



Guida alla Mostra

Archivi Ribelli

A cura di **Sofia Gotti**

-

31 maggio - 17 luglio 2021

L'archivio può essere un luogo di scoperte, uno spazio per tracciare origini e corroborare storie. Seppure percepito come neutro, l'archivio è anche un luogo dove la storia e la memoria collettiva vengono canonizzate. Le artiste in mostra si ribellano ad una visione univoca di quali possano essere queste storie. *Archivi Ribelli* affronta dibattiti all'interno di femminismi e decolonizzazione che cercano di riconfigurare cosa/chi dovrebbe rappresentare la cultura tradizionale.

La mostra mette in luce le pratiche sperimentali di **Mirella Bentivoglio**, **Anna Bella Geiger**, **Nedda Guidi**, **Clemen Parrocchetti** e **Rosana Paulino**. Le cinque artiste ci chiedono di decentrare dogmi culturali tramandati da sistemi di conoscenza tradizionale e di abbracciare dunque molteplici significati e soggettività. Un modo in cui realizzano questo decentramento è attraverso l'appropriazione poetica di materiali e fonti fondativi della cultura occidentale, come letteratura greca o romana antica, che vengono reinventate in relazione a tradizioni culturali alternative.

L'atto di riconfigurazione delle artiste si estende oltre la storia e la memoria, sfidando la divisione natura-cultura. A questo proposito, nel 2019 Marco Scotini scriveva: "la posta in gioco non è solo quella di riaprire gli archivi ribelli del passato [...ma] da un lato la rottura del binarismo di genere e, dall'altro, un decentramento dell'umano...". Le opere portano in primo piano questioni intorno all'ecologia e alla disuguaglianza sociale, centrali nella vita delle artiste.



Sala Terrazzo: Centro Documentale

Questa sala presenta una selezione di materiali provenienti dagli archivi personali delle artiste in mostra disposti accanto alle loro opere. Inoltre, si possono trovare libri rari della biblioteca steineriana di Villa Era, che evidenziano alcune delle traiettorie di ricerca condivise delle artiste.

La botanica, stabilita come disciplina accademica durante il Rinascimento, è un esempio di come le scienze tassonomiche occidentali abbiano fornito un modo di interpretazione del mondo naturale basato su ordini e categorie nette. L'accostamento di diagrammi botanici con le pratiche delle artiste mette in risalto questioni inerenti all'ecologia invitandoci a riconsiderare il rapporto tra uomo e natura. Immagini di metamorfosi e trasfigurazione sono onnipresenti in tutto il percorso espositivo.

Un'altra linea di indagine ruota attorno alla riproduzione e alla sessualità, temi elaborati dalle teoriche femministe per criticare il determinismo biologico. Questi temi sono rappresentati a livello iconografico in vari simboli come quello del triangolo rovesciato che rappresenta la vagina e a livello testuale nei vari documenti relativi alla militanza femminista negli anni Settanta.

Per consultare il materiale d'archivio nella mostra e i rari volumi raccolti nella Biblioteca di Villa Era, si prega di prenotare un appuntamento inviando un'e-mail a ermanno@mendeswooddm.com. Questo servizio sarà disponibile dal venerdì alla domenica per tutta la durata della mostra.



Mirella Bentivoglio
Prova per Ti Amo, n.d.
60 x 45 cm



Mirella Bentivoglio
Successo, 1969
Serigrafia su cartoncino
56.5 x 71 cm



Mirella Bentivoglio
L'impronta di Aracne, 1998
Photo collage su tela emulsionata
60 x 50 cm



Mirella Bentivoglio
Forma Lenta, 1970
Serigrafia su carta giapponese
31 x 31 cm



Nedda Guidi
Scultura Oggetto n. 2, 1966
Semirefrattario a smalto mat granulato
su smalto secco
48 x 48 x 22 cm



Clemen Parrocchetti
Lamento del sesso (Pianto), dalla serie
Oggetti di cultura femminile, 1978
Gommapiuma, stoffa e oggetti su legno
50 x 50 x 40 cm



Clemen Parrocchetti
Le Dioscure, dalla serie
Miti al Femminile, 1982
Ricamo, applicazioni, tempera
e specchio su cartone
20 x 24 x 17 cm



Clemen Parrocchetti
Senza titolo, dalla serie *Tarme*, 1998
Assemblaggio su lastra in rame (ricamo
e applicazioni tessili su lastra in rame)
36 x 39.5 x 5 cm



