



igoreškinja

galleria
contemporaneo

ANTIGA EDIZIONI

igore**eškinja**



Beni, attività e produzioni culturali



Città di Venezia / City of Venice

Sindaco / Mayor
Massimo Cacciari

Settore Attività e Produzioni Culturali,
Spettacolo, Sistema Bibliotecario
Assessora alla Produzione
Culturale / Councillor for Culture

Luana Zanella
Direttore / Director
Roberto Ellero

Galleria Contemporaneo
Direttore artistico / Art Director
Riccardo Caldura
Amministrazione / Administration
Beatrice Barzaghi
Web Master
Roberto Moro

IGOR EŠKINJA
21 febbraio - 28 marzo 2009
21 February - 28 March 2009

Mostra e catalogo a cura di
Exhibition and catalogue
curated by
Riccardo Caldura

In collaborazione con
In collaboration with
Federico Luger Gallery, Milano

Testi di / Contributions by
Riccardo Caldura
Alfredo Sigolo
Branko Franceschi
Igor Eškinja

Traduzioni italiano-inglese/
inglese-italiano
Translations Italian-English/
English-Italian by
Chris Gilmour, Simonetta Caporale

Traduzione croato-inglese/
Translation Croatian-English by
Majda Juric

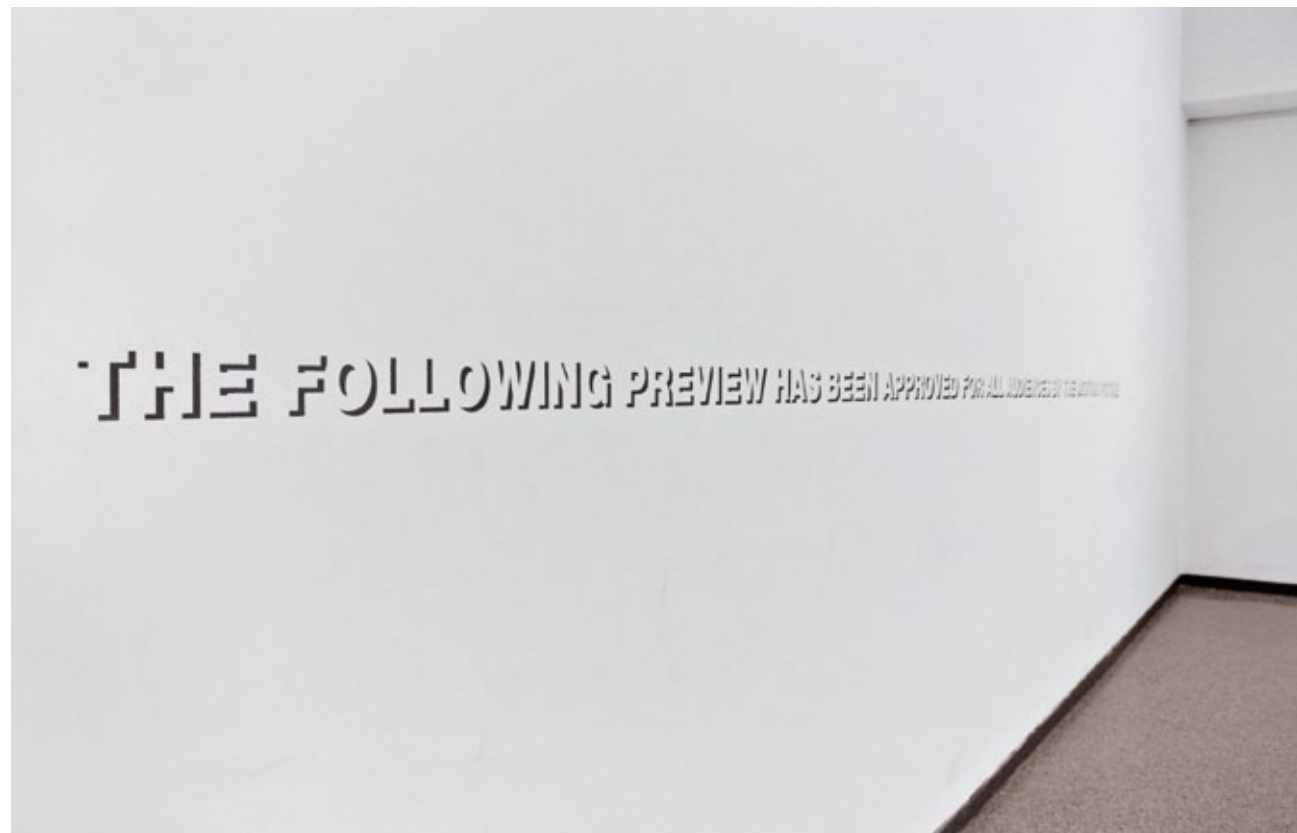
Fotografie dell'allestimento
Setting shots
Cinzia De Negri

Progetto Grafico di
Graphic Design by
Studio Dell'Antonia Design

Stampato presso
Printed by
Grafiche Antiga SPA
Crocetta del Montello - Treviso
ISBN

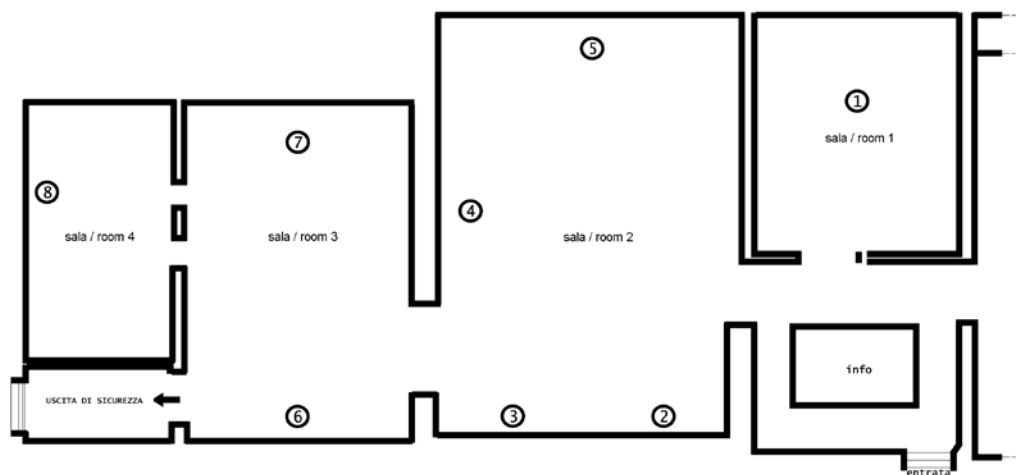
© Comune di Venezia
Galleria Contemporaneo
© Gli autori / The Authors
© Igor Eškinja

Galleria Contemporaneo
P.tta Mons. Olivotti 2
30171 Mestre-Venezia
Tel +39 (0)41 952010
info@galleriacontemporaneo.it
www.galleriacontemporaneo.it



Untitled, adesive tape on wall, variable misure
Galleria Contemporaneo, 2009

Opere esposte / Exhibited works



- 1 *At your place*, 2007, 3 lightboxes
- 2 *Imagineering*, 2006, lambda print on diasec, 120x180 cm
- 3 *Microphone*, 2006, lambda print on diasec, 120x180 cm
- 4 *Postproduction*, 2006, lambda print on diasec, 120x180 cm
- 5 *Untitled*, 2009, adesive tape on wall, variable misure
- 6 *Made in: Side*, 2007, lambda print on plexiglass, 120x150 cm
- 7 *Made in: Side*, 2008, lambda print on diasec, 180x270
- 8 *Made in: Side*, 2007, lambda print on plexiglass, 80x120

Punto di vista

Riccardo Caldura

Nelle fotografie di Eškinja prodotte fra il 2005 e il 2008 - delle quali viene qui proposta una significativa selezione dopo le personali negli spazi pubblici a Rijeka e a Burgos -, la luce si distende in modo omogeneo, e non è facile determinare da dove provenga. È presente, questo è tutto. Nell'ambiente così come è stato illuminato non si generano ombre. Nella gran parte dei lavori a carattere fotografico prodotti dal 2005 (ad eccezione di *Microphone*), l'assenza di ombre e l'omogeneità della luce rendono l'immagine completamente leggibile, priva di ogni ambiguità. Eškinja produce un tipo di fotografia dove la luce è un puro mezzo per vedere tutto quel che vi è da vedere, e vederlo chiaramente. Una fotografia che tende a dissimularsi nella descrizione, fin quasi a sparire quale strumento, quale diaframma tecnico fra chi osserva e ciò che viene osservato. Così come d'altronde viene meno, coerentemente con l'oggettività degli elementi ripresi, qualsivoglia pathos individuale, qualsivoglia dimensione emotiva riportabile al sentire dell'autore, o a quello dello spettatore. Si tratta di immagini molto 'oggettive' fatte di poche cose, accuratamente disposte in uno spazio neutro. Definito a sua volta da una linea di orizzonte che spartisce l'alto dal basso, generata dal solo rapporto fra la parete e il pavimento di un interno. Le procedure di digitalizzazione dell'immagine hanno portato al giorno d'oggi all'estrema perfezione questo dissimularsi del mezzo fotografico. Se già in passato era possibile il cosiddetto ritocco, ora con programmi come photoshop, le imperfezioni dell'oggetto rappresentato che lo scatto fotografico potrebbe aver comunque casualmente registrato - un riflesso non voluto sulle superfici dell'arredo, nel caso di una foto di interni; una non perfetta omogeneità dell'epidermide della modella nel caso di una foto di moda o di cosmesi -, vengono corrette con cura così da restituire all'immagine una perfezione assoluta e una piena visibilità priva di segni o zone ambigue. Questo tipo di fotografia tende a corrispondere alla inespresa attesa di perfezione che si presume sia nel desiderio del riguardante.

Le fotografie di Eškinja hanno una medesima valenza, sono sorprendenti nella loro semplicità quanto sottilmente seduttive, anche se sembrano limitarsi ad essere solo una documentazione di un allestimento estremamente scarno in un interno. Seduttive per la loro accuratezza, per la trasparenza e leggibilità dei dettagli, per la loro 'nudità'.

Ricordano in questo senso la fotografia professionale al servizio della comunicazione pubblicitaria di settore. Come quest'ultima, privilegiano un punto di vista ideale, un punto cioè dal quale guardare nel modo corretto ciò che viene di volta in volta viene proposto. Qui però avviene uno scarto significativo: una fotografia come quella proposta da Eškinja, in realtà incarna il punto di traguardazione ideale a partire dal quale la scena ripresa è venuta organizzandosi. È la posizione della macchina, è l'occhio neutro del dispositivo tecnico che ha determinato le modalità di costruzione della scena stessa. La fotografia realizzata, cioè stampata su medio o grande formato e presentata allo spettatore, è la restituzione di ciò che è stato organizzato, in fase di ripresa, a partire dal punto di osservazione fotografico.

