

MIKE KELLEY

ETERNITY IS A LONG TIME



PIRELLI

HangarBicocca

In copertina/Cover page

John Glenn Memorial Detroit River Reclamation Project

(Including the Local Culture Pictorial Guide, 1968-1972, Wayne/Westland Eagle), 2001. Detail.

Photo: Fredrik Nilsen.

Rennie Collection, Vancouver.

All Mike Kelley works © Estate of Mike Kelley. All rights reserved.

Fondazione HangarBicocca

Via Chiese 2
20126 Milano

Orari

giovedì/ domenica
11.00 - 23.00
lunedì/ mercoledì
chiuso

Opening hours

Thursday to Sunday
11 am - 11 pm
Monday to Wednesday
closed

INGRESSO LIBERO

FREE ENTRANCE

Contatti

Tel +39 02 66111573
info@hangarbicocca.org
hangarbicocca.org

Contacts

T. +39 02 66111573
info@hangarbicocca.org
hangarbicocca.org

MIKE KELLEY
ETERNITY IS A LONG TIME

24.05-08.09.2013

a cura di/ curated by

Emi Fontana and Andrea Lissoni

PIRELLI

HangarBicocca

INTRODUZIONE

Mike Kelley (Detroit, 1954 - Los Angeles, 2012) è uno degli artisti più importanti, originali e influenti del panorama contemporaneo. La figura di Kelley ha attraversato con energia travolgente, grande forza creativa e acuto senso critico la transizione tra la cultura del Novecento e il nuovo millennio, diventando il simbolo della vitalità e unicità della scena artistica di Los Angeles.

Kelley è un artista tra i più ammirati e seguiti dalle generazioni successive, un protagonista della scena culturale *underground*, un musicista, un teorico: sfidando incessantemente i limiti della definizione dell'arte e delle sue convenzioni egli ha realizzato, lungo trent'anni di percorso, una produzione artistica complessa e multiforme, sempre accompagnata da un rigoroso lavoro di scrittura e di riflessione teorica.

Al centro della sua opera c'è l'analisi della memoria individuale e collettiva, esplorate attraverso una molteplicità di temi: dalla storia dell'arte alla cultura popolare, dai miti della società americana ai suoi aspetti folkloristici e vernacolari, dai linguaggi della controcultura giovanile alle questioni sull'identità di genere, dalla musica ai linguaggi del cinema e della televisione.

Le sue opere sono sorprendenti, talvolta inquietanti, spesso percorse da un umorismo *dark* e da tratti caricaturali o melodrammatici, e sebbene non siano quasi mai riconducibili a un senso univoco e definitivo sono cariche di suggestioni forti, ac-

Mike Kelley inside *Extracurricular Activity Projective Reconstruction # 1 (A Domestic Scene)*, 2000. Exhibition view, Galleria Emi Fontana, Milan, 2000
© Armin Linke, 2000. All Mike Kelley works © Estate of Mike Kelley.
All rights reserved.



cessibili da più prospettive anche ai non addetti ai lavori. L'arte di Kelley nasce da un percorso di decostruzione e di analisi antropologica del presente e si ricompone in molteplici forme espressive: dalla performance all'installazione, dal *ready-made* al disegno caricaturale, dalla musica al video, dalla scultura alla pittura.

L'artista

Mike Kelley nasce in un sobborgo di Detroit, nel Midwest americano, da una famiglia cattolica di estrazione operaia. All'inizio degli anni '70 frequenta la University of Michigan ad Ann Harbor, dove entra in contatto con la controcultura giovanile e con le sue manifestazioni più ardite, tra cui il gruppo politico militante antirazzista delle *White Panthers* fondato dal poeta



John Sinclair e la band pre-punk *MC5*, che rimarrà sempre uno dei suoi riferimenti musicali.

Negli stessi anni è affascinato dall'emergente pratica artistica dell'*happening*, che privilegia la dimensione performativa con accenti politici e sociali, rappresentata da Allan Kaprow, Joseph Beuys, Hermann Nitsch, Yoko Ono, Gustav Metzger e Öyvind Fahlström che rimarrà, insieme al pittore surrealista di Chicago Jim Nutt, uno degli artisti preferiti di Kelley.

Nel 1973 fonda con l'artista Jim Shaw, la cantante e artista Niagara e il regista Cary Loren, la band *noise Destroy All Monsters* (il cui nome è ispirato a un omonimo film giapponese) che ha come riferimenti la musica sperimentale, la performance, la cultura psichedelica e rappresenta un precedente fondamentale nella storia del punk.

Attratto dall'approccio multidisciplinare di CalArts (California Institute of the Arts, a Los Angeles), nel 1976, dopo essere stato rifiutato al corso di musica, Kelley "ripiega" sul corso di arte entrando così in contatto con le strategie espressive dell'arte concettuale. Nel 1977 fonda con Tony Oursler, suo compagno di studio, il gruppo musicale *The Poetics* (poi riproposto come progetto artistico a documenta 6 nel 1997).

Dopo l'università Kelley inizia un'intensa attività performativa percorsa da una forte carica satirica in cui mette in discussione diversi aspetti della cultura dominante: l'arte minimalista in *Spirit Voices* (1978), i valori della civiltà americana in *Meditation on a Can of Vernors* (1981), la sessualità e il potere in *Monkey Island* (1982-1983), la filosofia romantica in *The Sublime* (1984), la metafisica occidentale, l'arte moder-

Profondeurs Vertes, 2006

Exhibition view, Musée du Louvre, Paris, France, 2006

Courtesy Mike Kelley Foundation for the Arts

All Mike Kelley works © Estate of Mike Kelley. All rights reserved.

nista e l'individualismo borghese in *Plato's Cave*, *Rothko's Chapel*, *Lincoln's Profile* (1986). Il lavoro preparatorio di ognuna di queste performance include un'attenta ricerca bibliografica e la stesura di testi, costruiti anche nella scia dell'automatismo surrealista, basati sulla libera associazione di idee di cui le performance costituiscono la messa in atto.

L'amicizia con Kim Gordon, voce e chitarra dei *Sonic Youth* - una delle band che hanno segnato la storia dell'*indie rock* degli ultimi trent'anni - sigla una collaborazione tra Kelley e il gruppo musicale che si concretizza nel 1986 quando all'Artists Space di New York la band fornisce il background strumentale della performance *Plato's Cave*, *Rothko's Chapel*, *Lincoln's Profile* e prosegue anni dopo con la celebre copertina dell'album *Dirty* (1992).

A metà degli anni '80, insoddisfatto delle interpretazioni critiche della sua opera, Kelley avvia un'intensa attività saggistica: nei suoi testi, interviste e conversazioni, esprime e puntualizza con grande rigore le caratteristiche della propria ricerca artistica e avanza alcune riflessioni sugli sviluppi dell'arte contemporanea.