Clemen Parrocchetti
A capofitto nei panni, 1977
Matita, china e acquerello su carta
26 x 33 cm



Clemen Parrocchetti
Blatta scarafaggio, 2000
China su carta
26 x 33 cm



Clemen Parrocchetti
Tarma a pecipizio sui panni, 1997
Matita, china e acquerello su carta
26 x 33 cm



Rosana Paulino
Senza titolo, 2021
Acquerello su carta
28 x 19 cm



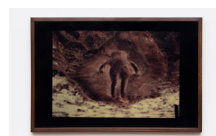
Rosana Paulino
Attempt to Create Wings, dallo
*Sketchbook of Flying Possibilities (Real
or Imaginary) or Sketchbook of Winged
Figures*, prima decade del 2000
Matita dermatografica, grafite
e pastello su carta
24 x 32 cm



Rosana Paulino
Attempt to Create Wings, dallo
*Sketchbook of Flying Possibilities (Real
or Imaginary) or Sketchbook of Winged
Figures*, prima decade del 2000
Matita dermatografica, grafite
e pastello su carta
24 x 32 cm



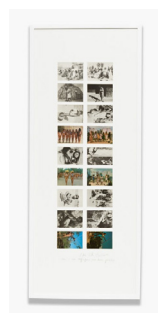
Rosana Paulino
Attempt to Create Wings, dallo
*Sketchbook of Flying Possibilities (Real
or Imaginary) or Sketchbook of Winged
Figures*, prima decade del 2000
Matita dermatografica, grafite
e pastello su carta
24 x 32 cm



Anna Bella Geiger
Circumambulatio, 1972
Fotografia/Happening
40,5 x 61 cm
Edizione di 25 + 5AP (#2/25)



Anna Bella Geiger
Circumambulatio, 1972
Fotografia/Happening
58 x 45 cm
Edizione di 25 + 5 prove d'artista
(#2/25)



Anna Bella Geiger
Brasil nativo - Brasil alienigena,
1976-1977
18 cartoline
10 x 15 cm ciascuna
Unica nella serie

Sala Rossa: Rosana Paulino

*Penso sempre a un tripode quando considero la produzione dell'arte che viene dagli artisti...
il tripode è produzione, educazione e qualcosa che chiamo documentazione.*

Rosana Paulino, 2019

Attraverso le sue opere, Rosana Paulino costruisce un'epistemologia nera in Brasile – un paese in cui il 55% della popolazione non è bianca. Il suo lavoro affronta la mercificazione del corpo nero femminile e le sue rappresentazioni storicamente eroticizzate e coloniali. La documentazione, che spesso impiega per sovvertire le associazioni culturali delle immagini che seleziona, è centrale nel suo lavoro.

Musa Paradisiaca (2020) è un collage di fotografie e disegni di tessuto cuciti insieme. Paulino chiama i suoi punti “suture” per esprimere la violenza della memoria incarnata nei suoi soggetti. Il titolo dell'opera, *Musa Paradisiaca*, è la nomenclatura botanica binomiale di una banana comune. Usando questo termine, Paulino fa un gioco di associazione riferendosi alle immagini stereotipate della musa e del Giardino dell'Eden, criticando così strutture bio-capitaliste e bio-coloniali in Brasile. Le immagini utilizzate nell'opera sono tratte da tavole botaniche, radiografie animali e fotografie provenienti da cartoline risalenti alla fine del secolo XIX, mirate ad un pubblico europeo per cui il Brasile doveva rappresentare un luogo selvaggio ed esotico. Stampate in lettere rosso sangue, le parole “Yes, nós temos” (Sì, ce l'abbiamo) si riferiscono a una canzone popolare del carnevale degli anni Venti sullo sfruttamento delle risorse naturali del Brasile. Appropriandosi di questo testo, Paulino critica le politiche dell'attuale governo brasiliano che continua ad incentivare la deforestazione e l'estrattivismo.



Musa Paradisiaca, 2020
Stampa digitale su tessuto,
acrilico e filo
44 x 74 cm



Sala Marrone Destra: Rosana Paulino

Questa sala presenta ulteriori opere di Paulino incentrate sulla critica alle epistemologie occidentali che ha caratterizzato tutta la sua opera. *Operárias* [Lavoratrici] (2006) si riferiscono a rappresentazioni comuni di donne nere intente nel lavoro: raffigurazioni che servivano a consolidare visivamente la loro assegnazione a un ruolo sociale subalterno. Tuttavia, utilizzando una tecnica di cottura indigena per annerire la terracotta, Paulino colloca le *Operárias*, che si ispirano anche alla scultura sacra africana, all'interno di tradizioni artistiche non occidentali. In queste sculture, il cotone – un materiale spesso associato alla cultura delle piantagioni, alla schiavitù e al colonialismo – diventa un simbolo di liberazione nella forma di bozzoli, sito di metamorfosi e trasformazione.

