

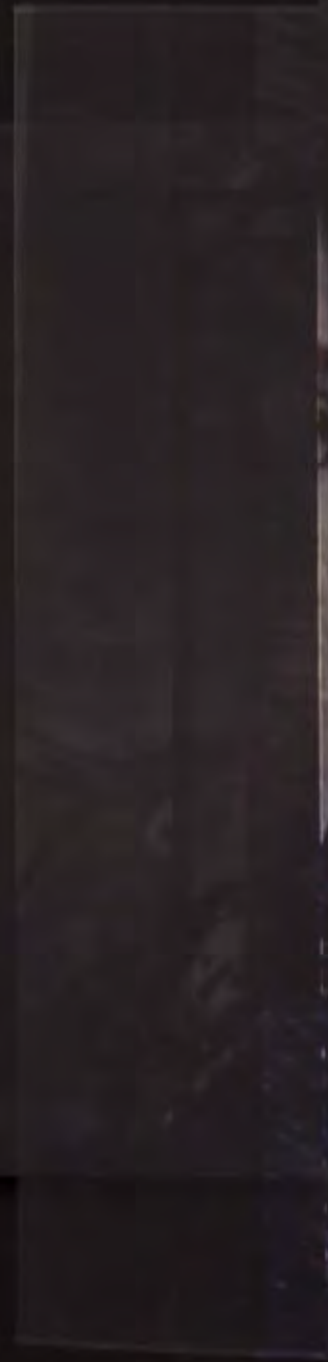
**Memory for the Future**

40 anni  
di Ikona Gallery  
a Venezia

L









**Memory for the Future**

# 40 anni di Ikona Gallery a Venezia

a cura di Giorgio Busetto e Živa Kraus



Edizioni Fondazione Levi  
Venezia 2019

#### **Consiglio di amministrazione**

Davide Croff *Presidente*

Luigi Brugnaro

Giovanni Giol

Nicola Greco

Fortunato Ortombina

Giancarlo Tomasin

#### **Revisori dei Conti**

Raffaello Martelli *Presidente*

Chiara Boldrin

Maurizio Messina

#### **Comitato scientifico**

Roberto Calabretto *Presidente*

Sandro Cappelletto

Dinko Fabris

Laurent Feneyrou

Cormac Newark

Paolo Troncon

Marco Tutino

Paula Varanda

Vasco Zara

#### **Direttore e direttore della Biblioteca**

Giorgio Busetto

#### **Staff**

Ilaria Campanella

Claudia Canella

Alessandro Marinello

Fabio Naccari

Anna Rosa Scarpa

#### **Memory for the Future**

#### **40 anni di Ikona Gallery a Venezia**

Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi

17 novembre 2019 – 26 gennaio 2020

#### **Mostra**

a cura di Živa Kraus

#### *Installazione di*

Simone Serlenga

e Elena Veronese

#### *Assistenza tecnica*

RBF srl

Spazioluce snc

#### *Ringraziamenti*

Diego Patron

Diletta Zannelli

#### **Catalogo**

a cura di Giorgio Busetto

e Živa Kraus

#### *Redazione*

Claudia Canella

Paola Gazzola

#### *In copertina*

© Erich Hartmann

*Živa Kraus in a water taxi,*

Venezia 1997

#### *Fotografie della mostra*

*e della Galleria*

Francesco Barasciutti

Letizia Goretti

#### *Traduzioni*

Smiljka Malinar

#### *Autori delle immagini*

*presenti nel catalogo*

Berenice Abbott

John Batho

Felice Beato

Alberto Bevilacqua

Larry Clark

Petar Dabac

Bruce Davidson

Adolphe de Meyer

Robert Doisneau

Franco Fontana

Martine Franck

Chuck Freedman

Gisèle Freund

Erich Hartmann

William Klein

Arnold Kramer

Helen Levitt

Herbert Migdoll

Lisette Model

Paolo Monti

Barbara Morgan

Zoran Music

Carlo Naya

Helmut Newton

Dino Pedriali

Ferdinando Scianna

Mark E. Smith

Rosalind Fox Solomon

#### *Gli editori si dichiarano*

*a disposizione degli aventi diritto*

*in merito ad eventuali fonti*

*iconografiche non individuate*

#### *Progetto grafico e impaginazione*

Karin Pulejo

#### *Stampa*

Cross Value, Villorba (Treviso)

Copyright 2019

by FONDAZIONE LEVI

S. Marco 2893, Venezia

Tutti i diritti riservati

per tutti i paesi

#### *edizione on-line*

<https://www.fondazionelevi.it/>

memory-for-the-future-40-anni-

di-ikona-gallery-a-venezias

ISBN 978-887552-065-6



Sempre fervido il lavoro della Fondazione Ugo e Olga Levi.