È del 1987 la grande installazione *Half a Man*, che ha come tema centrale l'identità di genere, con cui inaugura una serie di opere in cui bambole e animali di pezza - comprati usati ai mercatini delle pulci - vengono trattati come elementi scultorei. Questa serie di lavori segna un enorme successo di Kelley presso il grande pubblico e i collezionisti di arte contemporanea: tra le opere più conosciute, *More Love Hours Than Can Ever Be Repaid and The Wages of Sin* (1987), oggi in collezione al Whitney Museum di New York, e *Deodorized Central Mass with Satellites* (1991-1999) ora al MoMA di New York.

Gli animali di pezza, utilizzati da Kelley soprattutto come ele-

menti di critica alla società dei consumi e come scelta linguistica in opposizione all'arte minimalista, sono interpretati dalla critica come un riferimento a presunti abusi infantili subiti dall'artista stesso: pur contestando fermamente questa interpretazione, egli la utilizza come spunto per avviare, nel decennio successivo, una riflessione intorno al concetto di trauma e repressione, spostato dall'ambito personale a quello sociale e culturale.

Educational Complex (1995), una delle opere da cui prende spunto questo filone tematico, consiste in una riproduzione in scala di tutte le scuole frequentate dall'artista nel corso della sua infanzia, adolescenza e giovinezza: la ricostruzione sotto forma di modello degli edifici delle scuole stesse è basata sulla memoria; le parti che Kelley non riesce a ricordare sono lasciate vuote, a suggerire possibili rimozioni di traumi subiti, ma anche che il concetto stesso di istituzione educativa si basa inevitabilmente su una forma di coercizione e quindi di abuso. *Educational Complex* può essere considerata il punto di partenza per gran parte dei lavori successivi, in cui si intrecciano riflessione pseudo-autobiografica e critica sociale su temi come l'adolescenza e i suoi riti di passaggio, la formazione artistica, le prime sollecitazioni sessuali, la ricerca di identità.

Nel 2000 Kelley inizia la realizzazione della serie *Extracurricular Activity Projective Reconstruction*, il progetto forse più ambizioso della sua intera carriera, che arriva a comprendere 36 opere e che, nelle intenzioni originarie, avrebbero dovuto essere 365, una per ogni giorno dell'anno.

Punto di partenza dell'intera serie sono le immagini degli *Year-books*, gli annuari realizzati ogni anno dalle scuole superiori americane, che contengono i ritratti degli studenti e le immagini delle attività ludiche ed extracurricolari e costituiscono una delle icone a più alta intensità simbolica della società statunitense. Sorta di proiezione idealizzata del passaggio dall'ado-

lescenza all'età adulta, gli *Yearbooks* sono parte integrante di gran parte della narrazione del cinema, della letteratura e della televisione americana e funzionano, nell'opera di Mike Kelley, come attivazione di un immaginario ricco e complesso per questa importante serie di opere.

Partendo dalle immagini più ambigue, leggibili come perverse o bizzarre, per oltre dieci anni Kelley lavora alla serie di installazioni che hanno come spunto le attività extrascolastiche: 32 di esse vengono poi mostrate, nel 2005, nella mostra *Day Is Done* presso la Gagosian Gallery di New York, un'opera totale in chiave contemporanea che unisce suono, installazione, video e retaggi della tradizione popolare del musical.

Negli anni '90 Kelley intraprende una serie di collaborazioni con l'artista e amico Paul McCarthy, un altro grande protagonista dell'arte americana: tra i progetti *Heidi: Midlife Crisis Trauma Center and Negative Media-Engram Abcreation Release Zone* (1992), una feroce satira sullo stereotipo con il quale la vita di campagna viene rappresentata nella cultura europea; *Fresh Acconci* (1995), *Out of Actions* (1998) e infine la grande installazione *Sod and Sodie Sock Comp O.S.O.* (1998), in cui gli usi e i costumi della vita militare e il discorso di genere all'interno di strutture autoritarie divengono oggetto di satira.

All'inizio del millennio l'artista inizia una serie di lavori ispirati alla forma di arte vernacolare e kitsch conosciuta come *Memory Ware*, che consiste nell'assemblare piccoli oggetti di valore affettivo e bigiotteria e incastonarli nella superficie di piatti, bottiglie e vasellame; una delle opere in assoluto più rilevanti e sorprendenti di questa tipologia è l'installazione *John Glenn Memorial Detroit River Reclamation Project (Including the Local Culture Pictorial Guide, 1968-1972, Wayne/Westland Eagle)*, 2001.

La tecnica compositiva del riciclo, che è una delle chiavi di lettura di tutto il percorso di Mike Kelley, viene applicata dall'artista a diversi livelli, a partire dalla continua rivisitazione del proprio lavoro in opere nuove fino ad arrivare alla rivisitazione di un'intera mostra. *The Uncanny*, organizzata nel 2004 presso la Tate di Liverpool, è un progetto in cui Mike Kelley assume il ruolo di curatore, riprendendo e aggiornando l'esposizione organizzata nel 1993 ad Arnhem intorno al concetto di "perturbante", descritto da Freud come il sentimento di angoscia che si prova di fronte all'emergere di qualcosa al contempo familiare e sconosciuto.

Nel 2008 Mike Kelley collabora con l'amico Michael Smith creando l'esilarante e ambiziosa installazione multimediale *A Voyage of Growth and Discovery*, avente come protagonista il personaggio performativo *Baby Ikki*, assurda rappresentazione di un infante che Michael Smith porta avanti da decenni.

I suoi ultimi due anni di vita sono segnati da un profondo disagio esistenziale dovuto, forse, alla sensazione di essere ostaggio del sistema di cui aveva cercato il consenso. La preparazione della grande mostra antologica, che si è inaugurata postuma nel dicembre 2012 allo Stedelijk Museum di Amsterdam per poi viaggiare al Centre Georges Pompidou di Parigi, al MoMA PS1 di New York e al MoCA a Los Angeles, potrebbe aver accentuato il suo senso di angoscia di fronte al tentativo di storicizzare il suo lavoro.

L'ultimo importante progetto di Kelley è *Mobile Homestead*, una riproduzione della casa dove Kelley ha trascorso gran parte della sua infanzia e della sua adolescenza. Montata su ruote, l'opera chiude il cerchio iniziato nel 1995 con *Educational Complex*. Nel settembre 2010 la sezione mobile della casa ha percorso la strada tra il MOCAD (Museum of Contemporary Art Detroit) e il sobborgo di Westland dove ancora si trova la



Extracurricular Activity Projective Reconstruction #1 (A Domestic Scene), 2000
 Exhibition view, Sequence 1, Painting and Sculpture from the François Pinault
 Collection, Venice, Palazzo Grassi, 5 May - 11 November, 2007
 Photo: Santi Caleca
 Courtesy Palazzo Grassi/François Pinault Foundation
 All Mike Kelley works © Estate of Mike Kelley. All rights reserved.

casa originale un tempo appartenuta alla famiglia Kelley: un pellegrinaggio a ritroso, dall'istituzione al privato, ma anche un ritorno al "trauma" originario. Il "community center" permanente che completa *Mobile Homestead* - i cui progetti costruttivi sono stati approvati da Mike Kelley nel 2011 - è stato aperto al pubblico l'11 maggio 2013, quando è stato installato definitivamente nel centro di Detroit davanti al MOCAD.