Avvolgono *Operárias*, una serie di disegni ad acquerello che raffigurano archetipi femminili liberi e potenti. Le immagini di Paulino di corpi femminili in metamorfosi, derivano da forme naturali, dal Candomblé (la religione sincretica diffusa in Brasile) e dalla mitologia Orixá, in particolare riferimento alla guerriera Oyá-Iansã. Traendo ispirazione da una delle imprese eroiche di Oyá-Iansã, durante la quale indossò la pelle di un bufalo come travestimento per sfondare le linee nemiche, *Búfala* [Bufala] è emblema di un potente coraggio femminile. A sua volta, *La Senhora das Plantas* [Signora delle piante], che vediamo trasformarsi e crescere con radici, rami e foglie, diventa l'incarnazione della creazione (artistica) e della crescita. L'ultimo archetipo, sebbene mancante dalla selezione, sarebbe *Jatobá* [Jatoba], che prende il nome dagli alberi secolari del Brasile, attraverso cui incanala la saggezza della natura come la sacerdotessa Candomblé, la Mãe dos Santos.



Senza titolo, dalla serie *Senhora das Plantas*, 2019
Acquerello e graffite su carta
37.5 x 27.5 cm



Senza titolo, dalla serie *Senhora das Plantas*, 2019
Acquerello e graffite su carta
37.5 x 27.5 cm



Senza titolo, dalla serie *Búfala*, 2019
Acquerello e graffite su carta
37.5 x 27.5 cm



Senza titolo, dalla serie *Senhora das Plantas*, 2019
Acquerello e graffite su carta
32.5 x 25 cm



Senza titolo, dalla serie *Senhora das Plantas*, 2019
Acquerello e graffite su carta
32.5 x 25 cm



Senza titolo, 2021
Pittura e acquerello su carta
38.5 x 28 cm



Senza titolo, 2021
Pittura e acquerello su carta
38.5 x 28 cm



Senza titolo, prima decade del 2000
Matita dermatografica su carta
21.5 x 31.5 cm



Operárias, 2006
Terracotta, poliestere, cotone
e filo di carta giapponese
33 cm x 19cm x 21cm



Operárias, 2006
Terracotta, poliestere, cotone
e filo di carta giapponese
35 x 22 x 21 cm



Operárias, 2006
Terracotta, poliestere, cotone
e filo di carta giapponese
34 x 21 x 20 cm ca.



Operárias, 2006
Terracotta, poliestere, cotone
e filo di carta giapponese
33 x 22 x 23 cm ca.



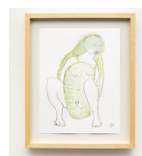
Operárias, 2006
Terracotta, poliestere, cotone
e filo di carta giapponese
33 x 21 x 21 cm



Operárias, 2006
Terracotta, poliestere, cotone
e filo di carta giapponese
38 x 18 x 13 cm ca.



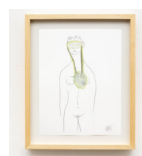
Senza titolo, dalla serie *Carapace of Protection*, 2004
Graffite, pastello idrosolubile
e acrilico su carta
32.5 x 25.5 cm



Senza titolo, dalla serie *Carapace of Protection*, 2004
Graffite, pastello idrosolubile
e acrilico su carta
32.5 x 25.5 cm



Senza titolo, dalla serie *Carapace of Protection*, 2004
Graffite, pastello idrosolubile
e acrilico su carta
32.5 x 25.5 cm



Senza titolo, dalla serie *Carapace of Protection*, 2004
Graffite, pastello idrosolubile
e acrilico su carta
32.5 x 25.5 cm

Sala Viola: Clemen Parrocchetti

Con i lavori degli anni Ottanta, questa sala propone le tipiche sperimentazioni con il tessile di Clemen Parrocchetti, successive agli anni più intensi della militanza femminista in Italia, durante i quali si era distinta.

