
Press kit

Fundación PROA

Av. Pedro de Mendoza 1929
[C1169AAD] Buenos Aires
Argentina

-

Departamento de Prensa

[+54-11] 4104 1043/44

prensa@proa.org

www.proa.org

-

Con el apoyo de la
Embajada de Italia
en la Argentina

FABIO MAURI



Ideologia e Natura, 1973
(Ideología y Naturaleza)
© Studio Fabio Mauri, Roma



Curador: Giacinto Di Pietrantonio

Inauguración: sábado 6 de septiembre de 2014 - 17 hs.

PROA

 Tenaris



Fundación PROA
Av. Pedro de Mendoza 1929
[C1169AAD] Buenos Aires
Argentina
www.proa.org

LO CLÁSICO EN EL ARTE

Curador: Giacinto Di Pietrantonio

INAUGURACIÓN: Sábado 6 de septiembre de 2014 - 17 hs.
Hasta noviembre de 2014.

Departamento de Prensa

Lucía Ledesma
Ignacio Navarro
Juan Pablo Correa

[+54-11] 4104 1043/44
prensa@proa.org
www.proa.org

Para descargar presskit o
imágenes de prensa:
<http://proa.org/esp/press.php>

Curador

Giacinto Di Pietrantonio

Colaboración

Embajada de Italia en Argentina. Instituto
Italiano de Cultura Buenos Aires

Organización y producción

Dora Aceto, Sandro Mele – Studio Fabio
Mauri
Cintia Mezza, Cecilia Jaime, Mercedes
Longo Brea - Depto. Programación
Fundación Proa

Diseño expositivo

Giacinto de Pietrantonio
Depto. Montaje Fundación Proa

Montaje y registro de obras

Pablo Zaefferer, Soledad Oliva – Depto.
Montaje Fundación Proa

Conservación

Ivan Barlafante – Studio Fabio Mauri
Teresa Gowland – Por Fundación Proa

Diseño de imagen

Dpto. de Diseño, F. Proa
Guillermo Goldschmidt, Jorge Lewis, Rafael
Medel

Educación

Paulina Guarnieri, Rosario García Martínez,
Camila Villarruel, Laura Ferreiros, Agustina
Gabanetta

Educadores

Noemí Aira, Laia Ros Comerma, Cora Papić,
Juan Carlos Urrutia

Montajistas

Ezequiel Verona, Diego Mur, Marcela
Galardi, Marcela Oliva
Jorge Opazo Ellicker, Hernán Torres,
Eduardo Gismondi, Esteban Campili
Iluminación: Patricio Tejedor, Claudio Del
Bianco

Prestadores

Studio Fabio Mauri, Italia
Achille Mauri, Argentina

Agradecimientos

Achille Mauri
Embajada de Italia en Argentina. Instituto
Italiano de Cultura de Buenos Aires

Horario

Martes a domingo
de 11 a 19 hs
Lunes cerrado
Martes: admisión libre
para estudiantes y
docente con
acreditación vigente

Admisión
General \$ 20,
Estudiantes \$15
Jubilados \$10

PROA



Tenaris



Presentación de la obra de Fabio Mauri en el auditorio de la Universidad de Bolonia, 1975.

ACERCA DE LA EXHIBICIÓN

🔗 **presentación_créditos.doc**

Un panorama antológico de la obra de **Fabio Mauri**, por primera vez en Sudamérica, en un conjunto de más de 60 obras que profundizan los diversos usos del lenguaje artístico: instalaciones, videos, performances, dibujos y pinturas. Acompaña la exhibición la proyección en el auditorio de sus obras y documentación en video.

Dueño de una obra singular y comprometida de original carácter, imposible de encolumnar como parte de un movimiento, la exhibición reúne obras que confirman esta imposibilidad de clasificación y presenta la riqueza de lenguajes estéticos y recursos, como también el uso de los mismos en su compromiso político social.

¿Qué cosa es el fascismo?, Ebreá, Ideología y naturaleza, performances y la notable obra El Muro Occidental o de los Lamentos, componen un panorama reflexivo y desolador. Su aguda crítica a las ideologías totalitarias, las huellas vivas del Holocausto, y el compartido sentimiento de desconfianza y rechazo frente a la consolidación de los sistemas europeos, están presentes en la exhibición.

Como señala el curador Giacinto Di Pietrantonio: “En ese territorio lingüístico contagiado de ideología se mueve el arte de Mauri, que intenta desmontar los mecanismos de manipulación propios de cada ideología”. O, como sintetizaba el propio artista en el título de uno de sus libros: “El lenguaje es guerra”.

Presentación de la obra de Fabio Mauri en el auditorio de la Universidad de Bolonia, 1975.

FABIO MAURI: NO ERA NUEVO

🔗 **di_pietrantonio.doc**

Fabio Mauri (Roma, 1926-2009) es un artista de una obra compleja y multiforme, cuya vida y carrera empezaron y concluyeron en Roma, “la ciudad eterna”, participando del interesante debate cultural nacional e internacional que tuvo lugar en la segunda posguerra. Es Mauri quien, en 1955, en la galería Aureliana, expone los primeros dibujos de carácter expresionista e informal. Su amigo Pasolini, al presentarlo, habló de la “contaminación del lenguaje” como uno de sus rasgos característicos, dejando entrever que era un artista que seguía su propio camino. De hecho, si bien Mauri formaba parte de la escena artística y cultural de entonces, no adhería ni fue nunca parte de los movimientos artísticos de su época, como el así llamado pop-art romano de Schifano, Festa y Angeli; o el arte povera que, con Kounellis y Pascali, tenía en Roma un fuerte peso. Sin embargo, a partir de la década de 1960, estuvo presente en muchas de las muestras significativas que acompañaron a los artistas ligados a esas áreas expresivas, evidencia de que a pesar de su rasgo “anárquico” desde el punto de vista lingüístico, su obra resultaba insoslayable.