INTRODUCTION

Mike Kelley (Detroit, 1954—Los Angeles, 2012) was one of the most important, original and influential artists on the contemporary arts scene. With his overwhelming energy, monumental creative power and acute critical sense, Kelley swept through the transition from twentieth-century culture to that of the new millennium. In doing so, he became a symbol of the dynamism and uniqueness of the Los Angeles art world.

Few artists are as admired and followed by the younger generations as Kelley, a leading exponent of the underground cultural scene and a musician and theoretician. During the course of his thirty-year career, he constantly pushed the boundaries of art and of its conventions, creating a complex, kaleidoscopic form of art, always accompanied by meticulous writings and theoretical musings.

At the heart of his work there is an analysis of individual and collective memory, which he explores through a whole range of themes. These range from the history of art to popular culture, from the legends of American society to its folklore and vernacular, through to the languages of young counterculture and issues of gender identity, to music and the languages of cinema and television.

His works are astonishing, at times disturbing, often run through by a dark sense of humour and traces of caricature and melodrama. Even though they are almost never entirely unequivocal and lack clearly defined meaning, they bring with them powerful overtones which can be viewed in many different ways, and not just by art experts. Kelley's art emerges from a process of deconstruction and anthropological ana-



Runway for Interactive DJ Event, 2000. Detail. Exhibition view, Galleria Emi Fontana, Milan, 2000 © Armin Linke, 2000 All Mike Kelley works © Estate of Mike Kelley. All rights reserved.

lysis of the present, coming together in a variety of artistic forms, from performance to installation, to ready-mades and caricature drawings, through to music and video, sculpture and painting.

The Artist

Mike Kelley was born in a suburb of Detroit, in the American Midwest, into a Roman Catholic family of working-class origins. In the early 1970s he went to the University of Michigan in Ann Arbor, where he came into contact with young counterculture and its most audacious manifestations. These included the militant anti-racist political *White Panthers* group founded by the poet John Sinclair, and the proto-punk band

MC5, which was to remain one of his benchmarks in music. During these years he was fascinated by the emerging artistic practice of happenings, which put the focus on performance, with political and social overtones. Exponents of this new form included Allan Kaprow, Joseph Beuys, Hermann Nitsch, Yoko Ono and Gustav Metzger, as well as Öyvind Fahlström, who together with the Chicago-born surrealist painter Jim Nutt, was to remain one of Kelley's favorite artists.

Together with Jim Shaw, the singer and artist Niagara and filmmaker Cary Loren, in 1973 he founded the noise band *Destroy All Monsters* (the name of which was taken from that of a Japanese film). The band took inspiration from experimental music, performances and psychedelic culture and it created a groundbreaking precedent in the history of punk. Attracted by the multidisciplinary approach adopted by CalArts (the California Institute of the Arts, Los Angeles), after having his application to attend a music course rejected, in 1976 Kelley "made do" with the art course, which brought him into contact with the expressive approaches of conceptual art. In 1977 he and Tony Oursler, his studio-mate, set up a musical band, *The Poetics* (later presented as an artistic project at documenta 6 in 1997).

After university days, Kelley worked intensely on performance activities. These contain a considerable dose of satire, bringing into question many aspects of the dominant culture: minimalist art in *Spirit Voices* (1978), the values of American civilisation in *Meditation on a Can of Vernors* (1981), sexuality and power in *Monkey Island* (1982-1983), romantic philosophy in *The Sublime* (1984), western metaphysics, modernist art and bourgeois individualism in *Plato's Cave, Rothko's Chapel, Lincoln's Profile* (1986). His preparatory work for each of these performances included meticulous bibliographic research and script drafting. The texts are also built up through

surrealist automatism, based on a free association of ideas, of which the performances are the tangible outcome.

His friendship with Kim Gordon, vocals and guitar in *Sonic Youth* – one of the bands that has made the history of indie rock of the past thirty years – led to an agreement between Kelley and the band. This acquired concrete form in 1986 when the band provided an instrumental musical background for the *Plato's Cave*, *Rothko's Chapel*, *Lincoln's Profile* performance at the Artists Space in New York. Years later, their collaboration continued with the famous cover for the *Dirty* album (1992).

In the mid-1980s, Kelley was dissatisfied with the critical interpretations of his works and began to work intensely on essay writing. In his texts, interviews and conversations, he express-

Video still from *Rose Hobart II*, 2006

Wood, metal, carpet, acrylic paint, with video projection and sound

Photo: Fredrik Nilsen

Courtesy Mike Kelley Foundation for the Arts

All Mike Kelley works © Estate of Mike Kelley. All rights reserved.



es and, with great precision, clarifies the characteristics of his own artistic research, while also offering reflections on developments in contemporary art.

In 1987 came his large *Half a Man* installation, which revolves around the theme of gender identity. This work was the first in a series in which dolls and plush animals – picked up second-hand at flea markets – are used as sculptural elements. This series of works brought Kelley enormous success with the general public and contemporary-art collectors: the better-known ones include *More Love Hours Than Can Ever Be Repaid* and *The Wages of Sin* (1987), now in the collection of the Whitney Museum in New York, and *Deodorized Central Mass with Satellites* (1991-1999) now at MoMA, New York.

The fabric animals, which Kelley uses mainly as a means for criticising the consumer society and as an artistic choice in place of minimalism, were interpreted by the critics as reference to supposed child abuse suffered by the artist himself. While firmly refuting this interpretation, he used it in the following decade as a starting point for a reflection on the concept of trauma and repression, shifting it away from the personal to the social and cultural sphere.

Educational Complex (1995) is one of the works that takes its cue from this thematic current. Consisting of a scale reproduction of all the schools he went to during his childhood, adolescence and youth, it is in the form of models of the school buildings as he remembers them. The parts Kelley cannot remember are left blank, suggesting a possible removal of traumas received, but also that the very concept behind educational institutions is inevitably one of coercion and thus of abuse. *Educational Complex* can be considered as the starting point for many of his later works, in which we find a blend of pseudo-autobiographical reflections and social criticism on

themes such as adolescence and its rites of passage, art education, early sexual stimuli and the search for identity.

In 2000 Kelley started working on the *Extracurricular Activity Projective Reconstruction* series, possibly the most ambitious project of his entire career. It went on to include 36 works and his original intention was to make a total of 365 of them, one for each day of the year.

The entire series takes inspiration from pictures in the yearbooks of higher secondary schools in America, which contain portraits of the students and photographs illustrating their sports and extracurricular activities. As such, they constitute one of the most intensely symbolic icons of American society. As a sort of idealised projection of the passage from adolescence to adulthood, these yearbooks are an integral part of much of the narrative we find in American movies, literature and television and, in this important series of works by Mike Kelley, they open up a complex, exuberant world of the imagination.

Drawing from more ambiguous images, which may be seen as perverse or bizarre, Kelley worked for ten years on this series of installations, which were based on after-school activities: 32 of them were shown in the *Day Is Done* exhibition at the Gagosian Gallery in New York in 2005. Together they formed a complete work with a contemporary slant, combining sound, installation, video and the legacy of the popular tradition of musicals.