L'arazzo in velluto ricamato, *Chioma di Berenice n.1* (1984), mostra le giocose inversioni di Parrocchetti sulla letteratura classica. Il lavoro, infatti, prende il nome da una delle elegie presenti nell'*Aitia* (dal greco, "origine") di Callimaco. L'immagine riprodotta nell'arazzo evoca un uovo che sta per essere fecondato da filamenti che ricordano scie di spermatozoi, mentre il fondo scuro è cosparso di piccoli punti lucenti che ricordano una notte stellata. *Chioma di Berenice n.1* può essere interpretata come un'ode alla riproduzione (Parrocchetti era madre di cinque figli). Tuttavia, le complesse connessioni, che lo collocano tra il corpo femminile, il cosmo e la letteratura classica, mostrano una nuova visione della relazione natura-cultura.

Proprio come l'arazzo più grande, *Protesa verso i dolci fiori e i vivi frutti della pace e della vita* (1983) presenta delle mani femminili adornate che raccolgono una mela dall'albero, un chiaro riferimento alla Genesi e al peccato originale che Parrocchetti ridefinisce come la continuazione di pace e vita, a seguito di un traumatico incidente. *Triangolo rovesciato* (1981) presenta, invece, una vagina-triangolo rovesciato, invertita come l'alfa greco, simbolo di mascolinità, ancora una riflessione sulle "origini".



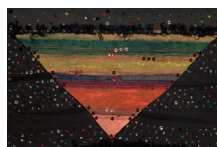
La chioma di Berenice n. 1, 1984
Ricamo e applicazioni su velluto
106 x 222 cm



Protesa verso i dolci fiori e i vivi frutti della pace e della vita (Rivoglio i dolci fiori e i frutti vivi della vita), 1983
Ricamo e applicazioni su cartoncino
76 x 53.5 x 2.5 cm



Protesa verso i dolci fiori e i vivi frutti della pace e della vita, 1983
Ricamo e applicazioni su cartoncino
71.5 x 51 x 2.5 cm



Triangolo rovesciato, 1981
Ricamo, applicazioni e acrilico su carta
54 x 74 cm



Triangolo rovesciato, 1981
Ricamo, applicazioni e acrilico su carta
53 x 74 cm

Sala Verde: Clemen Parrocchetti

Nel 1973 Clemen Parrocchetti inizia a elaborare una serie di assemblaggi definiti *Oggetti di cultura femminile*. Queste serie presentano oggetti domestici associati alle faccende femminili, come attrezzi per cucire e strumenti per il soccorso infermieristico, custoditi in scatole in plexiglas. Lavori che giocano sempre sulla nozione stereotipata di femminile e di domestico con ripetute allusioni all'oggettificazione del corpo femminile.

Queste opere sono seminali nelle successive sperimentazioni di Parrocchetti con il tessile, che culminano nei suoi iconici arazzi, i cui primi esempi sono raccolti in questa stanza. *Per la vita, sempre* (1977) riporta alcuni dei segni ricorrenti della pratica di Parrocchetti, dalle mutilate e rigonfie parti del corpo femminile alle fessure che ricordano labbra o vagine e triangoli rovesciati.

L'arazzo in juta marrone *Urlo verso la speranza* (1978) fu presentato per la prima volta alla Biennale di Venezia del 1978 in una mostra del Gruppo femminista Immagine di Varese, di cui Parrocchetti fece parte per diversi anni. In quell'occasione l'arazzo fu appeso al soffitto accanto ai lavori degli altri membri del collettivo per accogliere lo spettatore in un ambiente immersivo. L'arazzo più piccolo senza titolo qui presentato (c.1979) è un'opera di transizione, che guida alla produzione artistica del decennio successivo.



Urlo verso la speranza, 1978
Ricamo e applicazioni su juta
195 x 180 cm



Senza titolo, n.d. (1979?)
Ricamo e acrilico su juta
148 x 65 cm



Per la vita, sempre, 1977
Arazzo ricamato di juta
195 x 126 cm



Senza titolo, 1978
Ricamo e applicazioni su juta
175 x 200 cm



Sogno della parità dei sessi, dalla serie Oggetti di cultura femminile, 1974
Ricamo, applicazioni e juta
su lastra di metallo
50 x 50 cm



Speranza di parità, dalla serie Oggetti di cultura femminile, 1973
Ricamo, applicazioni e juta
su lastra di metallo
Ø 50 cm



Senza titolo, dalla serie Disegni cuciti, 1978
Ricamo e tempera su cartoncino
50 x 65 cm



Senza titolo, dalla serie Disegni cuciti, 1978
Ricamo e tempera su cartoncino
50 x 65 cm



Sala Marrone Sinistra: Anna Bella Geiger

In questa stanza è esposto un corpus di opere che sono la quintessenza dell'esplorazione della formazione dell'identità di Anna Bella Geiger. Contrastando le tendenze dominanti del periodo, a metà degli anni Sessanta l'artista realizza acquerelli e incisioni di organi interni femminili e maschili (a volte sessuali), che il critico Mário Pedrosa definì la sua "fase viscerale" (1965-1969). In opere come *Carne na Tábua* [Carne su Tavola] (1968), il corpo diventa cartografico attraverso la comparsa di una mappa del cono meridionale, un tropo comune nell'opera di Geiger.