Se la fotografia di Eškinja può avere qualche corrispondenza, per la sua accuratezza, leggibilità, e seduttiva asetticità con quella professionale di settore, a differenza di quest'ultima, non presenta però interventi di correzione in fase successiva. Cioè si tratta esclusivamente di fotografia di documentazione, dunque 'vera', rispetto alle foto postprodotte, però è una documentazione che registra ciò che è stato realizzato a *partire* dalla presenza del dispositivo di ripresa. In una fotografia del genere, il margine di casualità è pressoché escluso, e di conseguenza è esclusa la possibilità che la fotografia venga utilizzata per la sua capacità di cogliere l'attimo, l'evento casuale e imprevedibile, avendo piuttosto ha a che fare con l'attenta costruzione di un set. Ma cosa documentano le fotografie di Eškinja? Una serie di interventi e di allestimenti realizzati in un medesimo spazio espositivo a Rijeka. Interventi e allestimenti che però non sono mai stati resi fruibili, in quanto tali, al pubblico, e la cui unica traccia rimasta è rappresentata dalle sole fotografie. Anche qui si tratta di uno spostamento significativo. Nel caso di artisti internazionalmente molto noti come Thomas Demand o James Casebere, la fotografia registra una scena costruita dall'artista in modo tale da sembrare effettivamente uno spazio reale, mentre si tratta di oggetti, ambienti e spazi in scala, che simulano la realtà. Nel caso di Eškinja, invece, non si tratta di un ambiente ricostruito, ma di un spazio realmente esistente, uno spazio espositivo - dunque già strutturato per vedere quel che non si vede altrove - nel quale sono stati concretamente realizzati degli interventi di cui però non era prevista la fruizione diretta del pubblico. A Eškinja non serve simulare/ricostruire alcuna ambientazione ad hoc, alcun modello in scala, essendo sufficiente utilizzare uno spazio realmente esistente, e già atto alla doppia funzione dell'espone e del vedere. Dunque uno

spazio che è, di per sé, un *dispositivo di evidenziazione*, tendente ad annullarsi in una neutralità ambientale priva di caratterizzazioni (se non appunto quella di non averne alcuna) così che ciò che vi è da vedere possa emergere con tutta evidenza. Fra il tipo di realtà costituito dall'ambiente espositivo neutro e la valenza documentativa della fotografia, così come questa viene utilizzata dall'artista croato, vi è un sottile gioco di rimandi¹. In *Imagineering* (2006) e *Microphone* (2005) sono pochissimi gli oggetti che vengono esibiti; il rullo di avvolgimento cavi, i cavi stessi, delle prolunghe. Il cavo è disposto in maniera tale da comporre, nel primo lavoro, una scritta o meglio una sola parola che risulta essere un incrocio fra i termini *image/imaginary/engineering*², sintetizzando così con grande efficacia il passaggio concettuale fra ciò che compete all'immagine, all'immaginario e ciò che invece compete all'ambito del tecnologico (e comprendiamo allora la presenza di cavi e prolunghe sul pavimento). Nel secondo lavoro, il cavo si 'limita' a disegnare sulla parete un microfono e la sua asta, suscitando così l'attesa che vi sia qualcosa da dire e qualcosa da ascoltare. E che tutto questo comunque, considerando il dispositivo di amplificazione della voce, debba avvenire in pubblico. Il cavo è un oggetto reale, che disegna sulla parete un microfono il quale altro non è se non un pattern grafico molto efficace. La parola "Imagineering" è leggibile come se fosse disposta su un piano continuo, ma non è così, perché corre in realtà fra due pareti ad angolo.

Siamo di fronte ad una riedizione del concettualismo via fotografica? Oppure si ritorna ad una fotografia basata paradossalmente su canoni classici: giochi prospettici, unicità del punto di vista e addirittura come nel caso di *Postproduction* (2006), una riemersione dell'anamorfosi? Perché è mediante una composizione basata sul principio della deformazione di una figura (nello specifico si tratta di un poligono irregolare) su di una superficie data (il pavimento dello spazio a Rijeka) che - esclusivamente da un solo punto di vista - può costituirsi l'immagine del rettangolo di un codice a barre. Se per un momento seguissimo questa traccia data dai riferimenti alla prospettiva, e all'anamorfosi, anche il cavo di alimentazione che diventa linea per disegnare la silhouette di un microfono, potrebbe avere una relazione con i dispositivi prospettici. In una incisione di Abraham Bosse compresa in "*Manière universelle de M. Desargues pour pratiquer la perspective par petit-pied comme le géométral*" (1648) le linee/raggi visivi che si dipartono dall'occhio sinistro dell'osservatore sono descritte effettivamente come dei fili che

l'osservatore stringe in una mano. Bosse collaborava con il matematico Desargues (fondatore di quella geometria proiettiva che deve non poco alle elaborazioni artistiche) il quale a sua volta era in contatto con Pascal e con Cartesio. Cartesio come è noto si dedicherà, fra i molteplici suoi interessi e ricerche, anche a studi complessi di ottica (la "Diottrica" è del 1637). È in questo periodo (cioè in pieno barocco) che si viene sempre più strutturando uno studio scientifico della visione e della percezione, con rilevanti ricadute pratiche nel campo della fabbricazione di lenti, e di dispositivi atti a moltiplicare le possibilità del vedere. Se vi è un altro riferimento possibile alla medesima congerie temporale, riferimento che può avere una non superficiale relazione con la tonalità del lavoro dell'artista croato, andrebbe quanto meno richiamato il concetto di *agudeza*, che Mario Perniola ha letto, commentando l'opera di Baltasar Gracián, come una delle chiavi per comprendere la condizione dei 'saperi intermedi', a cui può essere riportata la pratica dell'arte, intesa come un 'saper fare', non disgiunto da aspetti tecnici dove si incrociano "destrezza, abilità e astuzia"³. La relazione fra 'image' e 'engineering' può avvenire grazie alla capacità, ancora Perniola, della stessa tecnologia di "incrociare, associare, combinare dispositivi diversi" così da mettere in crisi qualsivoglia legge o principio per rivelare piuttosto ciò che vi è di "incerto, ambiguo, ondeggiante" nella umana condizione. Ritornando ai lavori di Eškinja si potrebbe dunque interpretarli come esercizi di acume, come nozioni sottili da 'sapere intermedio': unicità del punto di vista e dubbio su quel che effettivamente vediamo; luce omogenea, pervasiva, e incertezza nel leggere la presunta evidenza delle cose; oggettività della documentazione ed esistenza di ciò che viene documentato resa possibile (e dunque osservabile) esclusivamente dalla presenza stessa del dispositivo di documentazione. Ma anche 'sapere intermedio' in quanto superficie piana che seca, come sembra avvenire con la disposizione della scritta "Imagineering", due pareti non solo concretamente, quanto anche metaforicamente contigue: l'una definita dall'arte pura (come piano dell'"image"), e l'altra dall'arte 'applicata', (dunque come piano dell'"engineering"). Se vi è un ambito, interno all'arte, in cui questo 'sapere intermedio' sembra costituirsi - richiamando per un momento le penetranti osservazioni di Pavel Florenskij docente al VchUTEMAS - questo è quello della grafica. È nell'ambito 'astratto' della grafica - "nella sua purezza liminare" - che



Reconstruction, part. I/detail,
CAB, Burgos 2008

"il nostro concreto intervento nel mondo" da "gesto" si fa "linea"⁴. Qualcosa di tale "purezza liminare" sembra competere alla precisione, alla 'linearità' delle immagini di Eškinja.

Nella serie di fotografie, prodotte successivamente al trittico a cui si è fatto riferimento, dal titolo assai esemplificativo (*Made in: Side*, 2008), la linea di costruzione delle figure di diversi poliedri è diventata un comune nastro da imballo. I poliedri sono delle scatole sovrapposte l'una alle altre, e disegnate in modo tale che, ancora una volta, sembra si dispongano spazialmente, mentre invece sono costruite/disegnate bidimensionalmente: sulla parete e sul pavimento. Anche in questi lavori, non meno scarni dei precedenti, vi è una concentrazione concettuale su ogni singolo elemento compositivo. Non è questione solo di poliedri, (cubi e parallelepipedi), cioè di strutture primarie, di lontana ascendenza platonica, riscoperte dal minimalismo degli anni '60; né si tratta di quelle medesime forme che dall'iperuranio, una volta attraversata la galassia del supermercato, si sono poi materializzate in uno spazio espositivo come scatole dipinte di prodotti di consumo ("Brillo box" di Warhol). Si tratta, ora, delle rappresentazioni di contenitori da imballaggio, distinguibili dall'essere puri e semplici volumi minimalisti grazie al dettaglio 'vernacolare' delle alette aperte; contenitori disegnati prospetticamente (magari sottoponendo le regole della prospettiva ad un fenomeno di stretching) utilizzando il nastro adesivo che viene di solito usato per sigillarli. Anche in questa serie di lavori è evidente l'oscillazione fra ciò che è bidimensionale e ciò che sembra tridimensionale, fra spazio e simulazione di spazio, fra percezione e 'realtà' del percepito.

Forse è improprio parlare genericamente di 'realtà', considerato come sia quest'ultima a subire un urto dalle procedure compositive di Eškinja. Forse sarebbe più corretto parlare di una realtà 'in vitro', una sorta di distillato di realtà, cioè quel che rimane una volta compiute le dovute operazioni di purificazione, operazioni tutte interne ('made inside') al 'sapere intermedio' dell'arte. Sulla base della quale non è più possibile affermare o negare alcunché rispetto allo 'stato delle cose', non trattandosi più di due opzioni nettamente distinte. Viene da chiedersi se lo spettatore non possa far altro che contemplare il luminoso silenzio emanato da lightboxes a forma di balloon che compongono un tridimensionale story board che racconta cosa sia rimasto della comunicazione fra persone, e del loro conversare (affermare, negare), nel tempo dell'informazione globale. Ancora una volta il titolo dell'opera

svolge una funzione di rilievo, per questo lavoro quanto, più in generale, per la ricerca di Eškinja: *At your place* (2007).

Dal posto che 'ci' compete (nelle versioni in situ della installazione *Reconstruction* proposta al Centro de Arte Caja de Burgos nel 2008, tale posto era chiaramente indicato sul pavimento), assumendo la giusta distanza di osservazione possiamo leggere, campata su un'ampia parete, la scritta "The following preview has been approved for all audiencies by the motion picture" (2009). Se le insegne/balloons di *At your place* sono luminose e prive di testo, questa volta è la sola sequenza di parole a campare in grande evidenza e con effetto tridimensionale sulla parete vuota. Le modalità operative di Eškinja sono sempre improntate a semplicità, la loro dimensione complessa celata con disinvoltura, e così è anche nel caso di questa scritta parietale. Ottenuta disegnando graficamente il layout della sola proiezione dell'ombra del 'corpo' della lettera. Come in un film di cui ci accingiamo a vedere l'anteprima, la scritta, (tratta appunto dall'usuale avviso di utilizzo di un prodotto cinematografico su dvd), sembra definire il punto di inizio, e fine, della esposizione stessa. E queste medesime note, aperte con un'osservazione sull'assenza di ombre nelle fotografie di Eškinja, forse dovrebbero essere riscritte rovesciando il punto di vista, partendo questa volta proprio dall'ombra (virtuale) che rende leggibile un testo, altrimenti invisibile.

¹ Rimandi che si sono voluti sottolineare con il progetto allestitivo studiato per lo spazio, singolarmente simile a quello ripreso nelle immagini, della Galleria Contemporaneo.