Tra le tante attività sviluppate, la riflessione sul ruolo della Fondazione, sull'aggiornamento delle sue strutture e delle sue attività, con un occhio rivolto a patrimonio e bilancio e un altro a relazioni culturali, a ricerche e produzioni, specialmente musicali e musicologiche, ma non solo, poiché vitale è l'intreccio tra le diverse discipline artistiche.

In prima fila nell'elaborazione cogli Uffici, Giampaolo Vianello, per un ventennio membro attento e dedito del Consiglio di Amministrazione e dal 2015 Vicepresidente dell'Istituto. Nell'ultima riunione del Comitato Direttivo, dieci giorni prima della sua improvvisa scomparsa, tra le diverse iniziative che col Direttore Giorgio Busetto ci aveva illustrato c'era la mostra per i 40 anni di *Ikona Photo Gallery*: un modo per partecipare alla vita culturale della città, per sondare una possibile nuova linea di lavoro sulla fotografia della musica e della danza; nel contempo una forma di promozione di un nuovo 'corner' aperto nel piano terra di Palazzo Giustinian Lolin, sede della Fondazione, con ingresso autonomo, reso possibile dal ripristino di una corticella a seguito di nuove soluzioni per le attrezzature di protezione antincendio. Insomma un'altra valorizzazione patrimoniale accompagnata a quella culturale come

conseguenza dell'attenzione manutentiva rivolta al Palazzo costruito da Baldassarre Longhena e alle sue funzioni di conservazione delle raccolte adunate dai Fondatori e successivamente sempre accresciute. Va dunque a lui il pensiero in questa occasione.

Presentiamo qui il catalogo di questa mostra, pubblicato on-line e in una modesta tiratura cartacea, secondo un altro scrupoloso protocollo che garantisce la pubblicità dei lavori della Fondazione, liberamente accessibili e la loro produzione a costi ridotti rispetto al passato.

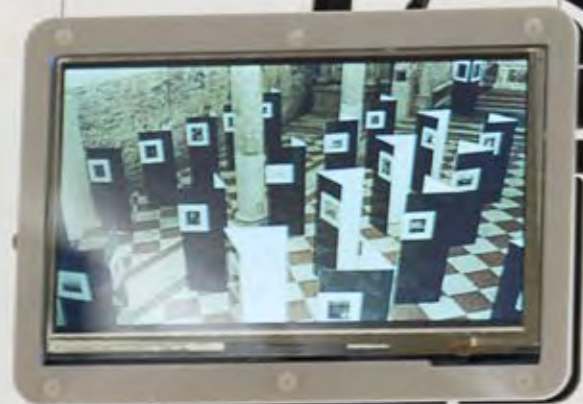
La Fondazione intende così anche onorare la luminosa carriera di una iniziativa artistica privata e stabile, dovuta all'abnegazione e all'intelligenza di una artista croata, Živa Kraus. Possiamo dire che la Kraus ha dedicato la vita a questa sua creatura e a Venezia, a partire da rapporti intensamente vissuti prima e rivissuti poi nel lavoro di gallerista con Emilio Vedova, Paolo Cardazzo, Peggy Guggenheim e così via, con tanti e tanti autori della fotografia elevata ad arte. Vale così anche per noi quanto affermato dai direttori dei Guggenheim di New York e di Venezia, Richard Armstrong e Philip Rylands, che hanno insieme potuto scrivere: “Živa Kraus è da decenni la paladina, se non l'eroina, della promozione della fotografia come mezzo artistico, un impegno che porta ora avanti attraverso *Ikona Gallery* in Campo del Ghetto Nuovo”.