(...)
Con justicia, Pasolini reconocía que el arte de su amigo Mauri —con quien habían dado vida a la revista de política y cultura Il Setaccio

en la Universidad de Bolonia— estaba hecho de contaminaciones, porque advertía que su ser también estaba potencialmente contaminado de lenguajes. Intelectualmente complejo, el arte de Mauri no fue nunca pensado como discurso del arte por el arte, como texto fuera del mundo, sino como una escritura que hace mundo, como corresponde a la obra de un artista que quiere ser —y sabe que es— también un intelectual. Intellettuale es el título de la performance que en 1975, en la Galería de Arte Moderno de Bolonia, Mauri le “dedicó” a Pasolini, con la proyección de la película El evangelio según San Mateo (Pier Paolo Pasolini, 1964), sin sonido, sobre el cuerpo-pantalla del propio Pasolini, vestido con camisa blanca y sentado en una silla en medio de la sala. El arte de Mauri, que, como el de Pasolini, exhibe un rasgo religioso que excede el dogma, muestra el cuerpo sagrado de Pasolini en la oscuridad, místicamente iluminado por la sola luz de la proyección, una “radiografía del espíritu” del cuerpo del poeta que, poco tiempo después, sería sacrificado en la costa de Ostia, poniendo fin a la vida del intelectual “opositor”, radicalmente activo en su condenación de los poderes de palacio. Para Mauri, el artista es un intelectual en el sentido benjaminiano, en tanto no se presenta románticamente solo y perdido frente a los poderes del mundo, sino que tiene responsabilidades frente al mundo, y es parte de él. El arte del intelectual debe plantear preguntas y buscar respuestas, y tomar partido, como a Mauri le gusta aseverar: “Tuve ocasión de afirmar, en un debate de aquellos años, que yo hacía arte —o intentaba hacerlo— en ‘legítima defensa’. Un comportamiento poético que es como no bajar la guardia, tomar partido o contraatacar”.

(...)

Para Mauri, el arte es un lenguaje propositivo: “Clarifica el sentido más que la ciencia y tal vez más que la filosofía. Sostiene en pie el mundo verosímil, a Dios, al hombre, los sentimientos, los pensamientos, los juicios generales y particulares sobre el enigma del universo. Por eso me digo anárquico; por eso me cultivo como artista”.

No es sólo un medio de representación (expresionismo), ni de presentación (dadaísmo), sino un instrumento con el cual hablar del mundo, del mundo que había sido —el mundo moderno—, del mundo que estaba siendo — el posmoderno—, y del que será —el mundo futuro— para lo cual el artista no elige un estilo, sino cada vez, los medios más apropiados. Medios antiguos y medios nuevos, un camino excéntrico muy consciente de “no ser nuevo”, como expresa Mauri en numerosas pinturas, dibujos y collages, hasta llegar al felpudo Non ero nuovo (2009), presentado en la edición 2012 de Documenta, sobre el cual el artista confirma que “la excentricidad introduce una enorme interferencia en la centralidad de una historia habitual y al mismo tiempo habituada”4. El hecho de que Mauri no pudie- se ser considerado un artista moderno, y menos aún posmoderno, y que por lo tanto no pudiese ser visto como parte de un único mundo expresivo —a pesar de su participación en seis bienales de Venecia y en la última Documenta de Kassel— hizo que la comprensión de su obra se demorase, aunque afortunadamente, en los últimos años, está recibiendo la debida atención internacional, de la cual la muestra en Fundación Proa constituye un nuevo ejemplo. La exhibición en Fundación Proa intenta trazar un recorrido histórico-crítico de la obra de Fabio Mauri, partiendo de sus primeros dibujos

—que dieron que hablar a Pasolini—, para luego adentrarse en obras objetuales, pantallas, grandes instalaciones, performances, obras-documento, etcétera. Con las obras exhibidas, queda claro que Mauri nunca se interesó por definir un estilo formal, sino que experimentó en cada caso con los medios más apropiados, ya fuese el dibujo, la instalación o la performance.”

*** El texto curatorial completo forma parte del catálogo de la exposición Fabio Mauri. Disponible en Librería Proa.**

Presentación de la obra de Fabio Mauri en el auditorio de la Universidad de Bolonia, 1975.

OBRAS

🔗 **obras.doc**

Presentación de la obra de Fabio Mauri en el auditorio de la Universidad de Bolonia, 1975.

Disegni, ca. 1950
(Dibujos)
Materiales varios sobre papel y cartón; 12 piezas
38 x 53 x 1,5 cm., c/u, con marco



Disegno, ca. 1950
(Dibujos)
© Studio Fabio Mauri, Roma

Presentación de la obra de Fabio Mauri en el auditorio de la Universidad de Bolonia, 1975.

—
prensa@proa.org
[+54-11] 4104 1043/44

La primera fase de la obra de Fabio Mauri se inscribe en la segunda mitad de la década de 1950, y en esa etapa ya están presentes los núcleos fundamentales de su posterior evolución artística. Desde sus primeras muestras, se manifiesta su inclinación por un lenguaje pictórico expresionistas (Galleria del Cavallino, Venecia, 1954; Galleria Apollinaire, Milán, 1955). Las primeras reseñas sobre su obra hablan de “confusión”, e identifican, aunque como algo negativo, uno de los rasgos fundamentales de la obra de Mauri: el de reunir los aspectos contradictorios de la realidad, que es el verdadero origen de la idea que tiene Mauri del collage como esencia intrínseca de la pintura. Al presentar la muestra de Mauro en la Galleria Aureliana de Roma, en 1955, su amigo, el poeta y cineasta Pier Paolo Pasolini dice en cambio que la “contaminación” es un elemento esencial, y hace referencia al expresionismo. Para Mauri, una Europa que todavía piensa en alemán debe arreglar cuentas con su profundo y arraigado expresionismo. Todavía se escribe y se dibuja al modo expresionista, y hasta el cine sigue hablando en un lenguaje expresionista. Pero incluso la performance y todo el arte del comportamiento serán, para Mauri, expresionismo puro, al punto que uno de sus performances, en la cual un esquiador se desplaza por el piso de un museo realizando dibujos que luego va dejando caer, se intitula *LEspressionista*. Los temas, de orientación religiosa, social y política, prefiguran los temas futuros. En 1956, en la vidriera de la galería romana L’Obelisco, Mauri ve un libro con imágenes de Alberto Burri y comienza a reflexionar sobre el uso de elementos de la realidad contemporánea. A partir de entonces, en sus dibujos y collages —como *Hellzapopping*, un incongruente ensamble de collage, action-painting y signo—, empiezan a aparecer personas de historietas como Flash Gordon y Popeye, a veces en fragmentos que componen el collage, a veces dibujados por el propio artista. Mauri le encarga los dibujos en fotograma de “Braccio di ferro” a un historietista. Mauri recuerda que sus primeros intentos de dibujar historietas datan de 1934, después de haber visto *Flash Gordon*, y que hacia fines de la década de 1950, se descubrió “feliz de haber vuelto a dibujar historietas nuevamente”. El mundo al que se refiere el artista, según escribe Carolyn Christov-Bakargiev, “es ya aquel de las imágenes *mediadas* de la historieta impresa; se trata ya de un mundo televisivo y cinematográfico, imágenes-signos de la incipiente cultura de masas de la civilización contemporánea”. Según la autora, además de adelantar en el año de 1960 el uso de objetos dentro del collage que Jim Dine recién usará en 1962, Mauri es también un pionero del uso de la historieta: “Los primeros usos de la historieta en el arte norteamericano aparecen con las alusiones a Dick Tracy y a Annie la Huerfanita en el happening de 1961 de Red Grooms. Si bien Lichtenstein ya usaba la historieta redibujada a la manera expresionista desde 1958, su primera y verdadera historieta data de 1961, al igual que los primeros Dick Tracy de Andy Warhol, collages de pinturas y de pedazos de historietas impresas, que son de 1960, y por lo tanto, posteriores a la obra análoga de Mauri”. El signo negro es usado como lenguaje que construye una narración y alude ya a un universo mediático. El horizonte es aquel de la iconosfera urbana. Emilio Villa, gran figura intelectual de la Roma de la década de 1950, publicó en el segundo número de la revista *Appia*, de 1960, algunos dibujos-collages de Mauri de 1959, y otros más aparecen ese mismo año en el volumen Crack, con texto de Cesare Vivaldi. *The End*, de 1959, aparece partido en dos zonas: la superior, donde el signo se vuelve tachadura, y la inferior, donde aparece escrito “THE END” (la misma frase ya aparecía escrita en un dibujo de 1957). Este dibujo representa un momento muy preciso de pasaje hacia el ciclo de las Pantallas. (*Laura Cherubini, 2012*)