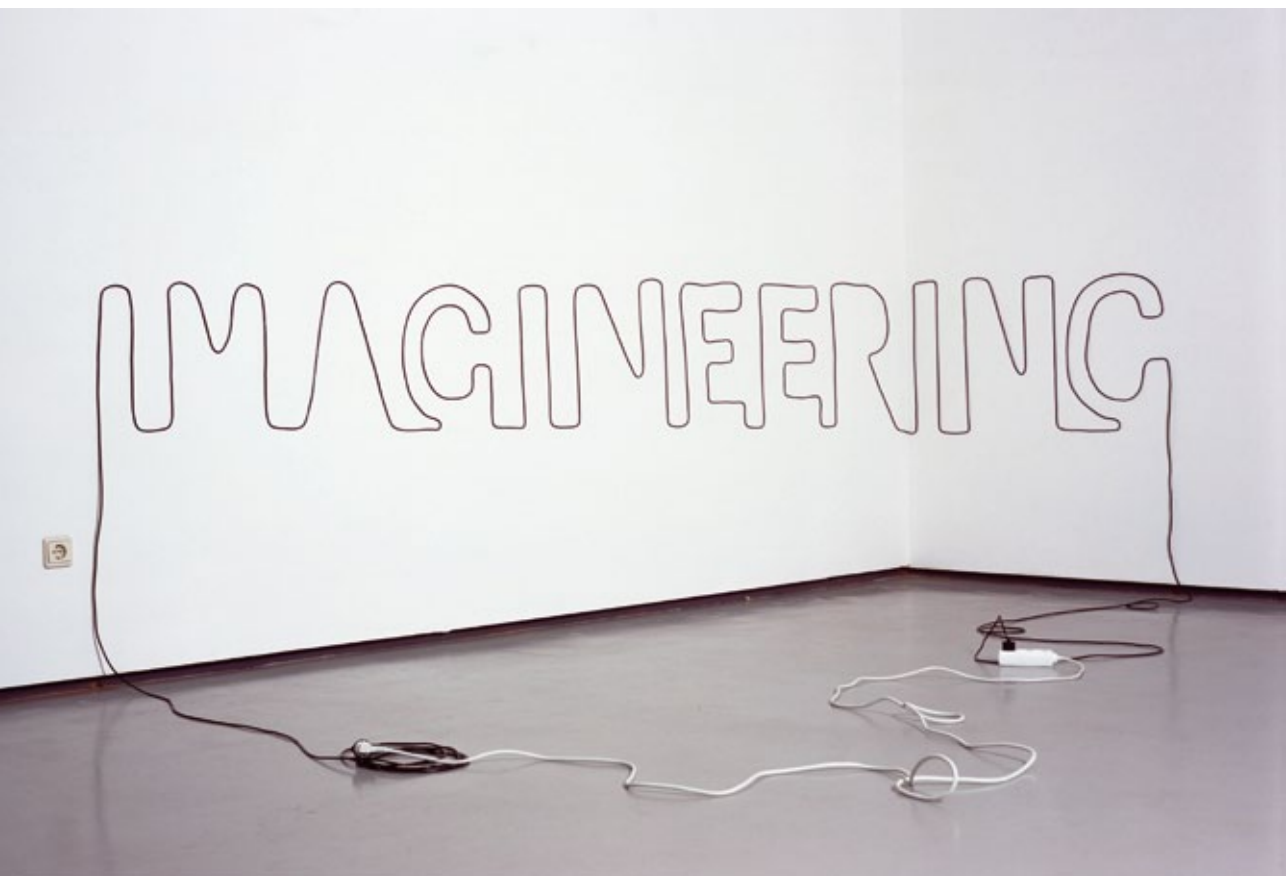
² Su questo medesimo punto, e sul 'coinage' proposto da Eškinja si sofferma anche il testo di Branko Franceschi in questo catalogo.

³ M.Perniola "Saperi intermedi", saggio compreso nel volume "Baltasar Gracián. Dal Barocco al Postmoderno" pag.97. Aesthetica pre-print, Palermo 1987.

⁴ "La grafica nella sua purezza liminare è un sistema di gesti la cui influenza si fissa con un mezzo o con un altro. Se abbiamo in mano una matita, allora il gesto viene trascritto dalla linea di una matita, se abbiamo in mano un bulino viene inciso, se abbiamo una puntasecca viene scalfito, e qualunque sia il mezzo di trascrizione del gesto la sostanza è sempre una, la linearità". P.Florenskij "Lo spazio e il tempo nell'arte", Pag. 65. Adelphi, Milano 1995 (la).



At your place, 2007, lightboxes, 2007.
Galleria Contemporaneo, 2009



Imagineering, lambda print on diasec, 120x180 cm, 2006

Imagineering

Branko Franceschi

Le immagini cristallizzate nelle fotografie di Igor Eškinja rappresentano la resa oggettivante di una frattura complessa dove la qualità grafica delle nostre percezioni non garantisce che ciò che vediamo stia effettivamente indicando un qualche contenuto reale. Il neologismo a cui ricorre Eškinja, *Imagineering*, l'unico contenuto del lavoro omonimo, ci fornisce senza dubbio la migliore spiegazione di come la semplicità visiva del suo modus operandi sia fondamentalmente una critica consapevole della mediazione del reale, nonché della civiltà che consente a tale mediazione di manipolarla. Da un punto di vista connotativo, questo neologismo rappresenta una potente fusione di due nozioni che hanno per lungo tempo presentato due caratteristiche pressoché opposte. Una delle parole: *imagine*, immagine/immaginare, rappresenta la base più nobile della creatività, che spesso ne implica il suo aspetto soggettivo, cioè artistico. D'altro canto la parola *engineering*, ingegneria, rappresenta la creatività tecnica, fredda, calcolata e di natura obiettiva, cioè scientifica, che viene più spesso identificata come un lavoro e non una vocazione. Il neologismo viene percepito come una forma estesa, quasi una spiegazione del significato contemporaneo del concetto di immagine. La parola inglese '*imagine*', un prestito per l'ambiente culturale e linguistico croato, è di difficile traduzione, essendo parola polisemica e sfuggente. Racchiude in sé le idee di fotografia, rappresentazione e impressione formata. In un contesto culturale più ampio, questa parola risale originariamente alla parola latina *imago*, passando poi attraverso una concezione anglosassone, a valore unificante che connota tutte le rappresentazioni visive, evolvendosi nel senso di un funesto imperativo moderno. Cioè una concezione a valenza generale per qualsivoglia cosa: noi stessi, il frutto del nostro lavoro, il frutto del lavoro di coloro per i quali lavoriamo ecc. In ciò che intimamente la costituisce l'immagine presume una manipolazione di contenuto visivo finalizzata alla realizzazione di una concezione determinata. Nel processo di realizzazione è implicato un calcolo a freddo nei confronti degli elementi visivi, e cioè una tecnologia che è stata sviluppata avendo come scopo la produzione del contenuto spirituale desiderato. Spostandoci dalla specifica valenza dei lavori di Eškinja intesi come un paradigma della sua visione del mondo, ed analizzando le sue modalità creative, ancora una volta il neologismo

imageering si dimostra una sublimazione linguistica funzionale e descrittiva. Eškinja costruisce letteralmente le sue immagini; nello specifico il suo modo di procedere presuppone la creazione concreta di una installazione in cui l'avvio creativo viene a coincidere con la forma ultima dell'opera realizzata. Quando Eškinja decise di smettere (almeno temporaneamente) di esibire le installazioni nella loro concretezza, di fatto operò un significativo cambiamento: tale nuova strategia comportava la realizzazione delle installazioni come punto di partenza da fotografare solo una volta compiuta la loro composizione. Nell'ultima fase, l'installazione viene esibita sotto forma di immagine prodotta in maniera estremamente accurata, e rifinita con superfici di plexiglass. A quanto sembra, questo piccolo passo ha dato un senso completamente diverso, e più incisivo, al suo larvato e pre-esistente cinismo. Lo scarto qualitativo è determinato dal fatto che Eškinja ha cominciato a produrre immagini come un condensato bidimensionale della realtà. Nonostante la forza dei media che utilizzano immagini in movimento, e soprattutto grazie alla lunga tradizione, allo sviluppo di tecniche di riproduzione non meno che alla onnipresenza nell'onnipresente materiale stampato della comunicazione di massa, l'immagine è riuscita e riesce ancora a mantenere intatto il suo status. L'illusionismo di Igor Eškinja nel creare le sue opere rivela un senso di irrealtà che continua ad ossessionare le menti di generazioni diventate adulte nell'epoca del marketing. Le sue foto mostrano installazioni bidimensionali che rappresentano oggetti tridimensionali, e la metodologia di produzione li rende funzionali come eleganti oggetti d'arte accuratamente elaborati. Si basano sulla capacità dell'artista di studiare e comprendere la natura complessa, le leggi e la biofisica dell'apparato visivo/percettivo umano. Perciò, per la realizzazione completa della loro atmosfera metafisica e surreale, le sue composizioni attentamente concepite e realizzate, tengono conto dell'occhio e del senso dello spazio dell'osservatore. La maestria di Eškinja si mostra appieno nella sua capacità di creare composizioni nelle quali l'illusione della transizione da uno spazio bidimensionale a uno spazio tridimensionale e viceversa non ha soluzione di continuità. Per ottenere tale scopo, è necessario catturare completamente l'attenzione dell'osservatore sia nel caso di installazioni tridimensionali nello spazio che nel caso delle fotografie. È questo aspetto che rivela l'alto livello di cultura visiva di Eškinja, costruita su elementi che derivano dal minimalismo e dall'arte povera. Eliminando qualsiasi contenuto superfluo che possa distrarre l'attenzione dell'osservatore, la combinazione concreta di tali approcci estetici molto controllati dirige

l'attenzione sulla illusionistica dimensione delle opere, che - nei momenti più alti - evocano un'atmosfera da arte surrealista e metafisica. Il metodo di Eškinja ricorda l'optical art e l'artista ha fatto uso delle esperienze degli esponenti di quella corrente per stabilire una presentazione simultanea di due o tre dimensioni in una medesima immagine. Ha tradotto quelle dimensioni dall'astratto in una composizione figurativa. Nel far questo l'artista ha creato la base per il potenziale simbolico delle sue opere in contrasto con la valenza esclusivamente ottica dei suoi predecessori. La scelta di realizzare il layout delle sue composizioni nell'ambientazione universale e sintomatica del cosiddetto *white cube* è stata di importanza cruciale per l'aspetto visivo delle sue opere. L'asetticità e la neutralità di questo tipo di spazio costituisce un modello obbligatorio per la predisposizione di quei dispositivi espositivi dai quali, dal modernismo, si generano ed evolvono tutti i diversi livelli di illusione dell'apparato museale ed espositivo pubblico. Oltre all'elegante gamma dei grigi, l'unica componente di colore nelle composizioni di Eškinja è quella dovuta ai materiali usati, fra i quali vanno annoverati il nastro adesivo, il cartone, lo zucchero, la cenere. La scelta dei materiali per le composizioni non è mai casuale, il materiale stesso riflette il significato contestuale dell'opera e costituisce un elemento per la comprensione dei suoi tratti distinguenti. Un codice a barre fatto di zucchero ed un tappeto fatto di polvere o cenere sul pavimento di una galleria rappresentano sia la dimensione effimera che i condizionamenti del mercato in un ambiente espositivo. Nel caso del microfono costruito con il cavo elettrico o delle scatole realizzate con il nastro adesivo che viene utilizzato per chiudere le scatole stesse, sarebbe forse una forzatura interpretare tali opere come una critica alle manipolazioni del mercato. Lascero che sia il pubblico a deciderlo. Realizzate con estrema precisione e con maestria, egregiamente fotografate e debitamente presentate, le opere di Igor Eškinja diventano oggetti d'arte perfetti che, grazie alla magia dell'illusione, alla polisemia e al purismo visivo affascinano il pubblico e riscuotono consenso presso una cerchia di collezionisti collocandosi con successo all'interno di un esigente mercato internazionale dell'arte. In un momento storico in cui gli artisti croati cominciano sempre più a imporsi stabilmente sulla scena artistica internazionale, un esempio come quello di Eškinja, dovuto ad una realizzazione concepita in modo esauriente e armonico, dimostra che, nonostante le difficoltà, un obiettivo del genere può essere raggiunto ed ottenere significativi riscontri.