Il light box *Corpo feminino e seu appendix (após Brecheret)* [Corpo femminile e la sua appendice (dopo Brecheret)] (2014), è un ironico omaggio allo scultore brasiliano modernista Victor Brecheret, dove una delle sue sculture di un nudo femminile senza testa è sovrapposta a una mappa del Sud America, dietro la quale una terza figura maschile sembra emergere. Attraverso questa giustapposizione, il lavoro inverte la nascita di Eva dalla costola di Adamo nel Giardino dell'Eden.

Gli oggetti della serie *Fronteiriços* [Frontiere], iniziata negli anni Novanta, consistono di vari cassette d'archivio, trovati da rigattieri nei pressi della favela Morro da Conceição a Rio de Janeiro. Provenienti da siti come scuole o uffici di vario genere, i cassette sono ex contenitori di documentazione e, per estensione, di memoria. Ogni cassetto contiene oggetti di metallo, ceramica o vetro che vengono fissati al loro interno tramite uno strato di cera colata, una tecnica che l'artista sviluppa sperimentando l'encausto: antico metodo europeo tradizionalmente utilizzato per dipinti su legno, tela e affreschi.



Sobre Nácar, 2003
Conchiglia, lastra di piombo, mappa
4 x 11 x 7 cm



Orbis Descriptio com Américas e dois ventos, 1999
Cassetto di ferro, encausto, lastre e filo di rame, pigmenti e ceramica
19,5 x 59,5 x 6,5 cm



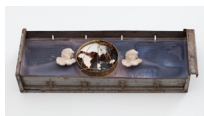
Orbis Descriptio - El Mundo Hoy, 1995-2018
Cassetto di ferro, encausto, pigmenti, metalli e vetro
12 x 30 x 15 cm



Orbis Descriptio com Venus - A História da escultura ocidental, dalla serie Fronteiriços, 1996
Cassetto di ferro, encausto, pigmenti, lastre e filo di rame, sculture di gesso
64,5 x 50 x 11 cm



OHREN ATHENA COM ORBIS DESCRIPTIO, dalla serie Fronteiriços, 2017
Cassetto di ferro, oggetto cromato, pigmento blu cobalto
15 x 32,5 x 13 cm



Orbis Descriptio com África & Middle Orient, dalla serie Fronteiriços, 2017
Cassetto di ferro, encausto, lastre di rame, metalli, gesso
14,5 x 42,5 x 7,5 cm



EW18 com a teoria do Black Hole e pés descalços, dalla serie Macios, 2018
Acrilico su tela nera, chiodi, ricamo, filo
62 x 98 x 4 cm



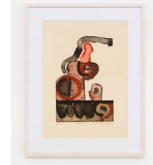
Figados conversando, 1968
Acquafornte, acquatinta e frammento
64 x 78 cm
Edizione di 25 più 10 prove d'artista (AP 3/10)



Ponto Central - Coração, dalla serie Fase Visceral, 1968
Incisione su metallo, acquafornte, acquafornte, rilievo e ritaglio
71 x 53,5 cm
Edizione di 25 più 10 prove d'artista (AP 5/10)



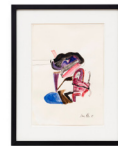
E as vísceras mergulharam num profundo mar azul, 1968
Acquatinta, acquafornte e rilievo su carta
65 x 52 cm
Edizione di 25 (#6/25)



Garganta, 1967
Incisione, acquatinta e frammento su carta
80 x 60 cm
Edizione di 25 (#13/25)



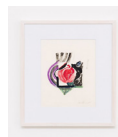
Órgão Ocidental ou Tronco, 1967
Disegno, gouache, ecolina e china su carta
32 x 21 cm
Edizione di 25 (#20/25)



Visceral, 1969
Gouache su carta
46 x 35 cm



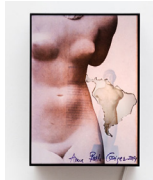
Carne na tábu, 1968
Gouache, ecolina e china su carta
40,5 x 29,5 cm