Schermo, 1959
(Pantalla)
Esmalte sobre tela y metal
74 x 59 x 5,5 cm

Schermo, ca. 1960
(Pantalla)
Materiales varios sobre papel
70 x 100 cm

Schermo, ca. 1960
(Pantalla)
Materiales varios sobre papel
70 x 100 x 2,5 cm

Schermo, 1969
(Pantalla)
Materiales varios sobre papel
70 x 100 x 2,5 cm

Schermo The End, 1970
(Pantalla The End)
Madera y esmalte sobre tela
195 x 155 x 8 cm

Il televisore che piange, 1973
(El televisor que llora)
Video 2'41''

Schermo, 1973
(Pantalla)
Tela de lona, madera
171 x 101 x 7 cm



“Warum ein Gedanke einen Raum verpestet?/ Perché un pensiero intossica una stanza?”, 1972 (¿Por qué un pensamiento contamina una habitación?)
Galleria Il Ponte, 2007
Foto: Sandro Mele
© Studio Fabio Mauri, Roma

“Desde el principio, el mundo me ha parecido una enorme y sólo parcialmente descifrada proyección. El objeto-símbolo de este estado de cosas, de este modo de ser nuestro frente a la realidad, es la *pantalla*... Nosotros no vemos toda la realidad posible... vemos porciones del mundo, aquellos que nuestra cultura nos permite distinguir y en ver... La pantalla es aquello sobre lo que el hombre representa figuras y cuerpos, pero también sentimientos y pensamientos invisibles... Nosotros vemos en pantallas, a través de tecnologías como la del cine, la fotografía, etc... La primera pantalla está dibujada, una hoja de dibujo blanca rodeada con un marco negro se convierte en otra cosa distinta de sí misma, se convierte en luz y oscuridad, un espacio que pierde el signo del dibujo; una pantalla de papel protuberante más pequeña (1958) parece un televisor; otra pantalla protuberante es un monocromo negro... la pantalla es algo inicial, una superficie lista para acoger imágenes y significados...”

Hacia fines de 1957, Mauri realiza el dibujo sobre papel que constituye su primera “pantalla”. A través del simple gesto de pintar un marco de tempera negra sobre una hoja blanca y de ponerle el título de “pantalla”, Mauri parece admitir que el cuadro es la primera forma de una pantalla. A fines de la década de 1950 y principios de la de 1960, el arte europeo se caracterizaba por el monocromo, nacido de la voluntad de superar la informalidad y de las tensiones para avanzar hacia un grado cero de la pintura. “El monocromo, o sea pintar la superficie de una tela o de un objeto de un solo color, es un intento taxativo de reducir el espacio expresivo convencional y el mundo de la imaginación al arte de la pintura”, escribe Mauri. “La *pantalla* no es un monocromo, sino dos. Tan parecido al monocromo, incluso idéntico, la pantalla es la segunda forma o categoría más practicada, deliberadamente o no. No es un monocromo. En sentido estricto, no recubre de sí al mundo, ni es una materia a la cual lo reduce. Su intento, mínimo y mesurado, es el de contener el mundo *velándolo*...”. A todos los efectos, la pantalla es una nueva y verdadera “forma simbólica” del mundo, y Mauri acepta este hecho de manera inmediata.

“Después del primer *Disegno*, en 1958 y 1959, Mauri desarrolla una serie de pequeñas pantallas con partes plateadas, todas de las mismas dimensiones (62 x 45 x 5 cm aproximadamente). Aquí el artista también le apunta al televisor, vale decir, el objeto físico que contiene y revela el flujo de imágenes subrogantes de la realidad... Los primeros de estos trabajos fueron realizados con hojas de papel extra fuerte en formato A1, puestas sobre un bastidor protuberante. Como el papel mojado y estirado sobre el bastidor se rompe con facilidad, el artista experimenta también con el uso de cartón, y luego con tela de algodón. La tela es a veces rústica, y en esos casos conserva una transparencia similar a la del papel. En la parte superior de la obra, se percibe una forma rectangular de ángulos romos que emerge del nivel bidimensional del bastidor y que recuerda el borde de una pantalla. El papel o la tela de la parte inferior del cuadro está generalmente estirada y lisa, pero también hay algunas “pantallas”, llamadas “bolsillo” en el cine, donde se evidencia un pliegue en la parte inferior” (Carolyn Christov-Bakargiev). Es interesante señalar que en las postrimerías de la década de 1950, el artista trabaja al mismo tiempo en monocromos