Project for untitled piece, polvere di casa / home dust, 240x180cm, 2008.
Courtesy Manifesta7 and Federico Luger Gallery

Igor Eškinja
Alfredo Sigolo

In primo luogo: l'interno

Se si fosse andati, qualche anno fa ormai, nello studio veneziano nel quale viveva Igor Eškinja a Palazzo Carminati, ci si sarebbe trovati di fronte a poco più (o forse poco meno) di un soppalco. Ordinato, semplice e soprattutto anonimo, con un unico elemento non ordinario: un parallelepipedo, grande quanto una scatola da scarpe, sospeso ad altezza d'uomo al centro della stanza da fili di bava. Attraverso uno spioncino, al suo interno si poteva osservare una copia esatta della stanza nella quale ci si trovava, presenti esclusi. Si chiamava Interieur, era il 1999 e Igor aveva 24 anni.

Di lì in poi la ricerca di Eškinja ha sempre riguardato la percezione. Con protagonista lo spettatore, inteso non nei termini del rapporto empatico con l'opera d'arte ma piuttosto come svelamento di sé nello spazio dell'opera d'arte. Già lo spazio. Corre l'obbligo di rammentare Augé: Se un luogo può definirsi come identitario, relazionale, storico, uno spazio che non può definirsi né identitario, né relazionale, né storico si definirà un non-luogo.

Tra spazio e luogo, lo scrive Emanuela De Cecco, è una questione di limiti. Di un luogo sappiamo idealmente o materialmente indicare i confini mentre uno spazio è per definizione indefinito e illimitato.

In secondo luogo: la barca di Truman

Il problema di Eškinja è stato quello di neutralizzare i luoghi attraverso la smaterializzazione degli oggetti che li connotano, sulla via della progressiva emersione di una alterità extrasensoriale e del superamento delle categorie mentali che applichiamo alla realtà.

Un tappeto che si dissolve al nostro passaggio, un'ombra che si proietta sulla parete in assenza dell'oggetto, che magari affiora inatteso dal pavimento, capovolto, una transenna oltre la parete e via dicendo, inducono ad una riflessione sul limen, sulla soglia della realtà percepita. Detta così, potrebbe sembrare la solita tattica destabilizzante tanto in voga sulla scena internazionale. In verità ciò che qui conta è il disvelamento del se(t). Nel Truman Show di Peter Weir, Truman Burbank naviga sulle acque proibite andando a sbattere contro ciò che gli era sempre parso come il cielo e che invece costituiva la soglia del set nel quale era vissuto. Ma la realtà nella quale viviamo non è molto diversa

da quella di Truman; alle cose che ci circondano ci aggrappiamo come ad ancore di sicurezza.

In terzo luogo: la sicurezza degli oggetti

Non posso non ricordare un recente libriccino di A.M. Homes dal titolo *The Safety of Objects* in cui la middle-class è indagata nel suo rapporto con gli oggetti appunto, ma anche con i (non)luoghi, che finiscono per catalizzare desideri e paure. Diventano rifugio e ossessione costituiscono i cardini di un sistema di gravità, in mancanza dei quali rimarrebbe solo la vertigine del vuoto, inteso come spazio privato delle cose. Come per Augé prima, mi corre qui l'obbligo di citare il *das Unheimliche* frudiano. Perché ciò di cui parliamo è esattamente il perturbante, l'angoscia derivante dallo svelamento dell'estraneità nella realtà che ci è familiare.

In quarto luogo: il deserto di Žižek

In *Benvenuti nel deserto del reale* c'è un passaggio di Slavoj Žižek che mi pare possa ben spiegare la ricerca di Eškinja. Dice: Ritirarsi nella sfera privata significa adottare parole d'ordine sull'autenticità privata che vengono messe in circolazione dalla recente industria culturale [...] Il risultato finale della soggettivazione globale non è la sparizione della "realtà oggettiva", ma la sparizione della nostra stessa soggettività.

È un concetto importante perché segna il superamento, finalmente, della soluzione individualista postmoderna come conseguenza della fine delle grandi narrazioni e delle ideologie, nel nome della costituzione di una nuova collettività consapevole. Igor Eškinja non fa altro che porre lo spettatore oltre la cornice-soglia della realtà quotidiana. In questo scenario la sparizione progressiva degli oggetti corrisponde alla presa di coscienza della dissoluzione di sé, come svelamento di un impianto sensoriale effimero (il set) che condiziona la percezione dello spazio.

Nei recenti lavori fotografici (*You are here*) l'architettura stessa del sistema dell'arte (l'opera, la mostra, lo spettatore) viene scardinata. L'opera esiste infatti solo in funzione della sua riproduzione, si risolve nella prospettiva frontale e nella bidimensionalità dell'immagine fotografica. Se, in questo senso, non possono non tornare alla mente i lavori di Giuseppe Gabellone, è però vero che l'approccio di Eškinja è volto a dissolvere l'opera nella sua traccia residuale per far emergere le quinte. E con esse lo spazio circostante in cui anche l'occhio si colloca. Delle opere rimangono pallide ombre, una smaterializzazione che rivela, attraverso forme elementari, la fragilità del sistema dell'arte

nell'economia occidentale, in cui l'opera diventa simbolo di atrofia e di un feticismo che si alimenta nel perenne riciclaggio.

In quinto luogo: l'oro degli Inca

È forse il caso di muovere da una riflessione sul tema del colonialismo culturale occidentale. Da un lato sta il sistema capitalista postindustriale nel quale l'arte si è ripiegata su se stessa per una sorta di indebolimento necessario ad alimentare e stabilizzare un mercato che ormai muove in piena autonomia su larga scala, rispondendo a logiche meramente economiche. A riprova di questo basti notare come la critica, alla quale un tempo era deputato il ruolo di edificare l'impianto teorico che determinava il successo (o meno) di un artista e della sua opera, oggi agisce solo a posteriori, cioè a conferma di un riconoscimento economico già conquistato in seno al sistema dell'arte, inteso come sistema relazionale costituito da gallerie private, musei e biennali internazionali, collezionismo e media. Dall'altro lato sta il resto del mondo, terra di conquista. Le civiltà precolombiane ignoravano l'uso del ferro ma lavoravano abilmente metalli teneri considerati di modesto valore come l'oro. Viene da sé che lo scarto tra il valore di mercato del prezioso metallo nelle economie precolombiane rispetto a quello attribuito dall'economia europea fu uno fattore determinante nella conquista e nell'assoggettamento di quelle popolazioni.

L'esempio serve a dimostrare come in un regime aggressivo del mercato dell'arte come quello degli ultimi anni, l'attrazione rivestita da aree geografiche nelle quali il mercato dell'arte ha un peso specifico scarso o non strutturato diventa irresistibile, in ragione delle plusvalenze realizzabili con l'immissione nel sistema economico occidentale di una nuova offerta di prodotti destinati ad alimentare una domanda in crescita.

In sesto luogo: l'involto primavera

Cambiamo ambito e rivolgiamoci a qualcosa di più gustoso. Ognuno di noi, recandosi al ristorante cinese, giapponese, indiano sotto casa, vi entra consapevole che il cibo che gli verrà somministrato non sarà quasi per nulla simile a ciò che cinesi, giapponesi e indiani mangiano comunemente a casa loro, ma una declinazione internazionale, vogliamo dire globalizzata, della cultura culinaria di quei paesi. Qui come nell'arte è dunque affare di cultura e di identità. Quando l'impero, caduto il muro, ha potuto espandersi nelle colonie balcaniche, dell'arte proveniente di quei paesi ha importato solo ciò che corrispondeva esattamente

allo stereotipo occidentale definito per quell'area. Per farla breve, se non era arte politicizzata, se non utilizzava materiali poveri, se non si occupava di problematiche sociali e quant'altro, non se la filava. Ciò ha creato un'incolmabile frattura, che Eškinja denuncia attraverso il suo lavoro, addirittura finendo per influenzare e determinare la creatività in un paese di fatto fortemente strutturato per quanto attiene la diffusione pubblica dell'arte, ma caratterizzato dalla quasi totale assenza di un sistema economico connesso all'arte.

Di più: la situazione ha più o meno tagliato fuori qualsiasi ricerca che non corrispondesse al canone statuito.

L'ultimo luogo

Siamo proprio certi che questo sacrificio sia tollerabile? È la domanda che Igor Eškinja si è sempre posto in merito al suo ruolo di artista a cavallo tra est e ovest. Ed è per questo che nel suo lavoro sistema dell'arte e sistema di vita convergono in una ricerca di carattere spiccatamente antropologico, a descrivere processi che, al di là dei campi nei quali si applicano, presentano analogie nelle logiche e negli errori di fondo.

In questo senso il riscatto ricercato da Eškinja è sì quello dell'artista ma anche quello dell'uomo nella sua totalità. E l'arte torna ad assumere un valore metonimico, che trascende quello economico.

Igor Eškinja: Them

Intervista con l'artista di Antonia MajaĐa

Come vincitore 2004 del premio Radoslav Putar, hai goduto dell'opportunità di vivere due mesi a New York. In che modo ti è stata maggiormente utile quest'esperienza?

Visitare New York, come dici, è un'esperienza fantastica. Visto che New York è un crogiolo di artisti provenienti da tutto il mondo, mi sarei aspettato di trovare più esempi di arte che esplora determinati argomenti, ma invece ho potuto vedere il significato del mercato dell'arte ed il suo funzionamento nella sua forma più estrema. Ho trovato molto utile anche la possibilità di paragonare il mio lavoro alla scena artistica di New York. Non parlo solo delle molte mostre e gallerie che ho visitato, ma anche di realtà come l'ISPC (International Studio and Curatorial Program), presso il quale sono stato ospitato in uno studio durante la mia residence. L'ISPC è un'organizzazione che dispone di una ventina di studi, che ospitano sia artisti che curatori provenienti da tutto il mondo. Per mia fortuna durante la mia permanenza si è tenuta l'"open-studio days". Durante questo periodo di apertura, visitano gli studi sia il pubblico che i professionisti del settore, e ciò mi ha dato la duplice opportunità di far vedere il mio lavoro e di vedere il lavoro di altri artisti.

Hai visitato una mostra o incontrato un artista che ti abbiano colpito in particolare?

Mi ha molto colpito la mostra di video di Anri Sala alla Marion Goodman Gallery. I lavori, creati con straordinaria semplicità visiva coniugavano la durissima realtà albanese e un'esperienza visiva astratta.

Nel tuo lavoro spesso parti da forme, ad esempio un contorno che è spesso geometrico e minimale che talvolta si avvicina quasi ad un arabesco...

Cerco di modellare la forma su un'idea, una situazione, un contesto. Nella maggior parte dei lavori la forma emerge da un'idea di quello che voglio perseguire, e uso le forme geometriche soprattutto per la loro intrinseca semplicità. Il mio interesse per i contorni deriva dal mio voler smaterializzare la forma stessa, volerla 'migliorare' e renderla in un certo senso più esplicita.

Fino a che punto ti ha condizionato l'aver studiato a Venezia? Hai detto che l'architettura, assieme al concetto di spazio in generale,

è forte fonte di ispirazione per te. In effetti reagisci spesso a una specifica qualità dello spazio, come ad esempio nel caso del tuo lavoro per "Emerging Artist Exhibition" al Museo di arte moderna e contemporanea di Rijeka. In quell'occasione intervenisti in parte di un'area espositiva non funzionale caratterizzata da partiture verticali alle quali aggiungesti delle bande di colore giallo, creando una specie di aree per il parcheggio però non funzionali...

