettamente connotata al sistema economico come Artissima.

KABUL magazine: Quali erano le speranze e gli obiettivi riposti nel DDP dagli artisti che vivevano la fine degli anni '60 a Torino? Hai un aneddoto da raccontarmi che possa facilmente farmi capire il senso di cooperazione che esisteva tra artisti, galleristi e collezionisti in quel contesto?



Piero Gilardi: Le nostre speranze erano che in un clima di contestazione e rivoluzione noi artisti riuscissimo ad autogestirci fuori dal mercato. L'ambiguità era che ci appoggiavamo a cinque mecenati che mettevano i soldini per pagare l'affitto del locale del DDP. Ma il sistema dell'arte è un'altra cosa. Per esempio, nel 1967 ho iniziato a fare opere diverse da quelle riconducibili all'Arte Povera e la mia allora gallerista Ileana Sonnabend mi disse: «Devi continuare a fare i Tappeti Natura». Questo è il problema del sistema dell'arte: impedisce ai giovani artisti di far evolvere la propria ricerca. Poi io mi sono tolto dal DDP nel '68, quando Gian Enzo Sperone si faceva sempre più presente. Si faceva sempre più presente l'esigenza di un impegno cooperativo e politico.

KBL: Che cosa hai pensato quando hai saputo che quest'anno la mostra all'interno di Artissima si sarebbe ispirata a quel formato espositivo, a quelle dinamiche e modalità operative? Credi che ci sia la reale possibilità di adattare quell'esperienza al presente e soprattutto all'interno di una cornice fieristica?

PG: Ho pensato che oggi è in atto una grande manovra per riscoprire artisti politici. Nel 2016 Marco Scotini ha pubblicato il volume intitolato *Artecrazia. Macchine espositive e governo dei pubblici*, edito da DeriveApprodi, in cui fa un'analisi sui vari metodi adottati per inglobare ogni tipo di arte attivista all'interno del sistema. Le opere politiche oggi, invece di circolare nel pubblico, tra i proletari e gli sfigati, finiscono nei salotti borghesi. La soggettività dell'artista viene sequestrata. Artissima è uno snodo importante del mercato per recuperare l'autogoverno degli artisti. I giovani artisti vengono inglobati dai movimenti. I tempi sono cambiati...

Negli anni '60 avevamo riferimenti ideologici molto forti, c'era la rivoluzione studentesca, la rivoluzione culturale cinese e leggevamo le teorie di Herbert Marcuse. Oggi i giovani non hanno più questi riferimenti, e i movimenti (come quelli per la difesa dell'ambiente, la lotta all'antropocene) non hanno riconoscimenti politici istituzionali. Non esiste un'osmosi tra movimenti e istituzioni politiche. Gli intenti di oggi sono riferiti alla soggettività dei movimenti con un carattere costituente: fanno agricoltura biologica, permacultura, adottano sistemi alternativi alla struttura capitalista. I movimenti non hanno una rappresentanza istituzionale riconosciuta e non hanno ancora un'influenza a livello di massa. Per costringere le istituzioni politiche alla conversione di massa servirebbe quella che Gramsci ha definito come «egemonia». Noi invece per ora siamo solo una minoranza. Ci sono per esempio movimenti come quello della Transition Town



che sono quelle città che dicono «noi dal 2025 non useremo più energia fossile ma solo energia rinnovabile. Costruiremo piste ciclabili». Sono un esempio di questo movimento città come Brighton e Detroit. A Detroit, dopo la crisi dell'industrializzazione, dopo che la Ford li ha lasciati a terra, hanno messo in piedi una produzione agricola di orti urbani e il 30% degli alimenti consumati dai cittadini provengono da questo sistema. Il problema è che a questo movimento manca una chiarezza istituzionale, un riconoscimento. Personalmente la scorsa settimana ero presente quando la Società dell'Acqua Pubblica di Torino (SMAT) è passata dall'essere una società privata quotata in borsa a servizio pubblico che non distribuisce utili. Ma l'iter di questa delibera comunale deve ancora essere compiuto. Comunque questo è un esempio di come un movimento della società civile riesca a costringere un'istituzione pubblica ad agire nel senso della conversione ecologica.

Come ci racconta Piero Gilardi, i tempi sono cambiati e così come la critica istituzionale è stata accolta, o confinata (dipende dai punti di vista), nei salotti borghesi, appare coerente che un modello sperimentale come quello del DDP venga adottato liberamente all'interno di un contesto come quello di Artissima. Si tratta, come avevamo detto inizialmente, di un processo di naturalizzazione di un elemento dissonante all'interno di un contesto a esso differente.