más rigurosos, casi estructuras del vacío, y en ensambles de objetos (*Cassetto*, 1959-60). Cada vez más, su obra evidencia la posibilidad de albergar elementos de cualquier tipo, como puede verse en los ejemplos de mayores dimensiones, que por lo general están subdivididos entre la parte superior velada, y una inferior plagada de objetos. A partir de 1964, la pantalla, como verdadero lugar virtual de posibilidades, albergará cada vez más elementos figurativos (*Sinatra*, 1964). Pero la pantalla seguirá apareciendo en muchas ocasiones y con la inscripción “THE END”, “porque en mi mente, la pantalla se había transformado en testimonio de la historia, en una especie de espejo opaco, pero capaz de retener las proyecciones del mundo y de contenerlas...”. En 1960, cuando la revista *Appia Antica* publicó una pantalla con la inscripción “THE END”, Emilio Villa señalaba: “Con su película, el pintor narra una materia tan lábil que no resiste contacto con la vida, y a partir de ahí, un maltratado gesto de ira, la cruz, como decir *THE END*”. Al respecto, Carolyn Christov-Bakargiev comenta: “La pantalla es, de hecho, un contenedor vacío de cualquier película posible, y es sobre la pantalla que la proyección ya ha ocurrido”, y subraya que la idea de que “ya ha ocurrido” queda clara con la inscripción “THE END” o “FINE”, al punto de convertirse en una marca de autor del artista. Parece evidente que si de una parte Mauri participa plenamente de la tendencia general al monocromo, por otra parte, sobrepasa esa instancia, ya que se abre, como verdadero pionero con toda su multiforme obra, a la dimensión futura del universo mediático. Poco tiempo después, de hecho, con el cine, la televisión y las computadoras, toda nuestra vida empezó a pasar por el formato de una pantalla. (*Laura Cherubini*, 2012)

Cinema a luce solida, 1968
(Cine de luz sólida)
Metal
215 x 100 x 90 cm

Cinema a luce solida, de 1968, es un proyector realizado en plástico y neón. Una invención que congenia con las *Lampadini con i raggi solidificati* de los futuristas Depero y Balla.

El artista materializa el concepto de proyección, dando cuerpo sólido a la luz. Esta convicción parte de la idea de que todos los componente de la existencia son reales, incluido el pensamiento. El carácter físico-material de la proyección es algo que introduce de manera plástica la reflexión cinemática sobre las Pantallas y las Proyecciones hacia la que luego deriva la obra. Es la metáfora de un sistema real de la relación entre mente y mundo, entre el recuerdo de las cosas y su carácter reconocible y su evolución. (*Dora Aceto*, 2008)

Armadietto, 1971
(Gabinete)
Materiales varios
59 x 36 x 32 cm

Che cos'è il fascismo, 1971
Video 8'27''

—
prensa@proa.org
[+54-11] 4104 1043/44

Ebrea, 1993
(Judía)
XLV Biennale di Venezia
Foto: Elisabetta Catalano
© Studio Fabio Mauri, Roma

—
Fabio Mauri
página 6



Che cosa è il fascismo, 1971
(Qué cosa es el fascismo)
Stabilimenti Safa Palatino, Roma
Foto: Marcella Galassi
© Studio Fabio Mauri, Roma

Ebrea, 1971
(Judía)

-Emulsión fotográfica sobre tela
55,5 x 36 x 2,5 cm
-Video 5'2''



Paralelamente a *Che cosa è il fascismo*, Mauri prepara una performance completamente distinta. *Ebrea* está ambientada en el interior de una inquietante instalación y es presentada por primera vez en 1971 en Venecia, en la galería Barozzi, y luego es repetida en varias ocasiones, aunque no siempre con la presencia de todos los elementos. Una figura femenina habita un pequeño espacio organizado como el museo de un campo de concentración hecho de objetos-esculturas que, en palabras de Maria D'Alesio, “simulan una procedencia humana”. Aquí la performance se combina con la instalación que Maurizio Calvesi defino como “un inventario de silencios y de trágicos ultrasonidos”. Uno de los aspectos más interesantes de la obra es que también constituye un escalofriante ejemplo de corrosivo análisis crítico del *design*: “Obstaculiza el escape de la seguridad laica del *design* contemporáneo, tan confiado en el progreso”, según palabras de Mauri en el texto que acompaña la muestra. En el centro del espacio acampa un *Caballo de S.S. enjaezado con Arreos de piel judía y rodeado de otros objetos: Cochecito judío realizado con la familia Modigliani 1940; Zapatos verdaderos de Anna Citterich de Varsovia, realizados con ella misma; Guantes de esquí realizados con Oswald y Mirta Rohn, capturado en Davos-Brzezinka - Ospedale Maggiore; Cepillos, pigmentos orgánicos y pergamino judío - Oswirgin. Birkenau en 1940; Jabón de verdadero cebo judío; Silla de piel judía - Nuremberg 1941; Samuel Morpurgo, primero huésped del campo de Treblinka, en el mismo marco, realizado por Attila Rengstorf - Treblinka 1943; Ippolito March; Raqueta negra; Priscilla-guante; Valija judía; Joyero-Laiback; Familia judía*. Frente a un *Casillero* con espejo, tijeras y una máquina de cortar pelo *Haarschneidemaschine*, está la joven desnuda, que se corta mechones de cabello y con ellos compone sobre el espejo la imagen de la estrella de David, escrita también sobre su pecho junto al número que en los *lager* nazis sustituía el nombre, y con ello, todo signo de identidad. La estrella de David aparece también amplificada tres veces sobre las paredes alrededor de una frase en hebreo del profeta Jeremías: “Un clamor se ha oído en Ramá, mucho llanto y lamento: es Raquel que llora a sus hijos, y no quiere consolarse, porque ya no existen”. Es la banalidad del mal puesta en escena a través de una macabra recolección de objetos. Entre ellos, la valija alude a una identidad más inestable, en peligro, amenazada. La pared de valijas presentada en la Bienal de Venecia de 1993 (en el marco de una nueva propuesta de *Ebrea*), retoma el tema de las dramáticas divisiones del mundo ya presentado en *Muro d'Europa*. La instalación está claramente ligada a la trágica historia judía, como no sólo lo indican el título, *Muro Occidentale o del Pianto* y los indicios de las imágenes de *Ebrea* dentro del único baúl abierto, sino también la biografía del artista, por la tragedia de sus amigos que partieron para nunca más volver. Sin embargo, la obra se convierte en un emblema universal de toda migración, de todo exilio, de todo “dolor del mundo”.