È stato a Venezia che ho sviluppato la mia idea di quello che potrebbe essere l'arte contemporanea. La Biennale è una parte imprescindibile della vita a Venezia, e gli eventi durante e a riguardo la Biennale hanno avuto un certo impatto su di me. Anche il fatto di aver potuto usufruire di uno studio, messo a disposizione dalla Fondazione Bevilacqua la Masa, il cui scopo principale è di promuovere i giovani artisti, è stato molto importante. È lì che ho cominciato a lavorare e a esibire i miei lavori. Lo spazio, ed in particolare lo spazio espositivo è un punto di partenza per alcuni dei miei lavori. In molte mie installazioni mi sono misurato con problemi specifici dello spazio, come nel caso della mostra al Museo di arte moderna e contemporanea di Rijeka. La mia voleva essere una reazione a un luogo frustrante e piuttosto poco rappresentativo di un'istituzione del genere. Volevo sottolineare il problema e usare a mio vantaggio le caratteristiche negative dello spazio. Non tutti i miei lavori sono tuttavia relativi a luoghi specifici. Alcuni lavori, come *Welcome* o *Java and Borneo* hanno origine in un luogo specifico, ma sono al contempo autonomi e possono essere presentati in altre situazioni. Cerco di essere flessibile nel mio approccio al lavoro e di non limitarmi a lavori site specific o a lavori "da studio". Parto sempre da un concetto e scelgo di conseguenza la forma e la strategia d'approccio ad un luogo o a una mostra.

Da dove traggono origine l'idea di un tappeto fatto di polvere, e la tua generale propensione a forme effimere e in movimento?

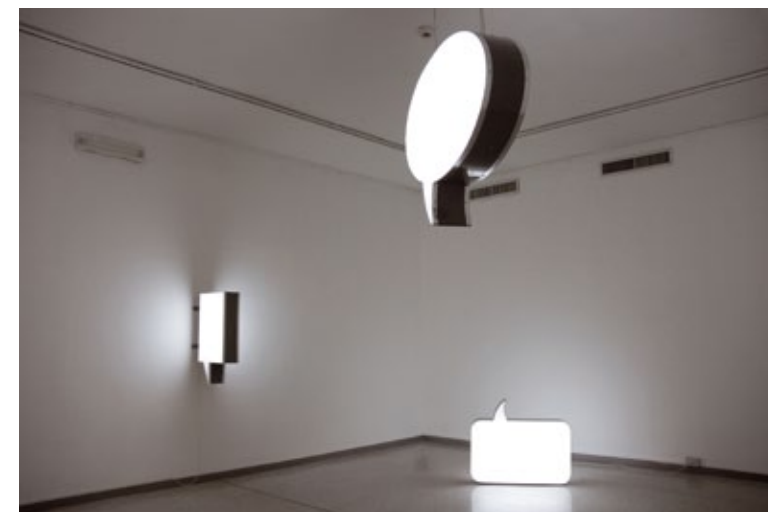
Questo lavoro è stato fatto per la mostra "The Most Common Exhibition" per la O.K. Gallery a Rijeka nel 2003. Tutti i lavori presentati alla mostra trattavano del quotidiano "banale" e tuttavia straordinario. L'idea del tappeto emergeva dal mio bisogno di relazionarmi allo spazio espositivo stesso (porta - pavimento) e di simulare un qualcosa che ci si aspetta di trovare in tal luogo. La scelta della polvere e il fatto che camminando sul tappeto si distrugga il lavoro era parte dell'inversione che il lavoro stesso conteneva. Scegliendo l'arabesco e la decorazione, volevo abbinare qualcosa di attraente al valore di contrasto che il lavoro in sé

conteneva ed al fatto che i visitatori potessero facilmente distruggere un simile lavoro. Sono rimasto davvero sorpreso del fatto che molti pensassero che si trattasse di un tappeto normale e non prestassero attenzione al materiale con cui il tappeto era stato fatto.

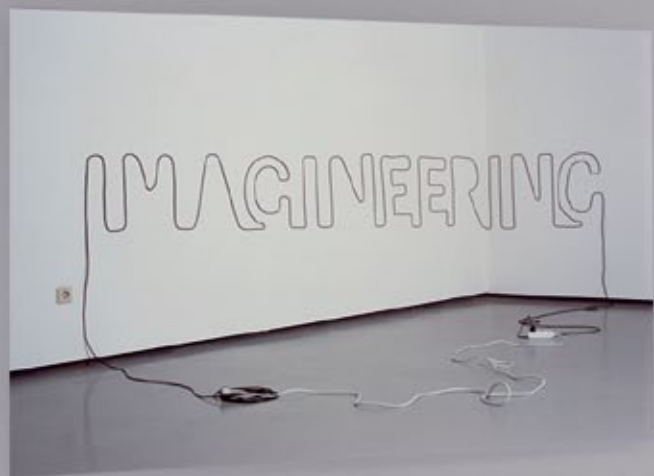
Mi sono occupato di ciò che è transitorio e delle forme effimere dai tempi di Venezia, quando cominciai ad occuparmi del concetto di dematerializzazione dell'opera artistica e a considerare una mostra un'esperienza sia dal punto di vista del mezzo, che visiva.

Perché, e in che modo, ti interessano la relazione tra lo spettatore e l'opera, la percezione, l'osservatore e lo spazio? Gli psicologi della percezione suddividono lo spazio, in base alla relazione con gli oggetti in esso contenuti, in spazio positivo e negativo. Tu, d'altro canto, non lavori sullo spazio, ma sulle superfici dello spazio, i suoi confini.

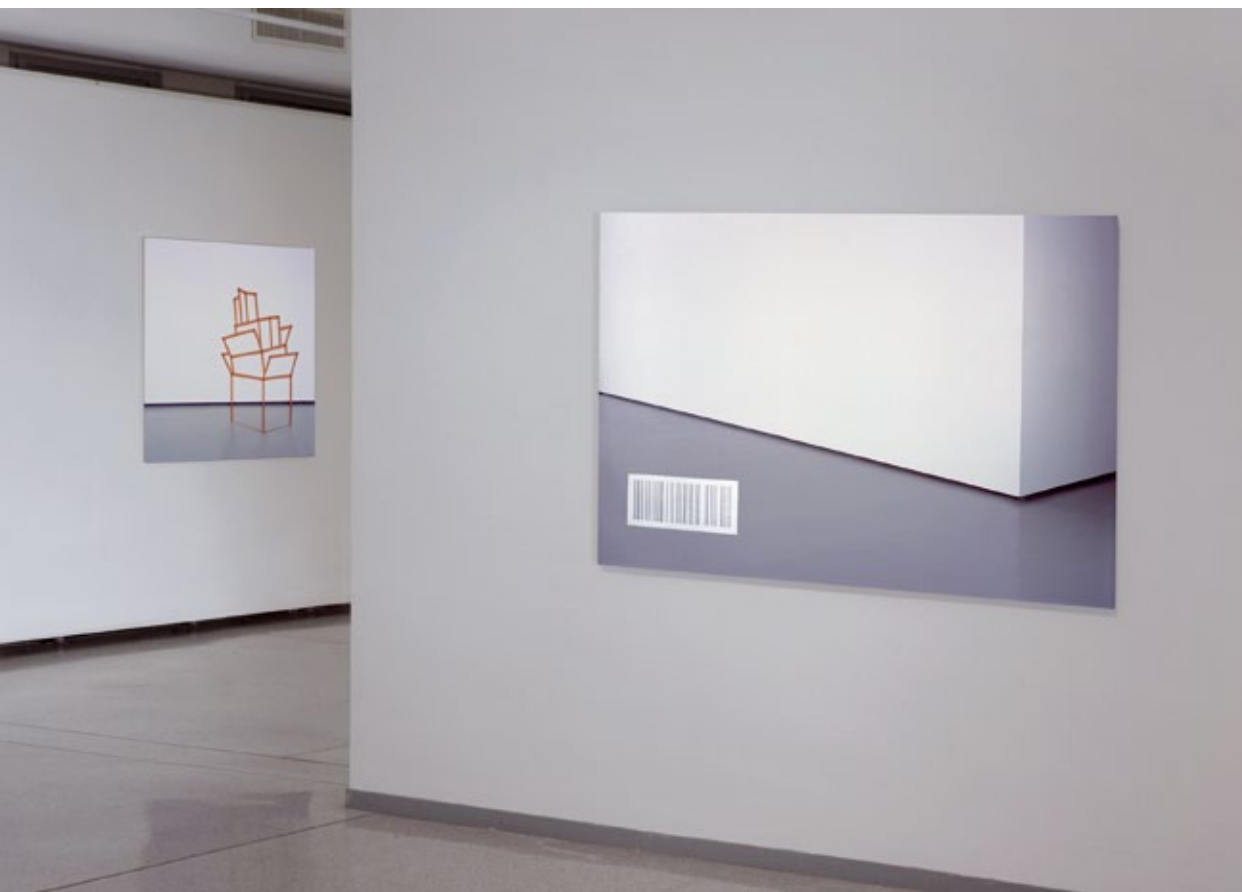
M'interessa creare una situazione in cui lo spettatore si trovi in equilibrio sul confine dello spazio e crei una certa relazione mentale per quel momento specifico.



At your place, lightboxes, 2007
Galleria Contemporaneo, 2009



Imagineering, lambda print on diasec, 120x180 cm, 2006
Microphone, lambda print on diasec, 120x180 cm, 2006
Made in: Side, lambda print on plexiglass, 120x150 cm, 2007
Galleria Contemporaneo, 2009



Postproduction, lambda print on diasec, 120x180 cm, 2006
Made in: Side, lambda print on plexiglass, 120x150 cm, 2007
Galleria Contemporaneo, 2009



Microphone, lambda print on diasec, 120x180 cm, 2006



Made in: Side, lambda print on diasec, 180x270, 2008



Postproduction, lambda print on diasec, 120x180 cm, 2006
Made in: Side, lambda print on plexiglass, 80x120, 2007
Galleria Contemporaneo, 2009





Made in: Side, lambda print on plexiglass, 80x120, 2007

Point of view

Riccardo Caldura

In the photographs Eškinja made between 2005 and 2008- a significant number are shown here after the solo shows in public spaces in Rijeka and Burgos- the light is spread in an homogenous way, and it is not easy to see where it is coming from. It is present, that is all. No shadows are cast in the spaces with this kind of illumination. In the majority of the photographic-type artworks made since 2005 (with the exception of "Microphone"), the absence of shadows and the homogenous nature of the light make the images completely readable, there is no kind of ambiguity. Iskinja makes a type of photograph where light is simply the means for seeing all that there is to see, and to see it clearly. It is a type of photography which tends to dissimilate itself in its description, almost disappearing as a means, as a technical diaphragm between the observer and that which is being observed. In the same way there is an absence- coherent with the objectivity of the objects being photographed- of any kind of individual pathos, any kind of emotional dimension which can be connected to the feelings of the artist or of the viewer. These are very "objective" images, made up of few elements, precisely laid out in a neutral space. In its turn, this is defined by a horizon line which divides the top from the bottom, created simply by the relationship between the floor and the wall of an internal space.

Digital image manipulation has nowadays taken this dissimulation of photography to new extremes. Whilst it was possible to re-touch images in the past, today, thanks to programs like photoshop, any imperfections in the object being represented which might have been accidentally included in the photograph- an unwanted reflection on a piece of furniture, in the case of interior photography or a blemish on the skin of a model in a fashion or cosmetics photo- are carefully corrected in order to make the image absolutely perfect, perfectly visible without any marks or ambiguous areas. This type of photography tends to correspond to the unexpressed expectation of perfection which is believed to be what the viewer wants to see.

Eškinja's photographs have the same values, they are as remarkable for their simplicity as they are subtly seductive, even though they seem to limit themselves to being the documentation of extremely sparsely decorated interiors. They are seductive for their precision, for the clarity and readability of the details, for their "nakedness". In this sense they remind us of the professional photography used in advertising and in the same way, these photographs gives preference to an idealised point of view, that is to say a point of view from which to correctly see that which is being shown each time. Here however there is an important difference: in actual fact, a photograph such as that of Iskinja embodies this ideal viewing point by *starting* from the point where the scene in the photograph was arranged. It is the position of the camera, the neutral eye of the machine which determines the way the scene will be constructed. The photograph which is taken, that which is then printed in medium or large format and shown to the viewer, is the restitution of that which was organised, during the shooting, starting from the viewpoint of the camera.