In the 1990s Kelley embarked on a series of joint ventures with his friend Paul McCarthy, another great protagonist of American art. Their projects included *Heidi: Midlife Crisis Trauma Center and Negative Media-Engram Abcreation Release Zone* (1992), a ferocious satire on the stereotyped manner in



Mike Kelley standing on *Runway for Interactive DJ Event*, 2000
Exhibition view, Galleria Emi Fontana, Milan, 2000 © Armin Linke, 2000
All Mike Kelley works © Estate of Mike Kelley. All rights reserved.

which country life is shown in European culture; *Fresh Acconci* (1995), *Out of Actions* (1998) and, lastly, the large installation entitled *Sod and Sodie Sock Comp O.S.O.* (1998), in which the customs and traditions of military life and the gender debate within power structures becomes the target of satire.

In the early years of the new millennium, Kelley started a series of works inspired by vernacular art and kitsch known as *Memory Ware*, which consists of assembling little objects of sentimental value and fashion jewellery, and then mounting them on the surfaces of dishes, bottles and crockery. One of the most stunning and significant works of this type is *John Glenn Memorial Detroit River Reclamation Project (Including the Local Culture Pictorial Guide, 1968-1972, Wayne/Westland Eagle)*, an installation of 2001.

An aspect that has always been key in Mike Kelley's art is the compositional technique of recycling, which he applies at a number of different levels, from the constant revisitation of his



Light (Time) – Space Modulator, 2003

Installation view: Capp Street Project 20th Anniversary

CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, San Francisco, 2003

Photo: CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, San Francisco, 2003

Photo: Ben Blackwell

All Mike Kelley works © Estate of Mike Kelley. All rights reserved.

own work in new ones through to his revisitation of an entire exhibition. *The Uncanny*, which was shown in 2004 at Tate Liverpool, was a project in which Mike Kelley acted as curator, going back to the exhibition put on in Arnhem in 1993 and bringing it up to date. The main concept was that of the “uncanny”, described by Freud as the sense of unease one feels when faced with something that is at once familiar and unknown.

In 2008 Mike Kelley worked with his friend Michael Smith on the ambitious, exhilarating *A Voyage of Growth and Discovery* multimedia installation featuring the performance persona *Baby Ikki*, an absurd representation of an infant that Michael Smith had been working on for decades.

The last two years of his life were marked by a profound existential malaise, possibly brought on by the feeling that he was hostage to a system whose assent he had sought. The preparation of the great anthological exhibition, which opened posthumously in December 2012 at the Stedelijk Museum in Amsterdam before travelling to the Centre Georges Pompidou in Paris, to MoMA PS1 in New York and then to MoCA in Los Angeles, may have accentuated his sense of anxiety with regard to the attempt to historicise his work.

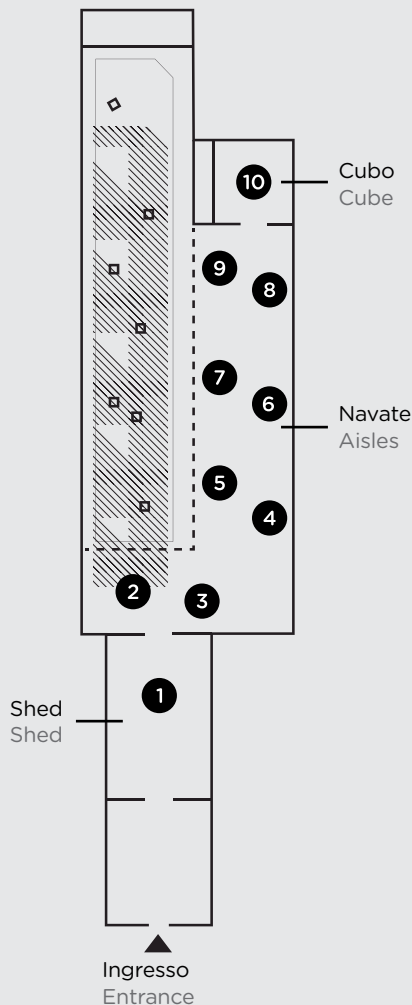
Kelley’s last important project is *Mobile Homestead*, a reproduction of the house where Kelley spent much of his childhood and adolescence. Mounted on wheels, it closes the circle that began in 1995 with his *Educational Complex*. In September 2010 the mobile section of the house travelled along the road between MOCAD (Museum of Contemporary Art Detroit) and the Westland suburb where the Kelley’s family original house still stand: a pilgrimage in reverse, from the public institution to the private, but also a return to the original “trauma”. The permanent “community center” which completes the project – whose construction plans Mike Kelley had approved in 2011

– has been opened to the public on 11 May 2013, when it has been definitively installed in the center of Detroit in front of the MOCAD.

Extracurricular Activity Projective Reconstruction #1 (A Domestic Scene)

Detail, 2000. Black and white photograph. François Pinault Foundation
All Mike Kelley works © Estate of Mike Kelley. All rights reserved.





LA MOSTRA

Mike Kelley: *Eternity is a long time* si focalizza intorno a un nucleo di importanti opere realizzate quasi interamente tra il 2000 e il 2006 e trae il suo titolo da una frase pronunciata dal protagonista dell'opera che apre la mostra, *Extracurricular Activity Projective Reconstruction #1 (A Domestic Scene)*.

La mostra cerca di restituire in profondità tutta la complessità e la ricchezza di rimandi tematici del periodo della sua produzione intorno ai primi anni del 2000. Questo lasso di tempo segna infatti per Mike Kelley il momento della massima maturità artistica e la possibilità di dedicarsi alla produzione di installazioni impegnative e complesse, in una sintesi magistrale di video, performance, installazione, pittura e scultura.

Il percorso espositivo si sviluppa attraverso dieci opere, nelle quali l'artista si interroga su questioni legate alla propria autobiografia e al periodo della sua formazione e dell'adolescenza nella città di Detroit, prendendo spunto da immagini fotografiche, ricordi, iconografia locale, film, opere d'arte.

La mostra si apre con **1** *Extracurricular Activity Projective Reconstruction #1 (A Domestic Scene)*, un'opera fondamentale che segna l'avvio della serie *Extracurricular Activity Projective Reconstruction*, il grande e ambizioso progetto che domina l'ultimo decennio di attività dell'artista. L'opera - costituita da un set all'esterno del quale è installato il video girato dentro il set stesso - rappresenta inoltre un rimando alla sua relazione con Milano: fu infatti prodotta ed esposta in occasione della prima mostra dell'artista alla Galleria Emi Fontana, nel 2000. Partendo da un'immagine trovata in un vecchio *Yearbook* scolastico, Kelley scrive e mette in scena una *pièce tea-*

trale che narra – con toni vicini ai drammi psicologici del teatro di Tennessee Williams – la giornata della vita di due giovani uomini legati da una relazione amorosa segnata dalla paranoia.