Davide Croff

*Presidente Fondazione Ugo e Olga Levi*



19	<b>Essere Venezia. I quarant'anni di Ikona Gallery</b> Giorgio Busetto
35	<b>Ikona Gallery alla Fondazione Levi</b> Anđelko Mihanović
40	<b>Testimonianza su Živa Kraus, 2016</b> Ferdinando Scianna
43	<b>Passage</b> Ernesto L. Francalanci
45	<b>Incontro con Živa Kraus</b> Silvio Fuso redazione di Paola Gazzola
58	<b>Živa è viva</b> Snješka Knežević
62	<b>Da Zagabria a Venezia: le immagini di Živa Kraus</b> intervista di Loredana Bolzan
68	<b>Dai cataloghi</b>
87	<b>Album</b>
118	<b>I luoghi di Ikona Gallery</b>
119	<b>Cronologia e topografia delle mostre di Ikona Gallery 1979-2019</b>
122	<b>Bibliografia</b>



Mestre e installazioni 1984-2018  
11/11/11  
RTV Zagabria  
Ziva Kraus, 1987  
11/11/11



Ferdinando Scianna  
Sant'Elia, 1980  
Stanza alla galleria di bruno Zevi



Ziva Kraus  
The Motovun Tape  
Videotapes del Cavallino, Motovun 1976  
4:18 min

«Sono venuta a Venezia  
come straniera  
e ho accettato di esserlo.  
So benissimo di essere  
come una comparsa  
sul palcoscenico, una che passa,  
magari sempre uguale.  
Io vorrei essere invisibile,  
ma per fortuna  
sono nel movimento.»

Živa Kraus

## **Essere Venezia. I quarant'anni di Ikona Gallery**

Giorgio Busetto

«Sono venuta a Venezia come straniera e ho accettato di esserlo. So benissimo di essere come una comparsa sul palcoscenico, una che passa, magari sempre uguale. Io vorrei essere invisibile, ma per fortuna sono nel movimento.»

«Ho scelto di creare una galleria di fotografia perché non c'era niente di simile a Venezia. La galleria è uno spazio tipico per una città, una vetrina, un punto di raccordo interno/esterno, come avviene per la crescita di una persona che porta il suo sguardo all'esterno per poi esistere nell'interno. Ma a Venezia, questo fatto di vivere la città attraverso anche il dialogo con le persone non esiste.»

«Io da sempre, anche oggi, cosa faccio? Sono un messaggero fra l'opera e il pubblico.»

«Soprattutto credo che mi abbia aiutato la mia totale determinazione e convinzione della necessità di quello che volevo fare.»

Živa Kraus

È impressionante il lavoro che Živa Kraus ha condotto per quarant'anni a Venezia.

Artista zagabrina, ha cercato sempre di risultare impeccabile nei ruoli che in maniera ben distinta ha saputo incarnare secondo le circostanze della vita e del lavoro. Alla produzione artistica ha potuto così aggiungere l'assistentato a un grande personaggio come Peggy Guggenheim, l'attività di critica, di storica, di gallerista, manifestando sempre competenza e lucidità in grado estremo.

Ricordo quando seduti ad un caffè mi preconizzò la guerra nella ex Jugoslavia e mi sembrava follia pensare a una guerra nel cuore dell'Europa. Abbiamo visto poi cosa è successo, il rinnovarsi di crudeltà inenarrabili, l'odio per l'altro, lo sterminio, la pulizia etnica, il corpo delle donne violato come affermazione di superiore possesso sul territorio: il vaccino della guerra mondiale non aveva saputo prevenire e impedire tutto questo, come io invece credevo. Mi colpì molto, quando avvenne quello che mostruosamente avvenne, ripensare alla sua predizione. In realtà questa lucidità di analisi appartiene a Živa intimamente, ne fa uso quotidiano nelle conversazioni, su Venezia e i suoi abitanti, sull'organizzazione culturale, sulla produzione artistica, su di sé e sul lavoro della sua galleria, sulla fotografia. C'è come una sottile corrispondenza tra l'intelligenza di questo suo sguardo e quella dell'*obiettivo* fotografico nelle mani dei *suoi* fotografi. L'intelligenza di questo sguardo, il cinismo illuminante delle sue limpide descrizioni della realtà, accompagna tutto il suo imponente lavoro di *Ikona Gallery*.