Whilst Eškinja's photographs may share some similarities with the professional sector due to their precision, readability and seductive asceticism, differently from professional photography they do not undergo any kind of modification after they have been taken. That is to say, they are exclusively documentary photographs, therefore they are "real" compared to post-production photographs, but this is a documentation which records that which was created starting from the presence of the camera. In a photograph like this, any possibility for chance is almost entirely eliminated, and as a consequence the possibility that photography is used for its ability to capture the moment, the unforeseen or happenstance occurrence, is also eliminated. Rather the photograph is concerned with the careful construction of a set. But what do Eškinja's photographs document? As series of interventions and installations created in the same exhibiting space in Rijeka. However these are interventions and installations which were never made accessible as such to the public, for whom the only trace left is the representations they can see in the photographs. This, too, is a significant shift. For very famous international artists like Thomas Demand or James Casebere, photography records a scene constructed by the artist in such a way as to make it seem like a real space, whilst they are in fact scale versions of objects, environments and spaces which simulate reality. However, in Iskinja's case these are not reconstructed environments, but a space which really exists, an exhibiting space- already structured for seeing things which we do not see elsewhere- where real interventions have been created, but without any intention of making them directly available to the public. Eškinja does not need to simulate/reconstruct an ad hoc environment or make scale models. It is enough for him to use a space which already exists and which is already disposed for the double function of exhibiting and seeing. Thus a space which is, by its nature, a highlighting instrument, inclined to cancel itself out

through its environmental neutrality, free from characterising details (if not for the fact of not having any such details) so that the things to be seen can emerge and be clearly seen. Between the type of reality we see in the neutral exhibiting space and the documentary value of photography, such as is used by the Croatian artist, there is a subtle game of references¹. In "Imagineering" (2006) and "Microphone" (2005) very few objects are shown: a cable reel, the cables, extension cords. In the first work the cable is laid out so as to make up writing, or rather a single word which is a cross between the words imagine/imaginary/engineering², thus efficiently synthesising the conceptual passage between that which appertains to the image, the imaginary and that which appertains to the field of technology (and thus we understand the presence of cables and extension cords on the floor). In the second work, the cable "limits" itself to drawing a microphone and its stand on the wall, stimulating the expectation that there is something to say and something to hear, and- given that this is a device for amplifying the voice- that this should happen before and audience. The cable is a real object, which draws on the wall a microphone which is nothing but a very efficient graphic pattern. The word "Imagineering" can be read as if it were laid out on a flat surface, but this is not in fact the case as it is actually laid out across the corner of two walls. Are we looking at a re-elaboration of conceptualism through photography? Or is this a return to photography which is paradoxically based on classical canons: tricks with perspective, single points of view and even, in the case of "Postproduction" (2006), a return to anamorphism? since it is through a composition based on the principle of the deformation of a shape (in this case an irregular polygon) on a given surface (the floor of the space in Rijeka) that- exclusively from a single point of view- the image of a rectangular barcode is created. If for a moment we follow this path coming from the references to perspective and anamorphism, then also the electrical cable which becomes a line drawing the silhouette of a microphone could be related to the devices of perspective. In a text by Abraham Bosse included in "Manière universelle de M. Desargues pour pratiquer la perspective par petit-pied comme le géométral" (1648) the visual lines/rays which originate from the viewer's left eye are described as being like threads which the viewer holds in his hand. Bosse worked together with the mathematician Desargues (the founder of a geometry of perspective which owed much to artistic research) who in turn was in contact with Pascal and Descartes. As is well known, Descartes, amongst his many interests and fields of research, also dedicated himself to complex studies of optics (the "Diottrica" is from 1637). It was during this period (the height of the Baroque) that the scientific study of vision and perception became increasingly more organised, with significant practical influence in the area of production of lenses and devices for augmenting the possibilities for seeing. There may be another reference to the same historical period, one which has more than a casual relationship with the tone of the Croatian artist's work, and that would be the concept of agudeza. Mario Perniola, looking at the artwork of Baltasar Gracián, believed this to be a key for understanding the condition of "intermediate knowledge", to which practice of art could be traced back, taken as a "skill", connected to the technical aspects where "skill, ability and knowledge"³ converge. The relationship between 'imagine' and 'engineering' may also come about through the ability (again related to Perniola) of the technology itself to "cross, associate and combine different devices" so as to call into question any law or principle in order to reveal that of the human condition which is "uncertain, ambiguous and oscillating". Coming back to Eškinja's work, we might thus interpret it as an exercise in intelligence, as subtle notions of "intermediate knowledge": a sole viewpoint and doubts about what we are actually seeing; homogenous, pervasive light and uncertainty in reading the presumed evidence of things; objectivity of documentation and existence of that which is documented made possible (and thus made observable) exclusively through the presence of the documenting instrument itself. But also "intermediate knowledge" since this is a secant, flat surface, as seems to have happened with the layout of the writing "Imagineering", two walls which are not only really but also metaphorically contiguous; one defined by pure art (as in 'imagine'), and the other by "applied" art (as in engineering). If there is an area within art where this "intermediate knowledge" seems to exist - remembering the insightful observations of Pavel Florenskij, a VchUTEMAS teacher, it would be in graphic design. It is in the "abstract" field of graphic art- "in its liminal purity"- that "our concrete intervention upon the world" moves from "gesture" to "line"⁴. Something of this "liminal purity" seems to be part of the precision, of the "linear nature" of Eškinja's images. In the series of photographs (significantly titled "Made in: Side", 2008), made after the triptych referred to, the line which makes up different polyhedral figures is made of common parcel tape. The polyhedrons are boxes piled on top of each other, and they are drawn in such a way that, once again, they seem to be arranged in space, whilst in fact they are made/drawn in two dimensions- on the floor and on the wall. Also in this work, no less bare than the others, there is a conceptual concentration on every single element

of the composition. This is not just a question of polyhedrons (cubes and boxes), that is to say of basic shapes, dating back to Plato and rediscovered in the minimalism of the 60's, nor are they the same forms which from beyond the heavens, once they had passed through the galaxy of the supermarket were to be found in an exhibiting space as boxes painted like consumer goods ("Brillo box" by Warhol). Rather they are representations of storage boxes- distinguishable from pure and simple minimalist volumes thanks to the "vernacular" detail of the open flaps- containers drawn in perspective (possibly stretching the rules of perspective a little) using packaging tape which is normally used to close them. Also in this series of works there is a clear oscillation between the two dimensional and that which seems three-dimensional, between space and the simulation of space, between perception and the "reality" of that which is perceived. Perhaps it is inappropriate to speak generically of "reality", considering that it is this which suffers the damage of Eškinja's compositional approach. Perhaps it would be more correct to speak of an "in vitro" reality, a sort of distillation of reality, that is, that which is left once the necessary operations of purification have been performed, operations which are within ('made inside') the "intermediate knowledge" of art. On this basis it is not possible to confirm or deny anything in relation to the "state of things", since it is no longer a clear choice between two distinct things. It makes one wonder if the viewer can do anything other than contemplate the luminous silence emanating from speech balloon shaped lightboxes making a three-dimensional storyboard which tells of that which is left of the communication between people, and their conversation (confirming, denying) in the age of global communication. Once again the title is indicative for this work, as it is generally for Eškinja's work: "At your place" (2007). From the place "we" have to be in (in the in situ versions of the installation "Reconstruction" shown at the Caja de Burgos art centre in 2008, this place was clearly marked on the floor), taking the correct viewing distance we can see written on the large wall "The following preview has been approved for all audiences by the motion picture" (2009). Whilst the signs/balloons in "At your place" are luminous and free of text, this time it is just the sequence of words which are clearly visible with a three-dimensional effect on the empty wall. Eškinja's operational techniques are always marked by simplicity, their complexity is veiled with casualness, and the same is true of the writings on the wall. It is obtained by graphically drawing the layout of the projection of the shadow of the "body" of the letter. Like a film we are about to see, the writing (which is taken from the typical information shown on a film on dvd) seems to define the starting point and the end of the show itself. Perhaps these very notes, opened with an observation about the absence of shadows in Eškinja's photographs, should be rewritten, turning the viewpoint upside down and this time starting from the (virtual) shadow which makes visible a text which would otherwise be unreadable.

¹ References which were deliberately highlighted in the installation plan for the space, individually similar to those taken in the images of the Galleria Contemporaneo.

² This same subject and the 'coinage' proposed by Eškinja is also considered in the text by Branko Franciscchi in the catalogue...

³ M.Perniola "intermediate knowledge", essay in the volume "Baltasar Gracián. Dal Barocco al Postmoderno" pag. 97. Aesthetica pre-print, Palermo 1987.

⁴ "Graphics in its liminal purity is a system of gestures whose influences are fixed with one means or another. If we have a pencil in our hands, then the gesture is transcribed in a pencil line, if we have an engraving tool in our hands the line is engraved, if we have a dry-point tool the line is inscribed. Whatever the means of transcribing the gesture the substance is always the same- linearity". P.Florenskij "Lo spazio e il tempo nell'arte", pag. 65. Adelphi, Milan 1995 (la)

Imagineering

Branko Franceschi - translation Majda Juric

The frozen scenes from the photographs by Igor Eškinja are the objectification of a complex split where a graphic quality of our perception does not guarantee that what we see is truly signifying some real content. Eškinja's coinage *imagineering*, the only content of the homonymous work, certainly provides the best explanation as to how the visual simplicity of his procedure is basically a mindful critique of the mediation of reality and the civilization that consents to be manipulated by the same mediation. Connotatively, the coinage is a high-octane fusion of two opposing notions that inveterately also present two almost opposed qualities. A word *imagine* designates the noblest basis of the creativity, which most often implies its subjective, i.e. artistic quality. On the other hand, a word *engineering* signifies the cold, calculated and objectively-based technical i.e. scientific creativity, that is always understood more as a job than as a vocation. The coinage is understood as an expanded form, almost elucidation, of a contemporary meaning of a notion *image*.