Entrando nel grande spazio delle navate sulla sinistra è installato il video ② *Bridge Visitor (Legend-Trip)* del 2004 che mette in scena quanto, per molti ragazzi americani dell'epoca della giovinezza di Kelley, il satanismo e i suoi rituali avessero assunto il fascino di una trasgressione adolescenziale. Il video si apre con la sequenza di un ponte di campagna in legno su cui arde un fuoco; il canto dei grilli lentamente lascia il posto a suoni ossessivi e martellanti per poi trasformarsi in una scura composizione *noise* che accompagna le immagini della sola fiamma nel buio. Una voce distorta e riverberata fa da contraltare a un viaggio in un gorgo visivo di apparizioni e di trasformazioni di stati della materia, per poi concludersi con l'inquadratura iniziale del ponte su cui avanza una figura nuda (l'artista stesso). Il satanismo, considerato da Kelley un "mito culturale dominante" del folklore americano, costituisce del resto uno dei temi ricorrenti della sua ricerca.

Sulla destra, in una posizione di passaggio, si trova l'opera ③ *Runway for Interactive DJ Event* (2000), costituita da un videotape e da una rampa di legno disseminata di abiti e accessori per bambole. Questa installazione ha origine da una performance realizzata da Kelley il 3 settembre 1999 al Kunstverein di Braunschweig (Germania), in occasione della serata di inaugurazione di una sua mostra personale. In modo provocatorio l'artista decise di svolgere nel seminterrato del museo una sfilata improvvisata su una piccola rampa cosparsa con gli abiti delle bambole utilizzate nell'opera *Deodorized Central Mass with Satellites* (1991-1999), scegliendo la musica per il DJ che si trovava nel cortile dove si stava svolgendo la festa ufficiale. L'installazione contiene un riferimento ironico alla scelta di posizionarsi "in basso" rispetto all'ambito dell'istitu-



Still from *The Banana Man*, 1983

Video. Color, sound, 28'15"

All Mike Kelley works © Estate of Mike Kelley. All rights reserved.

zione artistica e del sistema dell'arte, ma anche una scanzonata reazione all'eccessiva importanza attribuita alla *DJ culture* e alla moda nell'ambito culturale e artistico.

Il percorso prosegue sulla destra con la grande installazione ④ *Light (Time) – Space Modulator* (2003), che nel titolo rimanda a un'opera di Laszlo Moholy Nagy e nella presenza della scala a chiocciola al mai realizzato *Monumento alla Terza Internazionale* di Vladimir Tatlin, due capisaldi dell'arte costruttivista dei primi decenni del Novecento. La scala, prelevata direttamente dalla casa dell'artista, funge da fulcro del lavoro e da supporto mobile per una proiezione rotante composta da sequenze che alternano fotografie degli anni '70 che ritraggono i precedenti inquilini in differenti situazioni familiari, immagini in cui Kelley impersona le medesime situazioni e altre

che sovrappongono le due serie. L'insieme crea la sensazione di una compresenza di momenti spaziali e temporali differenti, in cui le immagini del passato sembrano voler occupare lo spazio e il tempo presente.

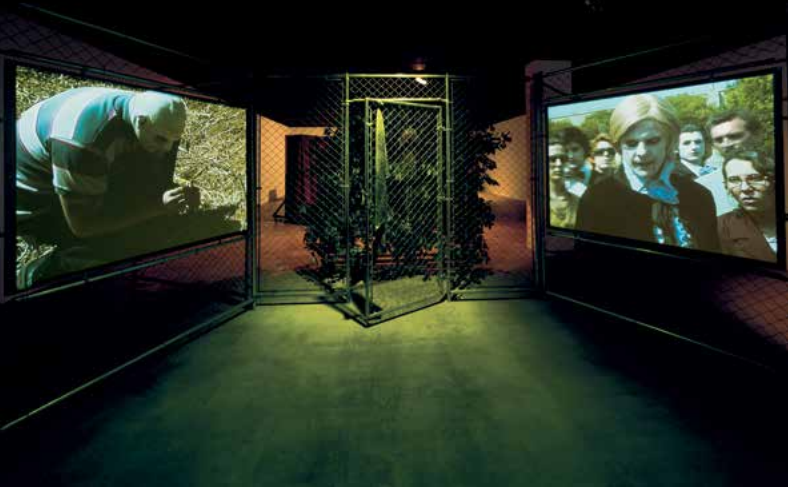
L'installazione più ampia e complessa della mostra è **5** *John Glenn Memorial Detroit River Reclamation Project (Including the Local Culture Pictorial Guide, 1968-1972, Wayne/Westland Eagle)*, del 2001. L'opera, che fa parte della serie ispirata alla forma d'arte folkloristica dei *Memory Ware*, è costituita da una grande statua di John Glenn (l'astronauta protagonista nel 1962 della prima missione spaziale statunitense) che rievoca quella esposta nel liceo frequentato da Kelley, realizzata utilizzando frammenti e schegge di vetro, metallo e ceramica raccolti nel fiume di Detroit. L'installazione comprende la raccolta *Local Culture Pictorial Guide, 1968-1972 (Wayne/Westland Eagle)*, una selezione di circa 150 immagini, replicate due volte con una diversa colorazione, tratta dal quotidiano di Detroit "Wayne/Westland Eagle". Nel suo insieme *John Glenn* è un viaggio attraverso le prime iconografie che hanno influenzato l'immaginario dell'artista e una citazione delle forme dell'arte popolare americana.

Sulla destra si incontra **6** *Extracurricular Activity Projective Reconstructions #6, 7 (Woods Group)* del 2004-2005, costituita da diversi pezzi di recinzione a rete e cespugli artificiali, un albero addobbato con uno dei costumi dei personaggi e le proiezioni dei video *Extracurricular Activity Projective Reconstructions #6, 7A, 7B e 7C*. Ispirati come in tutte le opere di questa serie alle foto degli *Yearbooks*, questi video ritraggono quattro personaggi, di cui uno di dubbia identità sessuale, travestiti con costumi carnevaleschi che rimandano alla tradizione di Halloween e all'immaginario goticheggiante che vi è collegato: un vampiro e una donna in abiti medioevali, un travestito e un uomo mascherato. La musica, anch'essa goti-

cheggianti, sottolinea l'atmosfera da film horror che, portata all'eccesso, assume toni grotteschi e comici.

Lungo la navata si incontra poi **7** *A Continuous Screening of Bob Clark's Film "Porky's" (1981), Soundtrack of Which Has Been Replaced with Morton Subotnik's Electronic Composition 'The Wild Bull' (1968) and Presented in the Secret Sub-Basement of the Gymnasium Locker Room (Office Cubicles)* del 2002. Il titolo, volutamente complesso e slegato dal lavoro stesso, rimanda nella prima parte a una descrizione quasi letterale dell'opera successiva (*Rose Hobart II*) in un gioco di citazioni interne tipico dell'arte di Kelley. L'installazione, realizzata con il materiale avanzato di *Educational Complex* — l'opera che nel 1995 segna l'inizio della riflessione sul concetto di trauma e repressione — è composta da cubicoli simili a spazi di lavoro, sulle cui pareti sono disposti progetti di edifici e disegni tecnici intervallati da alcuni disegni a sfondo erotico. Semina-scosto in un angolo è posizionato un citofono che emette strilli e gemiti tipici dell'ambiente degli spogliatoi delle palestre scolastiche. La contrapposizione tra il rigore della struttura tipico dell'arte concettuale e l'eroticismo dei disegni e dell'audio può essere letta come doppio riferimento al concetto di trauma riferito alla propria formazione artistica durante gli anni universitari e a quella sessuale durante gli anni della scuola.