Si *Ebrea*, con la figura femenina sola entre objetos mudos, es una melancólica performance de la soledad, *Che cosa è il fascismo* y de *Gran Serata Futurista 1909-1930*, son

performances de la multitud, donde el acento está puesto en el aspecto público y menos íntimo, donde la marca es la vitalidad (real en la segunda, aparente en la primera), donde no sólo muchos performers atiborran la escena, sino que muchos colaboran. Una solitaria figura femenina es la protagonista de *Natur e cultura*, presentada en la Galleria 2000, de Boloña, en 1973, y luego vuelta a representar varias veces bajo el título de *Ideologia e natura*. (Laura Cherubini, 2012)

Finimenti in pelle ebrea, 1971

(Arnés de piel judía)

Materiales varios

52 x 201 x 180

Gioiello-Laiback, 1971

(Joya-Laiback)

Oro, esmalte, platino, dientes, madera

130 x 20 x 20 cm

Saponi, 1971

(Jabones)

Madera, papel, jabones

32 x 70 x 7 cm

Vera cera ebrea, 1971

(Verdadera cera judía)

Madera, hierro, algodón, cera

210 x 60 x 40 cm

Pier Paolo Pasolini e Fabio Mauri alle prove di -Che cosa è il fascismo?-, 1971 / 2005

(Pier Paolo Pasolini y Fabio Mauri en el ensayo de -¿Qué es el fascismo?-)

Madera, fotografía

208 x 280 x 105 cm



Fabio Mauri e Pier Paolo Pasolini alle prove di che cosa è il fascismo 1971, 2005 (Pier Paolo Pasolini y Fabio Mauri en el ensayo de -¿Qué es el fascismo?-) Foto: Sandro Mele © Studio Fabio Mauri, Roma

“Warum ein Gedanke einen Raum verpestet?/ Perché un pensiero intossica una stanza?”, 1972

(¿Por qué un pensamiento contamina una habitación?)

Hierro, madera, tela con Letraset; 36 piezas

43 x 71 x 5 cm. c/u

En un alemán poco menos que defectuoso –no respeta las mayúsculas de la gramática alemana–, una serie de pensamientos y de imágenes se convierten en títulos de pantallas de igual tamaño.

Es el mundo de la mente, con sus fragmentos de memoria, de frases escuchadas. Navegan como presencias reales –y de alguna manera lo son–, en el planetario de cerebro, en este caso, del cerebro del artista. Suscitando una serie de presencias que apenas afloran y deben explorarse en profundidad.

La vida merecería un gran estudio unitario si sus temas no fuesen múltiples y no aparecieron y se escondieran como en un ejercicio difuso, decisivo, como dudando de quedarse o fugarse, de dar un rodeo o de perderse en la pelea.

¿Por qué los títulos en alemán? Porque si bien no están escritos correctamente, son frases pensadas o recurrentes, tal vez porque el autor considera la cultura alemana como fundamental para la historia europea: grandes filósofos, historiadores, físicos, grandes autores del pensamiento y de la literatura se han sucedido a muy poca distancia. Es el índice de una cultura alemana que Mauri ha amado y que en la consternación final de la historia política de Alemania, de la necesaria fuga de sus mentes, culminó con una guerra de dominio mundial y de exterminio igualmente desmesurado.

Europa pensó en alemán durante mucho tiempo. Marx, Engel, Freud, Young, y eso por no ahondar en los pasados Mozart, Bach, Beethoven, Goethe, innumerables genios aún presentes en la cultura contemporánea.

Esos momentos de memoria, casi negativos no impresos pero intactos, circulan en la mente del arte, sin conformar un tema único, sino una miríada de despuntes, de eventualidades fuera del tiempo.

Su presencia nos invita a seguir con la búsqueda del significado interno de su frecuencia.

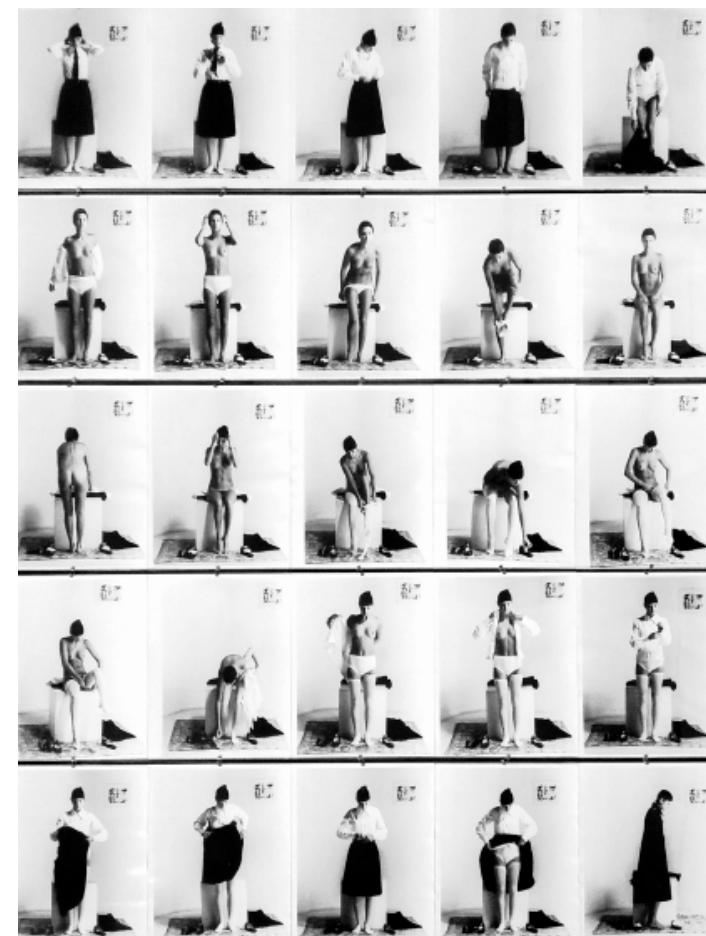
Pueden contaminar el lugar donde vivimos, influenciándolo. El pasado circula en el presente de modo abierto o subterráneo, listo para descifrar una feliz esperanza o una angustia cerrada a cualquier ulterior significado, o para echar luz sobre un contexto que nos interesa: la existencia y su significado. (Dora Aceto, 2008)

Ideologia e Natura, 1973

(Ideología y Naturaleza)

- Papel fotográfico sobre tela
270 x 205 cm

-Performance en video, 6'11''



Ideologia e Natura, 1973 (Ideología y Naturaleza) © Studio Fabio Mauri, Roma

Ideologia e Natura, de 1973, es una performance realizada en la Galleria Duemilda, de Boloña. Una joven en uniforme fascista de “pequeña italiana” se desnuda y vuelve a vestir muchas veces. Inicialmente de pie frente a un cubo blanco, cumple con esta operación de desvestirse y re-vestirse de un modo natural, y a continuación, al ritmo escandido que le marca un metrónomo, lo sigue haciendo, pero ya sin orden lógico.