As a loanword in the Croatian cultural and linguistic space, *image* is hard to translate, a word that is both polysemous and sliding. It unites the notions of a picture, representation and constructed impression. In a wider view of civilization, it developed from its Latin root into a word *imago*, through a unifying Anglo-Saxon notion connoting all visual presentations, gradually evolving into a signifier of a pernicious modern imperative for creating a public conception of anything: oneself, one's product, a product of those we work for, etc. In its foundation it presumes manipulation with a visual content aiming at realizing a targeted conception. In its realization it presumes cold-blooded calculation with visual elements, i.e. a developed technology for producing a desired spiritual content. Turning away from the contextual deliberation of Eškinja's works as a paradigm of his own worldview, towards the analysis of his creative procedure, the coinage *imageering* again proves to be a functional and descriptive linguistic sublimation. Eškinja literally constructs his images. Namely, his procedure presupposes the physical making of an installation, which in his creative beginnings was also his works' final form. A change occurred when he reached a decision to (temporarily) cease exhibiting the installations. This new strategy involved making the installation as a starting element that would be photographed after the layout had been finalized. Finally, it is presented as a carefully produced photo mounted with plexiglass. This small step gave an entirely different and more powerful meaning to his ever-present, latent cynicism. A quality shift occurred because Eškinja started to do the *image*, an ultimate two-dimensional construct of reality. Despite the power of the various motion picture media, and largely thanks to its longstanding tradition, development of multiplication techniques and omnipresence in the omnipresent printed media of mass-communication, the image succeeded in retaining its status even to this very day. Illusionism used by Igor Eškinja in creating his works reveals a sense of unreality that keeps obsessing the minds of generations coming of age in the era of marketing. His photos show two-dimensional installations presenting three-dimensional objects, while the production makes them function as elegant hyper-produced art objects. They are based on the author's studying and comprehending the complex nature, laws and biophysics of the human perceptive apparatus. Therefore, to achieve the total realization of their metaphysical and surreal atmosphere, his carefully deliberated and prepared compositions count on the eye and an observer's spatial sense. Eškinja's skill is by far the most evident in his capacity to create compositions in which dynamics of an illusion of continual transition from two-dimensional into a three-dimensional space and back never ceases to operate. To realize this goal, one needs to win over the observer's complete attention, whether we're talking about spatial installations or photographs. This aspect offers the best evidence of Eškinja's high visual culture, based on assumptions of minimalism and *arte povera*. By reducing any superfluous content that might draw away the observer's attention, the combined application of these restrained aesthetics directs concentration towards the illusionist dimension of the works, which - in their best moments - reach an atmosphere of surreal and metaphysical art. Eškinja's procedure distantly echoes optical art and he used the experiences of the practitioners of this trend to establish a simultaneous presentation of two or three dimensions in one image. He translates them from the abstract into figurative compositions. By doing so, he develops a basis for the symbolic potential of his works in relation to the exclusively visual qualities of his predecessors. Crucial to the visual aspect of his work is a decision to realize a layout of his composition in a universal and symptomatic surrounding of the so called *white cube*. This sterile and neutral space is an obligatory pattern for exhibition spaces wherein, since the time of Modernism, all the levels of the illusions developed by the contemporary gallery-museum apparatus are generated and evolved. Besides the elegant shades of grey, the only colour content of Eškinja's compositions is the natural colour of the material used, whether it is an adhesive tape, cardboard, sugar or ash, to name a few. The choice of materials for his compositions is never accidental. That is, the material itself refers to a contextual meaning of the work and presents a basis for grasping its connotation. A barcode made of sugar and a carpet made of dust or ash on the gallery floor both point to the ephemeral and the market conditioning of the gallery milieu. In the case of a microphone made of electric cable or the boxes made from adhesive tape for closing the boxes, would it be overambitious to interpret them as a critique of marketing. I'm going to leave it to the judgment of visitors. Made in a perfectionist manner, outstandingly framed and shot, masterly produced, the compositions by Igor Eškinja eventually become the perfect art objects which, through the magic of illusion, polysemy and visual purism intrigue the audience, creating their own circle of collectors and successfully open the doors of a demanding international art market. At a time when Croatian artists begin, in larger numbers, to achieve some stable positions in the international art scene, an example of the comprehensively conceived and balanced realization is vividly demonstrating how, despite all the odds, that goal can be achieved and be profitable.

Igor Eškinja

Alfredo Sigolo

In first place: the interior

A few years ago, if you had gone to the studio in Palazzo Carminati in Venice where Igor Eškinja lived, you would have found yourself looking at nothing more (or little less) than a loft. Neat, simple and most of all anonymous, with just one element which was not ordinary. A rectangular box, as big as a shoe box, hanging at head height, suspended with fishing line. Looking through a spy-hole you would have been able to see that inside the box was a perfect copy of the room you were in, the only thing missing being yourself. This was called Interieur, it was 1999 and Igor was 24 years old. From that point on Eškinja's research has always been related to perception.

With the spectator as the protagonist, understood not in terms of an empathic relationship with the artwork, but rather revealing the self in the space of the artwork. Space, indeed... one feels one has to quote Augé: if a place can be defined as somewhere which conveys identity, fosters relationships or has its own history, then a space which is not any of these can be defined as a non-place. As Emanuela De Cecco wrote, between space and place, it is a question of limits. Theoretically or materially we are able to indicate the borders of a place, whilst a space is, by definition, undefined and unlimited.

In second place: Truman's boat

Eškinja's problem has been that of neutralizing places through the dematerialisation of the objects which denoted them through a progressive emergence of an extra-sensorial otherness and the overcoming of the mental categories which we apply to reality. A carpet which dissolves as we walk over it, a shadow projected on the wall without the object which should be casting it, perhaps emerging unexpectedly from the floor, upside down, a barrier drawn on the wall which seems to be behind it and so on, invite us to think about the liminal, the threshold of perceived reality. Described in this way, it might seem like the typical destabilising tactic so much in vogue in the international art scene. In actual fact, the important thing here is the revealing of the self/set.

In The Truman Show by Peter Weir, Truman Burbank sails on forbidden waters, crashing into that which had always seemed to be the sky, but which was in fact the edge of the film set he was living on. But the reality we live in is not so different from that of Truman, we grab onto the things which surround us in the way one might hold onto a life line.

In third place: the safety of objects

I can't help but think of a recent book by A.M. Homes entitled The Safety of Objects which investigates the relationship of the middle-class with objects, but also with the (non) places which catalyse desires and fears. They become a refuge and an obsession and become the hinges of a system of gravity, without them there would only be the vertigo of the void, understood as the private space of things.

As for Augé before, I must again quote the Freudian *das unheimliche*. Because that we are talking about is precisely that which is disturbing, the anxiety which comes from the revealing of that which is extraneous in a reality which is familiar to us.

In fourth place: the desert of Đišek

In Welcome to the desert of the real there is a passage by Slavoj Žižek which I think might be a good explanation of Eškinja's research. It says: retreating into one's private sphere means adopting pass words on the private authenticity which are spread by the recent cultural industry [...] the final result of global subjectivisation is not the disappearance of "objective reality" but rather the disappearance of our own subjectivity. It is an important concept because it marks the overcoming, finally, of the post-modern individualist solution as a consequence of the end of the great narratives and ideologies in the name of the creation of a new aware collectivity.

Igor Eškinja does nothing other than place the viewer beyond the frame-threshold of everyday reality. In this scenario the progressive disappearance of the objects corresponds to an awareness of the dissolution of the self, as the revealing of an ephemeral sensorial system (the set) which conditions the perception of the space. In the recent photographic works (You are here) the very architecture of the art system (the artwork, the exhibition, the viewer) is derailed. Indeed the artwork only exists in function of its reproduction, it is resolved in the strictly frontal view and the two-dimensional nature of the photographic image. If, in this sense, we cannot help but think of the works of Giuseppe Gabellone, it is nonetheless true that Eškinja's approach is aimed at dissolving the artwork into its residual traces to make the stage set emerge. And with it the surrounding space in which the eye is also located. Only pale shadows

remain of the artworks, a dematerialisation which, through formal elements, reveals the fragility of the art system in the western world, where the artwork becomes a symbol of atrophy and a fetishism which feeds on unending recycling.

In fifth place: the gold of the Incas

Perhaps we should consider the subject of western cultural colonialism. On one side there is the post-industrial capitalist system, where art has crumbled in on itself through a kind of weakening which was necessary to feed and stabilise a market which moves autonomously on a large scale, following a purely market-based logic. We can see the evidence of this if we look at the role of critics: at one time their role was to build the theoretical structure which determined the success (or otherwise) of an artist and his work, nowadays it is only to act after the fact- that is, to confirm the economic recognition which has already been achieved within the art system, meaning a relational system made up of private galleries, international museums and biennials, collecting and the media.

On the other side there is the rest of the world, a land of conquest. South American civilisations, prior to the arrival of Columbus, ignored the use of iron, but were skilled at working softer metals considered to be of lesser value, such as gold. It is clear that the gulf between the market value of precious metals in pre-Columbus civilisations, in respect to that given to them by the European economy, was a determining factor in the conquest and subjugation of these peoples. The example serves to demonstrate how, in an aggressive art market regime such as we have seen in recent years, the attraction of geographical areas where the art market has a low specific weight, or is unstructured, becomes irresistible due to the profits which can be achieved by the introduction to western economies of a new supply of products destined to feed a growing demand.

In sixth place: the spring roll

Let's change location and turn to something more tasty. When anyone goes to their local Chinese, Japanese or Indian restaurant, they are aware that the food they will be given will not be anything like that which Chinese, Indian or Japanese people generally eat at home, but rather an international- or rather globalised- interpretation of the culinary culture of that country. As with art, it is therefore an issue of culture and identity. When, with the collapse of the wall, the empire was able to expand into the Balkan colonies it only imported the art which exactly corresponded with the western stereotypes of those countries. In short, if the art was not political, if it did not use poor materials, if it was not concerned with social problems and so on, it was not attractive. This created an insurmountable chasm, which Eškinja declaims through his work, even going so far as to influence and determine the creativity of a country which was in fact strongly structured for the public diffusion of art, but characterised by an almost total absence of an economic system connected to art. Even more so, the situation has more or less totally eliminated any research which does not correspond to the established canons.

The last place

Are we sure that this sacrifice should be tolerated? This is the question which Igor Eškinja has always asked in relationship to his role as an artist working between the east and the west. For this reason the art system and the system of life converge in his work in a research which is noticeably anthropological, which describes processes which- beyond the fields they are applied to- show similarities with the underlying logic and errors.

In this sense the vindication Eškinja seeks is both that of an artist, but also that of a man in his entirety. The art comes back to take on a metonymic value, which transcends the economic one.

Igor Eškinja: Them

interview with the artist: Antonia MajaĐa

As the winner of the 2004 Radoslav Putar Award, you had the opportunity to spend two months in New York. In what respect have you gained most by that experience?

Visiting New York, as you said yourself, is a great experience. Considering that New York is a meeting-point of artists from all over the world, I expected to find more art dealing with a certain content, but what I actually had the chance to see was what the market really meant and how it functioned in its extreme form. Also, the opportunity to be able to compare one's own work with what is going on there is very valuable. Apart from numerous exhibitions and galleries I visited, here I'm referring to my residence in ISCP (International Studio and Curatorial Program), where I had a studio. ISCP is an organization with some 20 studios at its disposal, hosting artists and curators from all over the world. I also

had the luck to be staying there during the "open-studio days", which attract both the public and professionals, so I had an opportunity to show my work and also to see myself the work of other artists.

Was there an exhibition or an artist you met that especially impressed you?

I was most impressed by the exhibition of Anri Sale's videos in the Marion Goodman Gallery. The works were created with amazing simplicity, balancing simultaneously between horrible Albanian reality and abstract visual art experience. In your own work you usually start from form, i.e. contour, and it is most often geometrical and minimal, leading even to arabesque...

I try to adjust form to an idea, situation, and context. In most works, form emerges following a certain idea of what I really want to do, and I use geometric forms mostly because of their inherent simplicity. My interest for contour comes from the need to dematerialize the very form, to 'improve' it and to make it, conditionally speaking, more explicit.

To what extent has your studying in Venice influenced you? You mentioned architecture which, together with space in general, is extremely inspirational for you. As a matter of fact, you react quite often to a specific quality of space, as was the case with your work at the Emerging Artists Exhibition at the Museum of Modern and Contemporary Art in Rijeka. There you intervened in a part of non-functional exhibition area with vertical partitions to which you added yellow bands, creating also non-functional "parking lots"...

In Venice I formed an idea of what contemporary art may be. The Biennale is something unavoidable in the everyday life of Venice, so the events during and regarding the Biennale had a significant impact on me. The fact that I was given a studio to work in by the Fondazione Bevilacqua la Masa, whose main purpose is to promote young artists, was also very important for me. This was the place where I first started to work and exhibit my work. The space, especially the exhibiting space, is a starting point in some works. I made several installations dealing with specific space-related problems, as was also the case at the exhibition at the Museum of Modern and Contemporary Art in Rijeka.