Sem título, 1969
Gouache, ecolina e china su carta
39,5 x 30,5 cm



Carne na tábu, 1968
Gouache, ecolina e china su carta
48,5 x 38 cm



Corpo feminino e seu appendix após Brecheret), dalla serie Transferrs, 2014
Lightbox e collage
22 x 16,5 x 12 cm
Edizione di 5 + 2 prove d'artista (#3/5)

Sala Azzurra: Mirella Bentivoglio

Quando Mirella Bentivoglio inizia a esplorare le possibilità della poesia visiva per comprendere il linguaggio e la produzione della conoscenza, inizia anche a interrogarsi sul rapporto tra cultura e natura. Questa riflessione è guidata dal suo marcato interesse per la lettera “O”, congiunzione che richiama l’altro, l’alternativa. L’artista presto trasforma questa vocale in un uovo, simbolo di circolarità, origine, femminilità e vita.

La serie fotografica *Costruzione dell’uovo di Gubbio* (1976), documenta la realizzazione di una delle opere più iconiche di Bentivoglio, la sua prima scultura pubblica. Dedicata alla “Adultera Lapidata”, Bentivoglio immagina la scultura come un anti-monumento, abbastanza grande da contenere un umano eretto, in modo da contrastare una visione consueta della morte come orizzontale. La superficie dell’uovo tradisce la solidità della pietra; fa pensare alla fragilità del guscio che rischia di infrangersi.

L’indagine di Bentivoglio sui simboli naturali prende la forma del libro, in particolare fatto di marmo o di legno, che Bentivoglio spiega rappresentare un “corto circuito tra materiale da costruzione e parola”. In queste opere, il materiale stesso genera significato. Ne *L’annuncio dell’Albero* (1976) le venature del legno rivelano un angelo che consegna il suo messaggio che l’artista trasferisce su carta e acetato. Con *Libro-Campo* (1998), Bentivoglio prende coscienza di come la nuda terra possa essere vista come un contenitore di conoscenza, come un libro è spesso visto nella cultura occidentale.

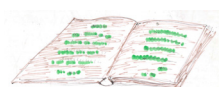
Le lettere che compongono la parola “Addio” in *Addio agli alberi* (1970) sono esse stesse immagini di alberi. Bentivoglio sottolinea quanto la vegetazione e gli alberi siano parte integrante dei nostri sistemi di conoscenza (sono il nostro alfabeto), ma allo stesso tempo mette in guardia dal pericolo dello sfruttarli come mere risorse spendibili.



Addio agli alberi, 1970
Serigrafia su acetato
31 x 46.5 cm



Libro-Campo, 1998
Versione digitale (foto)
PdA
53 x 61 cm



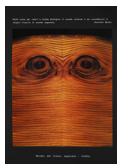
**Progetto d'intervento sul territorio:
Libro-Campo ("Agri-Cultura"), 1998**
Tecnica mista su carta da lucido
15 x 23.5 cm



Senza titolo (testo/tessile), 1988
Carta, frammenti di scrittura,
elementi vegetali
33 x 45 cm



Un libro di foglie, 1988
Assemblaggio (fotocopia, elemento
vegetale, plastica)
30.5 x 30.5 x 1 cm



**Occhio del tronco d'albero
Occhio del doppio tronco d'albero
= Gufo Object Signifié, 2003**
Collage e Letraset
40 x 29 cm



L'Annunciazione dell'albero, 1976
Legno, plexiglass, cartone,
inchiostro, grafite
37 x 18.5 x 1.5 cm



**Il merito della vita
(poesia per la coppia), 1995**
Assemblage (fotografia, manufatto
archeologico, opera in ceramic
di Nedda Guidi)
77 x 57 x 13 cm



Libro grande con uovo, 1987
Libro oggetto in alabastro
29 x 40 x 9 cm



Da Forte a Pianissimo, 1980
Libro oggetto in marmo e Letraset
14 x 14 x 4 cm



Senza titolo (libro con uovo), 1986
Travertino e marmo giallo di Siena
22 x 18 x 7.5 cm



Libro seme, 1995
Legno intagliato, ghianda
9 x 6 x 4 cm



La strada che sogna il verde, 1995
Asfalto, alabastro e Letraset
7 x 7.5 cm (closed)



Costruzione dell'uovo di Gubbio, 1976
6 fotografie in bianco e nero
17.5 x 23.5 cm