Las variaciones en el modo de vestirse con las mismas prendas modifican el valor ideológico del uniforme, suscitando en el espectador la reflexión sobre las razones de ese modo de vestirse tan anómalo. A partir de la inventiva de la performer y de la combinación casual de las prendas, la imagen cambia y se va pareciendo, alternativamente, al Ku Klux Klan, a Arlequín, a un personaje de un circo ecuestre.

Ese recorrido hacia la desnudez simbólica pone en evidencia que el único dato de la realidad es la idea de naturaleza, idea que domina por sobre toda vestimenta impuesta por la cultura y por el imaginario ideológico del momento. (Dora Aceto, 2008)

Ostia di vero grano senza Dio, 1974

(Hostia de verdadero trigo sin Dios)

Hostia, papel, Letraset

24,2 x 24,2 x 2,6 cm

Dramophone, 1976

(Dramófono)

Lápiz, hierro, nylon sobre papel

48 x 44 cm

Fotofinish (Serie), 1976

Fondo fotográfico y materiales varios; 14 piezas

Medidas variables

Gran serata futurista, 1981

(Gran velada futurista)

Video 9'49''

Che cos'è la filosofia. Heidegger e la questione tedesca.**Concerto da Tavolo**, 1989

(¿Qué es la filosofía. Heidegger y la cuestión alemana. Concierto de mesa)

Video 8'57''

Omaggio al Gutai, 1990

(Homenaje al Gutai)

Performance en video, 11'10''

Il Muro Occidentale o del Pianto, 1993

(El Muro Occidental o de los Lamentos)

Valijas, bolsos de cuero, tela y madera, estuches, bolsas

400 x 400 x 60 cm

Il Muro Occidentale o del Pianto, presentado en 1993 en la XLV Bienal de Venecia, es un muro de cuatro metros, compuesto de una pila de valijas de cuero o de madera, de diversas dimensiones, emblema de la división del mundo, del exilio, de la fuga, del éxodo forzado. Las valijas del *Muro Occidentale o del Pianto* pertenecen a individuos, tanto inmigrante como emigrantes, y no necesariamente víctimas del Holocausto.

Il Muro Occidentale o del Pianto, 1993
(El Muro Occidental o de los Lamentos)
Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Bergamo 2005
Foto: Matteo Bonaldi
© Studio Fabio Mauri, Roma



En su parte frontal, las valijas componen una estructura arquitectónica armónica y regular; el reverso, en cambio, es confuso, muy plástico, y las valijas crean una serie de desniveles, como ocurre en la naturaleza humana.

En las grietas y rendijas del *Muro Occidentale o del Pianto*, los israelíes dejan rollos de papel con las oraciones dedicadas a los seres queridos, al ánima, a los cuerpos y a cómo vivir la vida terrenal. Porque para los judíos, el Muro es el lugar donde Dios siempre está escuchando.

En el Muro, Mauri ha simulado todos esos interrogantes en un único rollo de tela blanca: una especie de plegaria del arte. En un frasco, hay plantada una ramita de hiedra trepadora, como dando a entender que ninguna masacre podrá matar al arte, o sea al hombre, profundo, justo, que cree en el hombre. (*Dora Aceto, 2008*)

Arisch Meter, 1994

(Metro ario)

Madera, algodón

200 x 3 x 3 cm

Art negro, 1999

(Arte de los negros)

Madera, caucho, cartón

60,5 x 58 x 2,5 cm

Non ero nuovo, 2000

(No era nuevo)

Esmalte, cinta adhesiva sobre madera

17,5 x 25,5 x 2 cm

Ricostruzione della memoria a percezione spenta, 2004

(Reconstrucción de la memoria en la percepción)

Video

Non ero nuovo, 2009

(No era nuevo)