8 *Rose Hobart II* (2006) è costituita da una struttura di legno dipinta di nero, cui si può accedere solo mettendosi carponi, nella quale viene proiettata una versione del film *Porky's* (1981) di Bob Clark, commedia a sfondo sessuale sugli adolescenti che divenne un successo planetario e il simbolo del cinema popolare degli anni '80, adattata in funzione dell'accompagnamento musicale delle tracce dell'album *The Wild Bull*, del musicista sperimentale Morton Subotnick, uno dei primi riferimenti musicali del giovane Mike Kelley. Le scene selezionate sono presentate al rallentatore in avanti e all'indietro con effet-



Extracurricular Activity Projective Reconstructions #6, 7 (Woods Group),
2004-2005. Mixed media with video projection and photograph
Photo: Nic Tenwiggenhorn, Berlin. VG Bild-Kunst, Bonn. Courtesy Goetz Collection
All Mike Kelley works © Estate of Mike Kelley. All rights reserved.

to tra il comico e il grottesco. La posizione che lo spettatore è chiamato ad assumere per poter visionare il filmato, rinvia a quella assunta dai protagonisti del film mentre tentano di spiare delle ragazze intente a farsi la doccia. Il titolo dell'opera si riferisce all'operazione di *re-editing* del film *East of Borneo* (1931), compiuta nel 1939 con il titolo di *Rose Hobart* dall'artista surrealista americano Joseph Cornell, e considerata il primo esempio di *found footage*, cioè di collage filmico.

9 *The Banana Man* (1983), il primo video della carriera di Mike Kelley, è stato inserito nella mostra in quanto opera seminale che contiene alcuni dei temi ricorrenti dell'opera dell'artista come la regressione infantile, il grottesco, il fallimento, la re-

pressione della sessualità e il suo spostamento metaforico su altri oggetti. In esso l'artista interpreta *Banana Man*, un personaggio della sua infanzia tratto dal programma televisivo per bambini *Captain Kangaroo*. *Banana Man* non è dotato dell'uso della parola ed emette un suono ogni volta che ripone nelle sue capienti tasche oggetti di grande lunghezza come trenini giocattolo, file di hot dog, banane e altri oggetti interpretabili in chiave sessuale. Le azioni compiute dal personaggio, caratterizzate da un atteggiamento infantile, appaiono prive di motivazione.

10 *Profondeurs Vertes* (2006), che occupa lo spazio del Cubo, conclude la mostra e rappresenta al tempo stesso un punto d'arrivo e un inizio per rileggere il percorso espositivo. Commissionata dal Louvre in occasione della mostra *Les artistes américains et le Louvre*, dedicata al legame tra la pittura americana ed il museo francese e inaugurata nel giugno 2006, *Profondeurs Vertes* rappresenta una discontinuità nella carriera di Mike Kelley, poiché applica il proprio procedimento di decostruzione di immagini, codici rappresentativi e ricordi d'infanzia alla storia dell'arte.

Composta da tre video, un dipinto a olio e una serie di sette disegni, *Profondeurs Vertes* è un complesso gioco di rimandi e citazioni intorno a due opere della collezione del museo di Detroit, impressi nella memoria di Kelley fin dall'infanzia: *Watson and the Shark* (1777) di John Singleton Copley e *The Recitation* (1891) di Thomas Wilmer Dewing. A partire da questi due dipinti Kelley costruisce una genealogia della pittura americana percorsa da un sentimento di struggente malinconia per un'epoca ormai perduta dell'arte e della sua stessa infanzia.

THE EXHIBITION

Mike Kelley: *Eternity is a Long Time* contains an important selection of works, almost all made between 2000 and 2006. The title of the show comes from a phrase pronounced by the protagonist of the work that opens it: *Extracurricular Activity Projective Reconstruction #1 (A Domestic Scene)*.

The exhibition goes to the heart of the complexity and wealth of thematic allusions in his art in the early 2000s. This was the time when Mike Kelley reached his greatest artistic maturity and was able to devote himself to creating complex, challenging installations, brilliantly combining video, performance, installation, painting and sculpture.

Mike Kelley: *Eternity is a Long Time* takes us through ten works in which the artist deals with issues concerning his own life and the period of his education and adolescence in the city of Detroit. In them he takes inspiration from photographs, memories, local images, films and works of art.

The exhibition opens with **1** *Extracurricular Activity Projective Reconstruction #1 (A Domestic Scene)*, the fundamental work that marks the start of *Extracurricular Activity Projective Reconstruction*, the ambitious project that came to dominate the last decade of his career. The installation consists of a stage set, outside of which we see the video that was shot in it. It also alludes to his relationship with Milan, for it was made and shown during the artist's first exhibition at the Galleria Emi Fontana in 2000. Starting out from a picture found in an old school yearbook, Kelley wrote and staged a play that creates an atmosphere close to the psychological drama we find in Tennessee Williams's theatre. The story is that of a day in the



Rose Hobart II, 2006

Wood, metal, carpet, acrylic paint, with video projection and sound

Photo: Fredrik Nilsen

Courtesy Mike Kelley Foundation for the Arts

All Mike Kelley works © Estate of Mike Kelley. All rights reserved.

life of two young men in a love relationship which is marred by paranoia.

Entering into the huge space of the left-hand aisles, the **2** *Bridge Visitor (Legend-Trip)* video of 2004 shows how, for many American kids during Kelley's youth, Satanism and its rituals had acquired all the fascination of adolescent transgression. The video opens with a sequence in which we see a wooden country bridge with a fire burning on it. The song of crickets gradually makes way for obsessive, hammering sounds that then turn into a dark "noise" composition which accompanies the images of just the flame burning in the dark.

A distorted, reverberating voice acts as a foil to a journey into a visual vortex of apparitions and transformations of material states. The end comes with the original shot of the bridge, on which we see a nude figure (the artist himself) coming towards us. Kelley considered Satanism to be one of the “dominant cultural myths” of American folklore, and it is a recurrent theme in his art.

In a transit area on the right is ③ *Runway for Interactive DJ Event* (2000), which consists of a videotape and a wooden ramp with dolls’ clothes and accessories strewn about on it. This installation first came about as a performance that Kelley presented on 3 September 1999 at the Kunstverein in Braunschweig (Germany), during the opening evening of a solo exhibition of his works. The artist provocatively decided to put on an impromptu fashion parade in the museum basement. He scattered the clothes used for the dolls in the work entitled *Deodorized Central with Mass Satellites* (1991-1999) on a ramp, choosing the music for the DJ who was in the courtyard where the official party was being held. The installation contains an ironic reference to the decision to appear at a lower level than the art institution and the art system, but it is also a light-hearted reaction against the excessive importance attributed to DJ culture and to fashion in the world of culture and art.