Seme di O, 1983
Uovo e struttura alfabetica in marmo
58 x 34 cm



Senza titolo, 1983
Marmo
15.5 x 21 x 6.5 cm



Sala Rosa: Nedda Guidi

Tutte le opere presenti in questa sala sono realizzate con ossidi minerali che colorano chimicamente la terracotta. Per documentare le sfumature di colore di ogni impasto di terracotta utilizzato, Nedda Guidi ha realizzato le *Tavole di campionatura* (dalla fine degli anni Settanta), collezioni di campioni di argilla, cotta o cruda, su cui l'artista ha inciso i composti chimici e gli ossidi che ha utilizzato per ottenere quella particolare tonalità. La meticolosa ricerca di Guidi sul colore e la composizione della terra è caratterizzata anche da indagini geografiche in aree ricche di siti archeologici, studiati approfonditamente da Guidi.

In *All'origine del segno* (1982) ogni triangolo di terracotta, il simbolo d'origine titolare, è un omaggio alle tavolette d'argilla di Ebla, tra i più antichi esempi di scrittura cuneiforme (sumera ed eblaita), risalenti al terzo millennio a.C., recuperate nel 1974-75 nell'odierna Siria. Utilizzando diverse colorazioni, Guidi stabilisce una connessione tra i toni della terra e la lingua di Ebla. In *Anfora* (1989), Guidi trasforma il suo approccio rispetto alla realizzazione di vasi antichi, che spesso ha trovato gettati vicino a siti archeologici abbandonati. Invece di conformarsi ai metodi tradizionali, come l'uso del tornio per realizzare vasi rotondi e sinuosi, Guidi sceglie di impiegare la tecnica molto più impegnativa dei calchi, strizzando l'occhio alla scultura minimalista.

L'abilità dell'artista nel manipolare l'argilla è evidente in lavori come *Opera* (1982). Con precisione millimetrica, Guidi è riuscita a creare una struttura modulare, usando impasti diversi, ognuno dei quali richiede tempi e temperature di cottura particolari. Nella sala annessa, *De-posizione* (1977), gioca sul classico soggetto religioso della sepoltura di Cristo. Questa installazione è tra i primi esempi di tali strutture modulari, che Guidi ha realizzato in scale variabili raggiungendo fino a sedici metri di lunghezza.



Tavola di campionatura n. 2, 1977
Terracotta e ossidi in cassa di legno
50 x 50 cm



Tavola di campionatura n. 9, 1977
Terracotta e ossidi in cassa di legno
50 x 50 cm

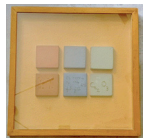


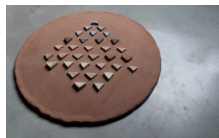
Tavola di campionatura n. 12, 1982
Terracotta e ossidi in cassa di legno
50 x 50 cm



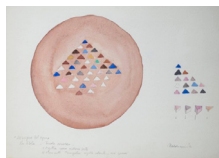
***Tavola di campionatura - Crudo/
Cotto, 1977***
Terracotta and oxides on ceramic slate
28 x 28 cm



***Tavola di campionatura - Crudo/
Cotto n. 10, 1981***
Terracotta e ossidi in cassa di legno
50 x 50 cm



***All'origine del segno, dalla serie
Per Ebla, 1982***
Terracotta e ossidi colorati
Ø 45 cm



***Disegno preparatorio per
All'origine del segno, 1982***
Acquerello e grafite su carta



Opera, 1983
Argilla, terracotta, terra bianca
204 x 124 x 12 cm



Anfora, 1989
Terracotta e ossidi
Dimensioni variabili,
altezza massima 160 cm



De-posizione, 1977
Terracotta e ossidi
155 x 66 x 6 cm



Biografie

Mirella Bentivoglio (1922-2017)

Artista celebrata per il suo ruolo pionieristico nel contesto dell'arte femminista italiana degli anni Settanta, Mirella Bentivoglio si è sempre dedicata a dare visibilità alle artiste donne in un mondo artistico dominato dagli uomini. Ha curato la prima mostra di sole donne alla Biennale di Venezia nel 1978, ed è stata al centro di una vasta rete internazionale di mail art che ha raggiunto il Giappone e il Brasile. Interesse centrale del suo lavoro è la riconfigurazione del linguaggio. In particolare nella sua poesia visiva e nei collage fotografici, Bentivoglio ha materializzato la sua militanza contro l'oppressione e l'oggettificazione delle donne. Le sculture di Bentivoglio e l'impiego di materiali naturali, dal legno alla corteccia e al marmo, manifestano la sua coscienza ecologica, posizionandola anche come precursore dell'eco femminismo. Bentivoglio ha donato al MART Rovereto gran parte del suo vasto archivio, includendo oltre 450 opere e mail art di centinaia di artisti.