Corte sobre estera

200 x 420 cm



Non ero nuovo, 2009
(No era nuevo)
© Studio Fabio Mauri, Roma

En el fondo, los felpudos son la última metamorfosis posible de la pantalla. Es como si en sus últimos años, Mauri volviese a una idea de pantalla modificada. Del “THE END” inicial, retoma más tarde el trabajo sobre las palabras y lo intensifica. Elemento de pasaje, en 1994 aparece una obra con la inscripción *Questo quadro è ariano* (“Este cuadro es ario”), que repite la estructura de la primera pantalla, con el bastidor visible. “El espacio en el interior del bastidor es un espacio convencional que permite la convivencia entre cada uno de nosotros y *el Rapto de las sabinas*”. *Lo zerbino ariano* (Estudio Bocchi, Roma, 1995), constituye una suerte de contracara de la macabra colección de objetos de *Ebrea*. En esta obra, en efecto, el artista identifica y verifica una posible forma de diseño en caso de una hipotética victoria del nazismo. Aquí, la inscripción ha sido pirograbada y guarda las marcas del fuego. Para la muestra en la Isola degli Armeni, en Venecia, 2001, Mauri realiza el felpudo *L'ospite armeno*, y en vez de escribirlo lo perfora: la frase que da significado al felpudo ya no está escrita, superpuesta, sino que forma y contenido se han vuelto inseparables. En 2008, cuando expone en Turín *Lo zerbino insolubile*, Mauri ya ha individualizado el tema, y lo pone: lo que el felpudo lleva en sí es la falta de solución. Se trata del primer felpudo que no es un ready-made, y la frase nace cuando nace el propio objeto. *Lo zerbino insolubile* es el primero que nace con la frase connaturalizada, y conserva todavía, en cierto sentido, un aspecto descriptivo, ya que la frase es el propio título de la obra. Más adelante, el artista superará esa nostalgia. En noviembre de 2008, para la primera sala de la muestra *L'insolubile* en la Galleria Martano, de Turín, Mauri proyecta una inscripción en el piso, como una alfombra de palabras, mientras que en las paredes debía aparecer *Manipolazioni di Cultura*, la obra que revela lo que la pantalla vela: el nacimiento y formación de los procesos culturales e ideológicos. La inscripción prevista es “Fabio Mauri está por ahí”: siempre cerca, aunque nunca exactamente aquí. A último momento, la obra no fue realizada. Se muestra, en cambio, *Lo zerbino insolubile*. Lo “irresoluble” que también da título a la muestra da cuenta de una falta de solución, pero alude también a un núcleo duro, algo que no puede ser licuado, que permanece idéntico a sí mismo. “El felpudo separa como si fuese un muro”. Por lo tanto, el felpudo es también equivalente al *Muro d'Europa* que parte en dos la barca de madera (Fondazione De Appel, Amsterdam 1979), o sea el muro que ha partido en dos a Europa, la escisión sutil y profunda que signa a la cultura europea tras el humanismo y el deshumanismo, esa pared interior que divide al propio yo. En esa misma muestra, *L'indisolubile*, se encuentra también una imagen en el piso, extraída de una escenografía de Erwin Piscator, el teórico del teatro político. Se trata de una imagen que al propio artista lo ha “deslumbrado desde chico”. El piso a transitar sustituye la vista. Los felpudos son pisados, experimentados bajo los pies, como una superficie lunar hecha de polietileno. Recordemos que en *Che cosa è il fascismo*, la acción se desarrollaba primero sobre una alfombra, un fragmento de piso que una vez levantado, podía transformarse en la mesa que sirve de escenario para *Che cosa è la filosofia*. La idea de esos trabajos sobre el piso vuelve en 2007, con la muestra *Not Afraid of the Dark* en el Hangar Bicocca, de Milán. Allí no asistimos a una proyección, sino que la habitamos. *Inverosimile*, título de la obra, representa el éxito de aquel recorrido que, iniciado fuera de la pantalla, nos ha conducido en la Luna a traspasar el umbral, y luego a su interior con las Proiezioni. Se ha rodeado

de imágenes y compenetrado con la luz, el gesto, la estructura, proyecciones y reflejos. Si el sentido de Inverosimile es el de estar en el interior de las imágenes, el de los Zerbini es el de estar dentro del pensamiento. También en la muestra L'universo d'uso, de 2008 en Roma, sobre el piso se colocaron inscripciones sobre las que caminaban los espectadores. Al caminar sobre uno de los felpudos, uno no puede sustraerse a estar dentro de su significado. "El felpudo-obra *Lo zerbino insolubile*, más que un felpudo es exactamente un rompecabezas, que al mimetizarse con aparente inocuidad con un objeto de uso doméstico (estamos acostumbrados a los felpudos con frases optimistas), esconde un enigma de difícil o casi imposible solución –o sea, irresoluble–, porque no nos da un apoyo visible que permita adivinar la solución. ¿El felpudo-rompecabezas es irresoluble porque la solución está escondida o porque no la hay?" (Vittorio Urbani). Los felpudos presentan una selección de frases, breves aforismo, síntesis del pensamiento del artista, reflexiones como *L'universo, come l'infinito, lo vediamo a pezzi* ("El universo, como el infinito, se ve de a pedazos"), de su obra de 2009, *Amore e Psiche*. "Los felpudos con las letras escarbadas al punto de atravesar hasta el otro lado, o los muros con grafías tatuadas sobre la superficie de yeso, se convierten en lenguaje y en vehículos de la comunicación" (Martina Cavallarin). En la muestra *Fabio Mauri, etc.*, proyectada por el artista pero inaugurada póstumamente en la Galleria Michela Rizzo, en 2009 en Venecia, además del precedente *Lo*

zerbino insolubile, se exponen otros felpudos: *Forse l'arte non è autonoma; Non ero nuovo; L'arte fa perché è storia e mondo; Nessun segno particolare di cultura è fuori da un testo generale storico, e nessun testo generale storico o interpretazione di mondo è fuori dall'enigma più generale dell'universo. Esta última frase ("Ningún signo particular de la cultura está fuera de un texto de historia general, y ningún texto de historia general o interpretación del mundo está afuera del enigma más general del universo")*, expresa mejor que nada la operación ideológica de Mauri. (Laura Cherubini, 2012)

Etc, 2009
Incisión sobre muro
98 x 68 x 9 cm

© Studio Fabio Mauri, Roma



BIOGRAFÍA

Fabio Mauri, 1962
Cinema Metropolitan, Via del
Corso, Roma
Foto: Mario Dondero
© Studio Fabio Mauri, Roma

Fabio Mauri nació en Roma en 1926 y se ha dedicado, desde temprana edad, al teatro, la performance, la instalación y la pintura; así como también a la teoría y a la docencia.

Mauri opera en las filas de la vanguardia italiana desde 1954. Sus primeras pantallas monocromas se remontan a 1957. Ya en los años setenta, Mauri se concentra en el componente ideológico de la lingüística, y comienza la serie *Ebrea* (1971). Ese mismo año trabaja en la obra *Che cosa è il fascismo*, que repite en la Bienal de Venecia y en la ciudad de Nueva York. Mauri fue invitado a las Bienales de Venecia de 1974 y 1978; y también en 1993, cuando participó con la obra *Muro Occidentale o del Pianto*. En 2013, tuvo su más reciente participación, en la que se reeditó la performance de 1973, *Ideologia e Natura*.

En paralelo, entre 1957 y 1975, Mauri trabajó en la editorial Bompiani en Roma y en Milán, y hacia 1979 se le ofreció la cátedra de Estética de la Academia Experimental de las Artes de L'Aquila, donde enseñó hasta 2001.

En 1989 presentó la performance *Che cosa è la fi- losofia. Heidegger e la questione tedesca. Concerto da tavolo (Qué es la filosofía. Heidegger y la cuestión ale- mana. Concierto de mesa)*, en el Centro Multimediale Quarto di Santa Giusta, L'Aquila.

En 1994, realizó su primera retrospectiva: *Fabio Mauri obras y acciones. 1954-1994*, en la Galería Nacional de Arte Moderno y Contemporáneo de Roma. En 1996, se presentó en el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles; en el Centro Wexner para las Artes, de Ohio; en el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago; y en el Palacio de Exposiciones de Roma.