The exhibition continues on the right with the large ④ *Light (Time) – Space Modulator* installation of 2003. Here the title is a reference to two key works of early-twentieth-century Constructivist art – a work by Laszlo Moholy Nagy and, in the spiral staircase, Vladimir Tatlin’s *Monument to the Third International*, which was however never built. Taken directly from the artist’s home, the staircase is the centrepiece of the work and a mobile support for a rotating projection with sequences of 1970s photos of the previous tenants in different family situations. These alternate with pictures of Kelley himself imper-

sonating the same situations and others that overlap the two series. Here we have the sensation of a coexistence of different moments in space and time, in which images from the past appear to be trying to occupy the space and time of the present.

The largest and most complex installation in the exhibition is the ⑤ *John Glenn Memorial Detroit River Reclamation Project (Including the Local Culture Pictorial Guide, 1968-1972, Wayne/Westland Eagle)* of 2001. The work is part of the series inspired by the folklore-style art of *Memory Ware* and consists of a large statue of John Glenn (the first American astronaut, in 1962) which recalls the one on display at Kelley’s old high school. It is made with fragments and shards of glass, metal and ceramic picked up in the river in Detroit. The installation includes the *Local Culture Pictorial Guide, 1968-1972 (Wayne/Westland Eagle)* collection, a selection of about 150 illustrations, replicated twice, with different colours, taken from the Detroit daily *Wayne/Westland Eagle*. The *John Glenn* sculpture is a journey through the original imagery that influenced the artist’s imagination and a quotation from American popular art.

On the right stands ⑥ *Extracurricular Activity Projective Reconstructions #6, 7 (Woods Group)* of 2004-2005. This consists of pieces of fencing and artificial bushes, a tree decked out with one of the costumes of the characters and screenings of the videos *Extracurricular Activity Projective Reconstructions #6, 7A, 7B and 7C*. Like all the videos in this series, they are inspired by photos from school yearbooks. They show four personalities, one of which is of doubtful sexual identity, dressed in carnival costumes and alluding to the tradition of Halloween and its Gothic-like images, with a vampire and a woman dressed in mediaeval clothes, a transvestite and a masked man. The music, which is also of Gothic inspiration, accentuates the horror-film atmosphere, which is taken to excess with grotesque and comic overtones.

Along the aisle, the visitor then comes to ⑦ *A Continuous Screening of Bob Clark's Film "Porky's" (1981), Soundtrack of Which Has Been Replaced with Morton Subotnick's Electronic Composition "The Wild Bull" (1968) and Presented in the Secret Sub-Basement of the Gymnasium Locker Room (Office Cubicles) of 2002*. The title, which is intentionally complex and divorced from the work itself, refers to the first part of an almost literal description of the following work (*Rose Hobart II*), in a play of internal quotations that is typical of Kelley's art. The installation is made with materials left over from *Educational Complex*, which in 1995 marked the beginning of Kelley's reflections on the concept of trauma and repression. It consists of cubicles, rather like workspaces, on the walls of which there are designs for buildings and technical drawings interspersed with other drawings of an erotic nature. Half hidden in a corner is an intercom that emits screeches and groans typically heard in gym changing rooms at school. The discipline of the structure, typical of conceptual art, contrasts with the eroticism of the drawings. The audio can also be interpreted as a double reference to the concept of the trauma of art training at university and to the trauma of adolescent sexual experiences.

⑧ *Rose Hobart II* (2006) consists of a wooden structure painted black, which can be entered only on all fours. A version of Bob Clark's film *Porky's* (1981) is shown inside. This comedy with sexual overtones about adolescents became a worldwide success and a symbol of popular cinema in the 1980s. Here it is adapted to the musical accompaniment of tracks from the album *The Wild Bull*, by the experimental composer Morton Subotnik, who was one of the first musical influences in Mike Kelley's art. The scenes taken from the film are shown in slow motion, both forwards and in reverse, creating an effect that

Detail from *Light (Time) - Space Modulator (#1-13)*, 2002/2003
One in a series of 13 color photos



is at once comic and grotesque. The position the viewer is obliged to adopt in order to see the film alludes to that of the characters in the film while they try to spy on the girls in the shower. The title of the work refers to the 1939 re-editing of the film *East of Borneo* (1931), which was turned into *Rose Hobart* by the American surrealist artist Joseph Cornell. His work is considered to be the first example of a found-footage work.

9 *The Banana Man* (1983), Mike Kelley's first video, has been included in the exhibition because it is a seminal work that contains many of the recurrent themes we find in his later art. These include infantile regression, the grotesque, failure and the repression of sexuality and its metaphorical transfer to other objects. In this video the artist plays the part of *Banana Man*, a character from his childhood, from the children's television programme *Captain Kangaroo*. *Banana Man* is unable to speak and emits a sound every time he puts long objects into his capacious pockets. These may be toy trains, strings of hot dogs, bananas or other objects that can be interpreted as having sexual significance. The character's actions, which he performs in a childish way, appear to be quite pointless.

10 *Profondeurs Vertes* (2006), which occupies the Cube space, ends the exhibition. It represents the finishing point but also a starting point for re-interpreting the entire exhibition. It was commissioned by the Louvre for the *Les artistes américains et le Louvre* exhibition, which examined the links between American painting and the French museum and which opened in June 2006. *Profondeurs Vertes* constitutes a break in Mike Kelley's artistic career, for it applies the process of deconstruction of images, representative codes and childhood memories to the history of art.

Consisting of three videos, an oil painting and a series of seven drawings, *Profondeurs Vertes* is a complex play of allusions and quotations revolving around two works in the Detroit mu-

seum's collection – John Singleton Copley's *Watson and The Shark* (1777) and Thomas Wilmer Dewing's *The Recitation* (1891) – which had remained impressed on Kelley's memory ever since his childhood. Starting out from these two paintings, Kelley constructs a genealogical tree of American painting, which is filled with an agonising yearning for an age of art and of his own childhood which by then were forever lost.

John Glenn Memorial Detroit River Reclamation Project (Including the Local Culture Pictorial Guide, 1968-1972, Wayne/Westland Eagle), 2001
Exhibition view, Mike Kelley; Black Out, Patrick Painter Inc, Santa Monica, CA, 2002
Photo: Fredrik Nilsen, Rennie Collection, Vancouver
All Mike Kelley works © Estate of Mike Kelley. All rights reserved.



PRINCIPALI MOSTRE

Mike Kelley inizia a esporre nei più importanti musei all'inizio degli anni '80, partecipando alla Biennale del Whitney (1985, 1987, 1989) e alla Biennale di Venezia (1988). Nel 1992 è presente nella grande mostra collettiva *Post Human* (1992), giunta anche in Italia al Castello di Rivoli, a Torino. Nel 1993 avviene la prima grande consacrazione a livello statunitense e internazionale, con l'antologica *Catholic Tastes* al Whitney Museum di New York. Partecipa alla prestigiosa rassegna Documenta a Kassel nel 1992 e poi nel 1997 quando allestisce la grande installazione multimediale *The Poetics Project* con Tony Oursler. Nella mostra *The Uncanny* (2004) presso la Tate di Liverpool, Kelley, nelle vesti di curatore, riprende e aggiorna l'esposizione organizzata nel 1993 ad Arnhem per *Sonsbeck*. Partecipa alla Biennale del Whitney ancora nel 1993, nel 1995, nel 2002 e nel 2012, anno in cui viene presentato il progetto *Mobile Homestead*. Ha esposto le sue opere in mostre personali realizzate, fra gli altri, da musei e istituzioni come il Wiels di Bruxelles, il Musée du Louvre di Parigi, il LACMA di Los Angeles, l'ICA di Londra, Portikus a Francoforte. È attualmente in corso una sua retrospettiva che, dopo la chiusura della tappa allo Stedelijk Museum di Amsterdam, andrà al Centre Georges Pompidou di Parigi, al MoMA PS1 di New York e al MoCA a Los Angeles.