Ringraziamo Piero Gilardi per aver condiviso con noi queste riflessioni. KABUL magazine sarà presente al talk che l'artista terrà ad Artissima per ricostruire le vicende del DDP. La registrazione confluirà nel nostro archivio dedicato ai podcast realizzati durante incontri e conferenze

- Gli obiettivi di In Mostra 2017

Vittoria Martini espone i dettagli e le finalità del progetto di quest'anno: «L'idea di presentare l'arte sotto forma di deposito ha certamente una portata critica: la mia idea è che abbiamo una grande ricchezza e disponiamo di un patrimonio di idee e opere che si tiene anche in uno stato di potenzialità. Questa mostra è un appello, un invito a studiare e storicizzare le vicende degli ultimi tre decenni dell'arte italiana [...]. Noi vogliamo fare un passo oltre rispetto a quella stagione, per capire le radici degli artisti al lavoro oggi. Il passato con cui confrontarsi non è più il '68 o gli Anni di Piombo, ma il ventennio berlusconiano e il crescente populismo del mondo globale. Il mondo di oggi è



completamente altro rispetto a quello di venti anni fa, è digitale, le relazioni sociali sono cambiate, ma ciò che accomuna le generazioni è proprio l'identità italiana, la radice profonda della storia che ci si porta dentro» (V. Martini, [#ArtissimaLive | Deposito d'Arte Italiana Presente – Vittoria Martini racconta, «ATP diary»](#)).

Martini sottolinea l'importanza di Artissima come vetrina internazionale per gli artisti italiani, nel suo ruolo di scouting, grazie alla continua crescita e presenza delle gallerie nazionali. Ha una sua potenziale energia archivistica, in grado di registrare e fotografare gli sviluppi e l'evoluzione della produzione artistica che pone le basi in un'identità italiana radicata. Un concetto quest'ultimo che, tuttavia, potrebbe facilmente passare per ingenuo o anacronistico. Qual è il senso di fare oggi, in un contesto globalizzato, una ricognizione sull'arte italiana? In un contesto in cui sempre più gallerie italiane puntano a presentare in anteprima nazionale giovani artisti stranieri (e difficilmente accade il contrario), possiamo dire di avere abbastanza elementi per provare a delineare uno o più profili dell'arte italiana degli ultimi decenni?

Il confine evanescente: arte italiana 1960-2010, progetto espositivo ed editoriale del MAXXI, si era posto obiettivi simili a quelli proposti a Torino, tuttavia senza essere riuscito nel suo scopo: quello di salvaguardare la «dis-unità» dell'arte nazionale. Attraverso una raccolta di saggi pubblicati con il contributo di 13 autori italiani e stranieri, si era già cercato di delineare qualche anno fa un profilo italiano, ponendosi la domanda di quanto sia ancora possibile parlare di un'identità nazionale in un contesto globalizzato. Questo libro, definito dai più come una ricognizione storico-critico-artistica senza precedenti, complice forse la forte presenza di numerosi sguardi esterni dal nostro contesto, aveva racchiuso l'idea d'identità nazionale attraverso etichette, movimenti e stereotipi, nonostante i diversi intenti iniziali. In un articolo pubblicato su «ARTITUDE» si legge in merito al *Confine evanescente*: «Un tentativo senza precedenti, dunque, che cerca di riaprire il dibattito, laddove l'opera di fruizione di tali periodi artistici non può ancora dirsi terminata, se non addirittura a tratti mai iniziata. L'opera d'arte, che porta con sé un carattere *out of counter*, e pertanto non circoscrivibile a un mero fattore geografico, diventa ancor più indecifrabile, se non 'sdoganata' dal vero acerrimo nemico, individuabile nel limite dato dalle catalogazioni di genere. Segue a questo punto un ulteriore fattore determinante, quale il dibattito qualitativo su quale sia lo spazio più idoneo alla fruizione dell'opera».



Tuttavia lo scopo di Vittoria Martini e Ilaria Bonacossa non va confuso con quello di Anna Mattiolo e degli altri curatori del *Confine evanescente*. Infatti, pur avendo un'intenzione simile – la volontà di approfondire l'analisi della produzione italiana – non si intende salvaguardare un'attitudine tutta italiana di fare arte. Immaginiamo che l'obiettivo possa essere quello di fare una critica analitica delle singole ricerche di quegli artisti che nel corso degli anni di Artissima hanno confermato riconoscimenti sia nel mercato, sia nell'evoluzione della propria pratica. Da questa analisi, che sicuramente non potrà essere realizzata su un campione rappresentativo dell'arte italiana, si potrà comunque restituire e costruire una letteratura critica di un'arte nazionale che ha trovato riscontro in un contesto internazionale e commerciale come quello di Artissima. Tale progetto sarà persino utile allo spettatore per metterlo davanti all'evoluzione del gusto del sistema dell'arte, sottolineandone le eventuali criticità. Deposito rappresenterà sicuramente un recupero metodologico della critica degli anni '70, per cui mettere nero su bianco le impressioni di ciò che ci passa davanti è parte del dovere di critici, curatori e storici dell'arte, per consentire alla generazione attuale di sottolineare le problematiche del passato prossimo e del presente, e per porre migliori basi per un futuro imminente.

«Il Deposito d'Arte Italiana Presente [...] vuole tracciare una linea di ricerca dell'arte italiana contemporanea degli ultimi 20 anni per capire quale sarà il futuro», spiega Vittoria Martini. Una sfida sicuramente coraggiosa, un progetto ambizioso di cui siamo curiosi di vedere la messa in opera e che reputiamo necessario per provare a mettere in piedi delle basi solide per un futuro meno precario grazie a un'attenta e consapevole osservazione critica del presente e del passato prossimo.