Un giorno le proposi di esporre in una sala d'angolo a piano terra del Palazzo Giustinian Lolin, sede della Fondazione Ugo e Olga Levi, una mostra per i quarant'anni di *Ikona Gallery*, il senso e il modo della sua presenza in città. L'intenzione era volerle testimoniare riconoscenza civica per tutto questo suo lavoro, condotto con fatica, dispendio e pena e insieme con entusiasmo e godimento, instancabile nel continuare a proporre il variegato mondo della fotografia, quasi come didattica delle potenzialità straordinarie di questo mezzo. Avevo discusso e valutato questa iniziativa con Giampaolo Vianello, vicepresidente e assiduo frequentatore della Fondazione Levi, mancato improvvisamente a fine settembre di questo 2019; avevamo parlato della mostra fotografica di Maurizio Barberis presentata da Silvio Fuso e di possibili mostre di fotografia della musica. Lui aveva convenuto sull'importanza del lavoro di *Ikona Gallery* e sull'opportunità che Venezia, e per essa la Levi, gliene riconoscesse il merito. Alla mia offerta, Živa reagì con meraviglia, gratitudine, inquietudine, timore: tempi brevi, denari scarsi, spazio modesto, ma nel contempo si attivò per cercare di definire un significato all'operazione capace di durare nel tempo, di suscitare energie, di concorrere a valorizzare le attività della Fondazione, ad aprire prospettive anche sulla musica, obiettivo primo della Levi.

Ci sono state operazioni memorabili della fotografia sulla musica.

Per esempio Annie Leibovitz, che ha seguito i Rolling Stones per molti anni e ha pubblicato libri su di loro e un famoso *American music* nel 2003, che lei stessa ha definito 'un vero e proprio arazzo americano', una grande raccolta di ritratti di musicisti, di luoghi e persone, per la cui realizzazione la Leibovitz ha girato in lungo e in largo gli States. Sempre nel 2003 un altro grande fotografo, Harry Benson, pubblica uno dei suoi numerosi volumi sui Beatles, le cui fotografie lo hanno reso famoso. Benson fu anche fotografo di Michael Jackson, altra celebrità musicale del suo tempo.

Importante il lavoro di Roberto Polillo, che ha pubblicato diversi volumi dedicati al jazz. Mi piace riportare qui un brano di un'intervista di Sebastian Bendinelli da cui emerge la ricca umanità del personaggio, perché rende molto evidente come la fotografia sia un fatto di processo, che implica un atteggiamento di ricerca molto spinto, che può essere declinato nei modi più disparati, ma che assimila specularmente questa alle più tradizionali e antiche arti visive:

Ogni foto è legata a un aneddoto, a partire proprio da Coltrane, folgorazione e imprinting per Polillo da quando a soli sedici anni si ritrovò a pochi centimetri da lui, per fotografarlo, in concerto con il suo quartetto classico al Teatro dell'Arte. Ma ci sono tutti: Miles Davis che, per rappacificarsi con il padre Arrigo dopo un litigio, scherza fingendo di suonare il sax "come un drogato"; Duke Ellington, che scendeva dall'aereo con un lungo cappotto di cammello bianco e veniva accolto con mazzi di rose rosse; Gerry Mulligan, sempre attorniato da ragazzine estasiato; Thelonious Monk, che non parlava, e la moglie Nellie che rispondeva al suo posto durante le interviste; Charles Mingus, che non si separava mai dalla sua valigia piena di pillole; Coleman Hawkins vecchio, con la barba incolta, depresso – si diceva – per un amore non corrisposto. Al ricordo degli scatti – a volte eseguiti in posizioni precarie, arrampicato sopra i fari del Teatro Lirico o sdraiato sotto la grancassa della batteria – si intreccia l'incanto dei

concerti: da Ella Fitzgerald sempre timida e insicura, che prima di ogni esibizione doveva essere rassicurata da Norman Granz, alla big band di Duke Ellington che suonava come una macchina, anche senza bandleader: "Molti erano ubriachi, molti dormivano. Johnny Hodges, per esempio: stava sempre in un angolo a dormire. Quando era il suo turno di fare l'assolo, si svegliava, si metteva davanti agli altri, suonava, e poi tornava a dormire". [...] Io ero appassionato di questa musica, ne sentivo il feeling, e cercavo di rappresentare le espressioni dei musicisti mentre suonano, mentre improvvisano. Non mi interessava il contesto ambientale, ma il musicista – soprattutto nel momento in cui creava, quindi sul palco, o magari anche durante le prove. Ho fatto anche delle foto in esterni, ma non ne ho mai fatte in studio. Questo è quello che mi interessava. E il bianco e nero rende perfettamente.