Le opere di Mike Kelley si trovano nelle collezioni pubbliche e private più prestigiose del mondo, tra cui il MoMA, il Whitney e il Guggenheim di New York, la Collezione Pinault di Parigi e Venezia, il Reina Sofía di Madrid, il Museum of Contemporary Art di Detroit, il MoCA di Chicago, il Centre Georges Pompidou di Parigi.

SELECTED EXHIBITIONS

Mike Kelley started exhibiting in the most important museums in the early 1980s, taking part in the Whitney Biennial (1985, 1987, 1989) and the Venice Biennale (1988). In 1992 he took part in the great *Post Human* group exhibition, which also came to Italy, at Castello di Rivoli in Turin. In 1993 his name became firmly established in the United States and internationally, with the *Catholic Tastes* anthological exhibition at the Whitney Museum in New York. He took part in the prestigious Documenta in Kassel in 1992 and again in 1997, when he set up the huge multimedia *Poetics Project* installation with Tony Oursler. *The Uncanny* (2004) exhibition at Tate Liverpool, which saw Kelley as curator, went back to and brought up to date the show put on in 1993 in Arnhem for *Sonsbeck*. He again took part in the Whitney Biennial in 1993, in 1995 and in 2002, as well as in 2012, when his *Mobile Homestead* project was shown. His works have been shown in solo exhibitions in museums and institutions such as the Wiels in Brussels, the Louvre in Paris, LACMA in Los Angeles, the ICA in London and Portikus in Frankfurt. After going on display at the Stedelijk Museum in Amsterdam, a retrospective exhibition of his work will go to the Centre Georges Pompidou in Paris, to MoMA PS1 in New York and MoCA in Los Angeles.

Mike Kelley's works are now in the world's most prestigious public and private collections, including those of MoMA, Whitney and Guggenheim in New York, the Pinault Collection in Paris and Venice, the Reina Sofía in Madrid, the Museum of Contemporary Art in Detroit, the MoCA in Chicago and the Centre Georges Pompidou in Paris.

Un ringraziamento speciale/Special thanks to

Mike Kelley Foundation for the Arts, Los Angeles

Prestatori della mostra/Lenders to the exhibition

François Pinault Foundation

Goetz Collection, Munich

Collezione La Gaia, Busca, Italy

Mike Kelley Foundation for the Arts, Los Angeles

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Rennie Collection, Vancouver

Thyssen-Bornemisza Contemporary Art, Wien

Electronic Arts Intermix, New York

Ringraziamenti/Acknowledgements

Bojana Banyasz

Scott Benzel

Henry Blackshaw

Giulia Bruno

Fabiana Cangia

Wendy Chang

John Duncan

Frank Escher

Victoria Fernández-Layos Moro

Mark Francis

Manuela Galliano

Robert Gilardin

Ravi Gunewardena

Jim Hayes

George and Debbie Kelley

Odile de Labouchère

Kourosh Larizadeh

Mark Lightcap

Armin Linke

Pepi Marchetti

Matteo Meneghini

Abel McHone

Fredrik Nilsen

Sam Orlofski

Louis Pardo

Letizia Ragaglia

Pedro Rocha

Jim Shaw

Christine Steiner

Jackie Stewart

Iolanda Ratti

Simone Sentall

Paul Shimmel

Mary Clare Stevens

Susanne Touw

Simone Trabucchi

Ankie van den Berg

Amy Via

Marnie Weber

John Welchman

John Wiese

Daniela Zyman

Comunicazione visiva/Graphic Design

Leftloft

Traduzioni di/Translations by

Simon Turner

HangarBicocca Staff

Alessia Magistri, *General Manager*

Giovanna Amadasi, *Cultural Strategies and Relations*

Laura Riboldi, *Project Development*

Paolo Miano, *Project Manager*

Andrea Lissoni, *Curator*

Valentina Fossati, *Curatorial Assistant*

Fiammetta Griccioli, *Curatorial Assistant*

Matteo De Vittor, *Exhibit Preparator*

Maura Corinaldesi, *Communication*

Francesca Trovalusci, *Promotion and Valorisation*

Chiara Bressan, *Events Management*

Laura Zocco, *Educational Department*

Angiola Maria Gili, *Press Office Manager*

Stefano Zicchieri, *Press Office and Web*

HangarBicocca è uno spazio dedicato alla produzione, esposizione e promozione dell'arte contemporanea, nato nel 2004 dalla riconversione di un vasto stabilimento industriale appartenuto all'Ansaldo-Breda. La programmazione di mostre personali dei più importanti artisti internazionali si distingue per il carattere di ricerca e sperimentazione e per la particolare attenzione a progetti *site-specific* in grado di dialogare con le caratteristiche uniche dello spazio. HangarBicocca offre al pubblico un fitto calendario di iniziative gratuite: HB Kids comprende percorsi creativi, film e attività per bambini; HB Public propone rassegne cinematografiche, visite guidate, incontri con il curatore e gli artisti, tour in bicicletta alla scoperta del quartiere; HB School presenta una regolare attività didattica per le scuole di ogni ordine e grado. Progetto pensato e voluto da Pirelli, HangarBicocca è segno tangibile della presenza vitale dell'impresa sul territorio e luogo di confronto tra i valori della ricerca artistica e quelli di un'azienda che da sempre ha tra i principi fondanti l'innovazione, la valorizzazione dei talenti, il dialogo tra le discipline.

HangarBicocca is a space devoted to the production, exhibition and promotion of contemporary art. Set up in 2004, it occupies a vast redeveloped industrial complex formerly owned by Ansaldo-Breda. With solo exhibitions of works by top international artists, the artistic programme is characterised by its focus on research and experimentation and by its particular emphasis on site-specific projects capable of interacting with their unique setting. HangarBicocca also puts on an exciting calendar of events offered to the public completely free of charge: HB Kids offers creative adventures, films and activities for children. HB Public has a programme of film festivals, guided tours, meetings with the curator and artists, cycle rides to explore the Bicocca district. HB School provides regular educational activities for schools of all types and grades. HangarBicocca is the brainchild of Pirelli and a tangible sign of its dynamic presence within the community: a place where the values of artistic research interact with those of a company whose core principles have always been innovation, the promotion of talent, and dialogue between different disciplines.

SOCI FONDATORI / FOUNDING MEMBERS



Regione Lombardia
Cultura

CON IL PATROCINIO DI / WITH THE PATRONAGE OF



SPONSOR



PARTNERS