I wanted to react to a site which was frustrating and actually quite unrepresentative for such an institution. I wanted to point to the problem and use the negative characteristics of the space to my advantage.

However, not all my works are related to fixed sites. Some pieces, such as "Welcome" or "Java and Borneo" emerge from a site, but are at the same time autonomous and can be presented in a situation different than the original. I try to be flexible in my approach to work and I try not to confine myself to site specific works or to works "from the studio". I always start from a concept, according to which I choose the form and strategy of approach to a site or exhibition.

Where does the idea of a carpet made of dust, along with your general inclination to transient and ephemeral forms, stem from?

I made the dust carpet for "The Most Common Exhibition" in the O.K. Gallery in Rijeka in 2003. All the works presented at the exhibition dealt with the "common", quotidian, and yet extraordinary. The carpet emerged from my need to connect the actual exhibition space (door - floor) and simulate something expected to be found there. The choice of dust and the fact that by passing over the carpet we destroy the work was part of the inversion that the work contained within itself. By choosing arabesque and decoration I wanted to combine something charming with the contrasts which the material contained in it self and with the fact that visitors could easily destroy something like that. I was amazed with the fact that many people thought it was an ordinary carpet and did not pay any attention to what it was made of. I have been dealing with transience and ephemeral forms since my stay in Venice, when I started working on the idea of dematerialization of the art object and perceiving an exhibition as a medium and visual experience.

Why and in what way are you interested in the relation between spectator and work, perception, observer and space? Psychologists of perception divide the space, according to its relation to the object it contains, into positive and negative. You, on the other hand, do not work with space, but with surfaces in space, its boundaries.

I am interested in creating a situation in which a spectator balances on that borderline of space and creates a certain mental relation toward the space in which he/she finds himself/herself at the moment.

Igor Eškinja

1975 Nato a / Born in Rijeka, Croatia.
Laureato in pittura all'Accademia di Belle Arti di Venezia / Graduating in painting at the Academy of Fine Arts - Venice

Mostre Personali (selezione) / Selected Solo Exhibitions

2009 *Apparenze*, Paolo Maria Deanesi Gallery, Rovereto, Italy

Igor Eškinja, curated by Riccardo Caldura, Galleria Contemporaneo, Mestre - Venezia, Italy
Project for unsuccessful gathering, curated by Anne Kayser, Casino Luxembourg - Forum d'art contemporain, Luxembourg
Igor Eškinja, Federico Luger Gallery, Milano, Italy
Igor Eškinja, CAB (Centro de Arte Caja de Burgos), Burgos, Spain
Fugaz, ADN galeria Barcelona, Spain

2007 *Infinitas Posibilidades de mundos paralelos*, curated by Gabriela Quero Larrazabal, Centro Cultural Chacao, Caracas, Venezuela
Iceberg, curated by Željko Marcijuš, Gallery Josip Rađić, Zagreb, Croatia

Igor Eškinja, Gallery Krobath Wimmer, Vienna, Austria
Imagineering, curated by Branko Franceschi and Nataša IvanĐević, Mali salon, MMSU-Rijeka
Imagineering, Galerija PM, Zagreb, Croatia

2006 *Different point of view* AMT Gallery, Como, Italy

2005 *Present Future*, (Federico Luger Gallery), Artissima 12, Torino, Italy
Reality check, text by Alfredo Sigolo, Federico Luger Gallery, Milano, Italy
Oni/Them, Gallery Miroslav Kraljević, Zagreb, Croatia

2004 *Obli(lik)ovan/ija**, Gallery Kortil, Rijeka, Croatia
Interno 12, curated by Paolo Angelosanto, Via Ratazzi, Rome, Italy

2003 *NajobiĐnija Izložba*, (The Most Common exhibition), Gallery OK, M.M.C. Palach, Rijeka
Izložba - Gallery Fontikus, Grožnjan / Gallery Toš, Punat-Krk

2001 *Igor Eškinja*, Gallery Juraj Klović, Rijeka, Croatia

Mostre Collettive (selezione) / Selected Group Exhibitions (selezione/selection)

2009 *Scenes Centrales*, curated by Elena Sorokina, TriPostal, Lille, France
Complicity, curated by Leigh Markopoulos, Rena Bransten Gallery, San Francisco, USA

2008 *Perverted by Theater*, curated by Franklin Evans and Paul David Young, Apexart, New York, USA

Whato about power relations?, curated by Alenka Gregoric, Mara Vujic, Gallery Skuc, Ljubljana, Slovenia

Manifesta 7, curated by Adam Budak, Rovereto, Italy
Open Sky - Space beyond their Practice, curated by Sandro Droschl, Ilz, Austria

Words, Paolo Maria Deanesi Gallery, Rovereto, Italy
Island Map, curated by Marina Viculin, Klovicevi dvori, Zagreb, Croatia

4.th Croatian Triennale of Drawing, curated by Ruzica Pepelko and Margarita S. Simat, HAZU, Zagreb

Re-Constructions, curated by Branka BenĐić, gallery Waldinger, Osijek, Croatia

2007 *T-HTnagrada@msu.hr*, Museum of Contemporary art, Zagreb, Croatia

Art Point Gallery, with Kristina Lenard and Katarina Radovic, organized by Kulturkontakt, Vienna, Austria

Prague Biennale 3, Expanded Painting, curated by Helena Kontova, Prague, Cech Republic
Visura Aperta - momjano 07, curated by Davorka Perić, Momjan, Croatia

Space 101, with Esperanza Spearling, Gallery Buro fur Kunst, Dresden, Germany

Mine, Yours, Ours, curated by Nemanja Cvijanovic i Davor Mlskovic, Gallery Kortil, Rijeka, Croatia
Youth artist prize - Henkel, organized by Kulturkontakt, Kunstforum, Vienna, Austria

2006

Art is always somewhere else, 2. Biennale of young Artist, Bucharest, Romania

Out of the blue, Federico Luger Gallery, Milano, Italy
The 3rd Gongju International Art Festival, curated by Ha Jin, Gongju, Korea

Multimeridian 06, curated by Branko Franceschi, chosen by artist Alen FloriĐić, Gallery Luka, Pula
Go-Global, Gallery Klovićevi Dvori, Zagreb
Transformations, curated by Jasminka Babić, island Zlarin, Croatia

Rubik², curated by Alberto Zanchetta, Gallery Studio G7, Bologna, Italy

Maco, Mexico City, Federico Luger Gallery, Mexico
Memory w(h)ole, organized by Museum (Ljubljana), Museum of Contemporary Art, Skopje, Macedonia
MIART, Federico Luger Gallery, Milano, Italy

2005

New Rijeka scene, curated by Natasa Ivancevic and Branko Cerovac, Umjetnicka Galerija, Dubrovnik, Croatia

Dicotomie, Paolo Maria Deanesi Gallery, Rovereto (TN), Italy

Continental breakfast, Ljubljana, Memory (W) hole, curated by Janka Vukmir and Dario Simicic,

SCCA Zagreb, organized by Muzeum, Ljubljana, Slovenia

Seas-Rijeka 2005, international multimedia festival, organized by Drugo More, Ex Paper Mill, Rijeka
Linear structures, curated by Branko Franceschi, organized by Museum of Modern and Institute for Contemporary Art-Rijeka, Gallery Riga, Riga, Latvia
Ek-sistere, curated by Branko Cerovac, Gallery Kortil, Rijeka

2004 *Castrum Vallis*, curated by Ravnica organization, Bale, Croatia

Radoslav Putar prize, winner 04, curated by SCCA (Institute for Contemporary Art), Zagreb, Gliptoteka HAZU-a, Zagreb

6+1 traže gledatelja, curated by Ksenija Orel, Gallery Juraj Šporer, Opatija

03/04 *Emerging Artists - RijeĐka situacija*, («Situation» subtitle of the show) curated by Nataša IvanĐević, MMSU, Rijeka

2003 *Annual award of the Association of visual artists HDLU*, Gallery Kortil i gallery Juraj Klović, Rijeka
Garage - Centro culturale Candiani, Mestre-Venezia, Italy
Poetike slike - Mape realnosti, curated by Sabina Salamon, Gallery Kortil, Rijeka

I care because you do, curated by Interno 3, Gallery Contemporaneo, Mestre, Italy

2002 *Godišnja izložba HDLU-a Rijeka*, Gallery Kortil i galerija Juraj Klović, Rijeka

Young artists from Rijeka, Gallery Kortil, Rijeka

2001 *International triennial of drawing*, Museum of Modern and Contemporary Art, Rijeka
Young artists from Rijeka, ex Pescheria, Este, Cividale del Friuli, Italy
Novoprimljeni Đlanovi HDLU-a Rijeka, Gallery Juraj Klović, Rijeka, Croatia

2000 *Godišnja izložba HDLU-a Rijeka*, Gallery Kortil, Rijeka, Croatia
Made In Venice, seven yuong artists from Venice, Istituto Italiano di Cultura, Roma, Italy

Palazzo Carminati Invita, Palazzo Carminati, Venice, Italy

Collezioni / Works in collections

MMSU - Museum of Modern and Contemporary Art, Rijeka, Croatia

CAB - Caja De Arte Burgos, Spain
Department of culture - Madrid, Spain

MSU - Museum of Contemporary Art, Zagreb, Croatia

Hypo-Alpe Adria Bank, Zagreb, Croatia

Cassa di Risparmio di Venezia, Italy

Autori/Authors

Riccardo Caldura, docente di Fenomenologia delle Arti Contemporanee all'Accademia di Belle Arti di Venezia. Dal 1996 è curatore di progetti d'arte contemporanea per il Comune di Venezia.

Riccardo Caldura, Professor of Phenomenology of Contemporary Arts at the Academy of Fine Arts in Venice. Since 1996 he is curator of contemporary arts projects for the City of Venice.

Alfredo Sigolo, Critico giornalista freelance, collabora con varie riviste e in modo continuativo con Exibart e Flash Art. Suoi contributi sul mercato dell'arte sono apparsi su Aroundphotography e Business People. È interessato particolarmente ai talenti emergenti e a indagare le connessioni tra economia, collezionismo e processi estetici. Ha curato mostre e testi critici per varie gallerie italiane.

Alfredo Sigolo, Critic and freelance journalist, he regularly writes for numerous magazines and is a permanent writer for Exibart and Flash Art. His work on the art market has appeared in Aroundphotography and Business People. He is particularly interested in emerging talents and investigating the connection between economics, collecting and aesthetic process. He has curated exhibitions and critical texts for many Italian galleries.

Branko Franceschi, nato a Zadar (Croazia) nel 1959. Formatosi come storico dell'arte all'Università di Zagabria, nel 1987 ha iniziato la sua attività curando numerose esposizioni di arte contemporanea in spazi espositivi in Croazia e all'estero. Critico per diversi quotidiani, riviste d'arte e periodici culturali, così come per la televisione e la radio. Dal 1987 al 2004 è stato direttore della programmazione alla Miroslav Kraljevic Gallery di Zagabria, e dal 2004 al 2008 direttore esecutivo al Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Rijeka. Dal 2008 è direttore dell'HDLU (Associazione croata degli artisti www.hdlu.hr) di Zagabria.

Branko Franceschi, (Zadar, Croatia, 1959) Trained as an Art Historian at the University of Zagreb, from 1987 he initiated and curated numerous exhibitions of contemporary art for the exhibition spaces in Croatia and beyond. Critic for daily papers, art reviews and cultural periodicals, TV and radio broadcasting and curator. From 1987 to 2004 was a program director at the Miroslav Kraljevic Gallery in Zagreb and from 2004 to 2008 executive director of the Museum of Modern and Contemporary Art in Rijeka, Croatia. Since 2008 he is a director of HDLU www.hdlu.hr in Zagreb, Croatia.