Notevole anche Giuseppe Pino, coi suoi intensi, coinvolgenti ritratti dei più grandi solisti di jazz visti nei loro momenti di ispirazione, nel vento della loro fantasia esecutiva, durante i concerti o anche fuori, colti nella loro quotidianità. Di questo lavoro Philippe Charles scrive:

Da molto tempo le immagini proposte-imposte al pubblico hanno fatto del 'jazzista' una bestia da ritmo e da 'spettacolo'. Di tutta la sua vita non si mostrava che il momento in cui soffiava, batteva, cantava. Come se la sua musica fosse fatta, elaborata, prodotta unicamente entro certi limiti di spazio e di tempo di un concerto, di una 'jam session' o di una seduta di incisione. Invece per Giuseppe Pino il musicista è prima di tutto un uomo, uno che lavora come un altro, ma anche diverso da un altro. Il suo modo di giocare a carte, agli scacchi, di riposare, di fumare, di bere, ridere, mangiare, parlare o di 'non far niente' è parte della sua musica tanto quanto il tempo che può aver trascorso in un conservatorio o in un'orchestra. Quello che Pino ci mostra non è un 'rovescio della musica', è la musica, ma una musica che non cade per caso dal cielo, una musica fatta nella vita e dalla vita degli uomini che la producono.

In occasione di Piano City Milano 2019 è stata allestita una ricca mostra di Silvia Lelli e Roberto Masotti, a lungo fotografi ufficiali del Teatro alla Scala di Milano; i due hanno sempre guardato alle forme e ai modi dell'esecuzione musicale, hanno fissato immagini in Italia e all'estero. Colla loro attività hanno raccolto un archivio fotografico delle arti performative di livello internazionale, con immagini e ritratti di compositori, interpreti, direttori, cantanti, intere orchestre, scene e strumenti appartenenti a universi musicali e artistici diversissimi, dalla classica al jazz, dalla lirica al rock, dalla musica di ricerca e sperimentale alla danza.

D'altronde i rapporti tra fotografia e musica sono molteplici. Ricordo ad esempio le ricerche sul tempo che Claudio Ambrosini condusse nell'aula creata da Carlo Scarpa alla Fondazione Querini Stampalia utilizzando macchine fotografiche con differenti aperture. Erano gli anni della sperimentazione parallela tra fotografia e musica che porteranno Ambrosini a realizzare tra il '76 e il '77 video giustamente celebri come *De Photographia*, *Zoom*, *VideoMusic*. Per inciso nello stesso periodo Živa Kraus realizza *The Motovun Tape* per la Galleria del Cavallino (1976).

E veniamo alla nascita di *Ikona Gallery*, nel cui percorso troveremo pure vari artisti

dediti alla fotografia della musica. C'è oltre alla forza del quarantennale percorso della Galleria che la mostra intende ricordare (non *celebrare*, ma *riconoscere*) una simile forza nel susseguirsi delle attività veneziane della Kraus nel decennio che porta alla nascita della Galleria:

- 1971 arrivo a Venezia da Zagabria
- 1971 assistente di Vedova
- 1972-74 studia Scenografia presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia
- 1973 assistente di Peggy Guggenheim
- 1974-76 assistente presso la Galleria del Cavallino, fondata da Carlo Cardazzo; collabora col di lui figlio Paolo al centro di produzione per la videoarte
- 1975 personale alla Galleria Il Canale di Venezia
- 1976 realizza il video *The Motovun Tape*
- 1977 apre la galleria di fotografia Diaframma per incarico di Lanfranco Colombo che aveva fondato la stessa galleria a Milano, a Brera
- 1978 cura il catalogo della 38a Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia dal titolo *Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura*

Il 1979 assume in Italia caratteri fondativi per la fotografia. Il Comune di Venezia lancia una formidabile kermesse, che aveva dietro fra l'altro il sostegno determinante di Gianni Pellicani, vicesindaco e assessore al bilancio: 26 mostre, 500 fotografi, 3.500 fotografie, 45 workshop con mille studenti, decine di iniziative collaterali, tutta la città coinvolta, il Museo di Palazzo Fortuny indicato come nuovo Centro di documentazione della fotografia. Ci fu chi definì allora Venezia 'capitale mondiale della Fotografia'. Subito dopo il Comune di Modena aprì le porte ad una fondamentale riflessione sulla fotografia come bene culturale. Ancora in quest'anno Carlo Bertelli e Giulio Bollati pubblicano negli *Annali della Storia d'Italia* i due formidabili tomi de *L'Immagine fotografica 1845-1945*, mentre molte altre iniziative editoriali ed espositive concorrono a determinare un vero e proprio movimento di accreditamento culturale della fotografia come arte. Dunque possiamo affermare che il 1979 è anno di svolta per la fotografia, per aver finalmente introdotto in Italia quest'arte, sdoganandola dalla mera prospettiva riproduttiva della realtà. Le orgogliose affermazioni ottocentesche della fotografia come arte non hanno avuto seguiti concreti nella considerazione generale sino a questo momento.