Una segunda retrospectiva, en 1997, fue organizada en la Kunsthalle de Klagenfurt. Y en 1999 expuso en el PS1 de

Nueva York. Al año siguiente, su obra estuvo presente en el proyecto *Novecento. Arte e Storia in Italia*, en el Quirinale de Roma.

En el año 2003, se realizó su retrospectiva final, en Le Fresnoy, Estudio Nacional de Artes Contemporáneas, de Lille. Y en 2009, la última de sus obras producidas, *Etc*, fue exhibida en la Galería Michela Rizzo de Venecia. Fabio Mauri falleció en mayo de ese mismo año, tras una larga enfermedad.

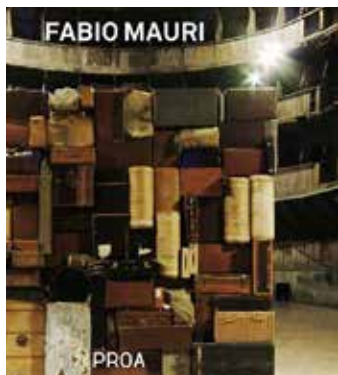
En 2012, su obra integra la DOCUMENTA 13, en Kassel, y se organiza una exposición póstuma en el Palazzo Reale de Milán. En 2013, se vuelve a montar su instalación *Warum ein Gedanke einen Raum verpestet (¿Por qué un pensamiento contamina una habitación?)* de 1972, esta muestra trae a Mauri a la escena contemporánea. Y en 2014, la Cumbre de la Fundación en Nueva York será la sede de L'Espressionista (La Expresionista) de 1982, el rendimiento es de Gran Serata Futurista 1909-1930 (Gran noche Futurista 1909-1930) de 1980.

Sus obras integran colecciones públicas y privadas en Canadá, Estados Unidos, Austria, España, Holanda, Alemania, Polonia, Suiza, Yugoslavia e Inglaterra. Expuso en toda Italia y en las ciudades de Vancouver, Toronto, Londres, Edimburgo y Sunderland.

Mauri ha publicado numerosos ensayos en revistas y catálogos de arte. Su intensa actividad se condensa en su último trabajo editorial *Soy un ario* (Editorial Volumen, Roma, y Rayo Imprimir, Milán).

Su trabajo continúa a través del Studio Fabio Mauri, Asociación de Arte Experimental en el Mundo. El sitio web www.fabiomaui.com, actualizado por dicho estudio, recoge su trayectoria completa en textos e imágenes.

CATÁLOGO



La singularidad de la obra de Fabio Mauri lo destaca como uno de los artistas más interesantes y menos explorados a la hora de descubrir los intersticios por los que avanzó el arte europeo de la segunda posguerra y los albores del siglo XXI.

Como dice Giacinto Di Pietrantonio, curador de la exhibición en FundaciónProa, en su texto curatorial: la obra de Mauri “no fue leída sólo por los

críticos e historiadores del arte, ya que casi desde el inicio, el artista se expresaría a través de diversas formas y modalidades: la escultura, el ready made, la pintura, la instalación, la performance, el teatro, el video y el cine. Con justicia, Pasolini reconocía que el arte de su amigo Mauri estaba hecho de contaminaciones, porque advertía que también su propio ser estaba potencialmente contaminado de lenguajes. Intelectualmente complejo, el arte de Mauri no fue nunca pensado como discurso del arte por el arte, como texto fuera del mundo, sino como una escritura que hace mundo, como corresponde a la obra de un artista que quiere ser –y sabe que es– también un intelectual.”

El catálogo de la exhibición Fabio Mauri invita a conocer la obra y el pensamiento de un artista original e inclasificable que transitó un camino de experimentación a lo largo de toda su trayectoria. Por primera vez en español, se presenta un catálogo que repasa de forma antológica las diversas etapas y temas que preocuparon al artista.

La publicación, realizada conjuntamente con Fabio Mauri Studio, reconstruye las influencias filosóficas y los conceptos fundamentales que orientaron su búsqueda estética y política a través de “No era nuevo”, un ensayo del curador de la muestra Giacinto Di Pietrantonio. El catálogo también incluye las reproducciones fotográficas de todas las obras que forman parte de la exposición y un archivo de imágenes exhaustivo que repasa la vida de Mauri y su amistad con intelectuales y artistas de la época.

La publicación Fabio Mauri se encuentra a la venta en Librería Proa. [54 11] 4104 1005 / librería@proa.org.

PERFORMANCES

En el contexto de la exhibición, bajo la dirección y supervisión del curador Giacinto Di Pietrantonio, Achille Mauri y de Fabio Mauri Studio, se desarrollarán en vivo y en simultáneo las performances *Ebrea* e *Ideología y Naturaleza*. El público podrá experimentar la actualización de dos performances fundamentales en la obra del artista.

EBREA, duración 1 hora y media

IDEOLOGIA E NATURA, duración 2 horas

Días y horarios: sábados 6 y 13 y domingos 7 y 14 de septiembre - de 18 a 20



Ebrea, 1971 (Judía). Galleria La Salita, Roma. Foto: Claudio Abate
© Studio Fabio Mauri, Roma

AUDITORIO



Che cosa è il fascismo, 1971. (Qué cosa es el fascismo). Stabilimenti Saffa Palatino, Roma Foto: Marcella Galassi
© Studio Fabio Mauri, Roma

En el marco de la exhibición, se proyectarán 8 videos documentales con los registros de sus performances más relevantes y una entrevista al artista.

Che cos'è il fascismo, 1971 (¿Qué es el fascismo?). Duración: 8' 27"
Ebrea, 1971 (Judía). Duración: 5'

Il televisore che piange, 1973 (El televisor que llora). Duración: 2' 41"

Ideologia e Natura, 1973 (Ideología y Naturaleza). Duración: 6' 11"

Gran serata futurista, 1981 (Gran velada futurista). Duración: 9' 49".

Che cos'è la filosofia. Heidegger e la questione tedesca. Concerto da Tavolo, 1989 (¿Qué es la filosofía. Heidegger y la cuestión alemana. Concierto de mesa). Duración: 8' 57"

Omaggio al Gutai, 1990 (Homenaje al Gutai). Duración: 11' 10"

Ricostruzione della memoria a percezione spenta, 2004 (Reconstrucción de la memoria en la percepción). Duración: 11'