Anna Bella Geiger (Rio de Janeiro, 1933) vive e lavora a Rio de Janeiro.

Anna Bella Geiger è ampiamente riconosciuta come una delle artiste brasiliane più importanti oggi. Pioniera della video arte in Brasile, è stata una delle grandi esponenti della prima generazione di artisti concettuali latinoamericani. Il suo percorso, continuamente segnato da rotture e da una molteplicità di temi e metodi, inizia negli anni '50 e nei primi anni Sessanta. Negli anni Settanta, la produzione di Geiger ha assunto un tono sperimentale. Ha Utilizzato il fotomontaggio, la fotoincisione, la fotocopia e il video, creando opere impegnate nella retorica critica e con forti connotazioni politiche. Durante questo periodo, l'artista ha anche concentrato il suo dialogo sull'antropologia e lo studio dell'immagine, sviluppando la sua "geo-poesia".

Nedda Guidi (1927 – 2015)

Immersa nella scena artistica romana sin dagli anni Cinquanta, Nedda Guidi ha sfidato le tendenze dominanti del suo tempo attraverso la ceramica. Guidi ha sperimentato con il medium scelto per "ritrovare un'innocenza perduta e di recuperare l'originarietà del materiale". Le sue ricerche alchemiche sui processi di ossidazione e sui pigmenti compaiono nelle sue "tavole di campionatura", che registrano la formula chimica, il processo di cottura, o il luogo e la data in cui ha trovato la terra che ha usato: un archivio permanente delle sue ricerche. La sua sperimentazione si materializza ulteriormente nelle sfumature di colore delle sue sculture geometriche modulari su larga scala. Dedita a creare contesti di visibilità per corpi non-normativi nella cultura, ha fatto parte di un gruppo di artisti che lavorava sulla riabilitazione dei bambini affetti da Sindrome di Down e ha co-fondato l'iconico collettivo femminista Cooperativa Beato Angelico nel 1976.



Clemen Parrocchetti (1923 - 2016)

“Oggetti di cultura femminile”, “Sogno della parità dei sessi”, “Il peccato originale”, “Liberazione”, sono tra le espressioni usate da Clemen Parrocchetti per intitolare le sue opere. Insieme al Gruppo Immagine di Varese partecipa alla militanza femminista in Italia. Parrocchetti ha realizzato arazzi, ricami e complessi assemblaggi scultorei composti da kit da cucito, utensili da cucina, paillettes, insieme a labbra, cuori e seni di stoffa imbottiti. Parrocchetti ha creato arte ininterrottamente per oltre cinquant’anni, e il suo lavoro vive ancora oggi grazie al suo archivio. La sua casa di famiglia, un castello medievale a Borgo Adorno, in Piemonte, è oggi, infatti, Casa Museo e archivio dedicato alla sua memoria, alle sue opere e alla storia della famiglia come diretta discendente di Santa Caterina Fieschi Adorno, teologa e patrona di Genova.

Rosana Paulino (São Paulo, 1967) vive e lavora a São Paulo.

Il lavoro di Rosana Paulino è incentrato su questioni sociali, etniche e di gender, concentrandosi in particolare sulle donne di colore nella società brasiliana e sui vari tipi di violenza subita a causa del razzismo e dell’eredità duratura della schiavitù. Paulino esplora l’impatto della memoria sulle costruzioni psicosociali, introducendo diversi riferimenti che intersecano la sua storia personale con la storia fenomenologica del Brasile. La sua ricerca include la costruzione di miti - non solo come pilastri estetici ma anche come fattori di influenza psichica. La sua produzione artistica è indiscutibilmente fondamentale per l’arte brasiliana per la sua costante ricerca di ricostruzione delle immagini della memoria collettiva afro-brasiliana.

Il titolo della mostra rimanda ad una citazione di **Marco Scotini** sugli archivi femministi e postcoloniali. Questa mostra non sarebbe stata possibile senza la collaborazione degli archivi **Mirella Bentivoglio**, **Nedda Guidi** e **Clemen Parrocchetti**.

Ringraziamenti speciali vanno a **Dr Marko Ilić**, **Omar Riccardo Krichi** e **Diletta Piemonte** per la loro assistenza su questo progetto.

Mendes
Wood
DM