A proposito del significato assai forte, persino 'futurista', della fotografia come opera dell'ingegno, a Venezia si consuma un episodio emblematico. Nel 1882 Carlo Naya cita in giudizio quei commercianti di fotografie d'arte che rifotografano le sue stampe per rivenderle poi a prezzo dimezzato, con un'operazione di concorrenza che nasceva da una vera e propria truffa. Vincendo la causa Naya ottiene per la fotografia il riconoscimento del copyright, antesignano di un lungo processo che porta a riconoscere questo prodotto non più come semplice documentazione, bensì come vera e propria arte. Nella causa il fotografo fu assistito dall'avvocato Leopoldo Bizio, con cui esisté un rapporto di amicizia, tanto che è il Bizio stesso a dare notizia della morte di Naya nel 1882 sulla Gazzetta di Venezia. A Carlo Naya e al suo Archivio *Ikona Gallery* ha dedicato due mostre, nel 1981 e nel 2004, e un bellissimo volume, introdotto da Alberto Moravia, con un testo di Italo Zannier, una nota di Vittorio Sgarbi sulle

«Ho scelto di creare una galleria di fotografia perché non c'era niente di simile a Venezia. La galleria è uno spazio tipico per una città, una vetrina, un punto di raccordo interno/esterno, come avviene per la crescita di una persona che porta il suo sguardo all'esterno per poi esistere nell'interno. Ma a Venezia, questo fatto di vivere la città attraverso anche il dialogo con le persone non esiste.»

Živa Kraus

riproduzioni d'arte di Carlo Naya, ricerche d'archivio del mai abbastanza compianto Paolo Costantini, stampa delle fotografie da lastre originali di Francesco Turio, edizione di Adriana Böhm Turio. Živa vi figura sia per il progetto, condiviso con Zannier, sia per la redazione e la grafica. Basterebbe questo libro, con l'inanellarsi di questi nomi, per dire dell'immersione totale della Kraus nel mondo della fotografia, nel quale entra peraltro portandovi le stimmate di artista e di intellettuale, capace di tessere relazioni importanti e di dedicarsi al lavoro culturale come a quello organizzativo richiesto dall'avventura intrapresa con la sua galleria.

Un bellissimo anno dunque il 1979 per la nascita di *Ikona Photo Gallery* al Ponte di San Moisè.

Živa è già addentro alle dinamiche artistiche e culturali della città, è padrona del campo; coglie l'istanza fervida del momento, si collega all'International Center of Photography di New York diretto da Cornell Capa, che nel 1978 aveva a suo volta coinvolto l'UNESCO; con il Centro di Palazzo Fortuny, avvia una importante collaborazione nel 1981 con la mostra *Fotografia e danza*. Inizia un'opera di disseminazione in varie sedi veneziane, con una instancabile attività espositiva, scientifica e didattica, di esplorazione a tutto campo della fotografia, da quella dell'Ottocento a quella dei contemporanei, grazie a centinaia di mostre realizzate. In occasioni diverse espone a Mantova, Firenze, Roma, Londra, New York. Collabora con istituti di prima grandezza come il MoMA PSI, i Fratelli Alinari, i Musei Guggenheim, l'Académie de France in Villa Medici a Roma, il Royal College of Art di Londra.

Nel 1989 alla Fondazione Querini Stampalia offre una sintesi panoramica dei primi dieci anni di lavoro, esibendo le più disparate produzioni. In quella circostanza (dirigevo allora quella Fondazione) ho potuto vedere da vicino il modo di lavorare di Živa, e tuttora ne conservo un ricordo ammirato. Cura dei dettagli espositivi, di tutti gli aspetti del lavoro, allestimento affidato a Matilde Marcello Terzuoli, grafica del catalogo di Ferruccio Montanari, sapientemente incastonata nella grafica di collana della Fondazione elaborata da Alessandro Zen, tutto abbiamo lungamente discusso, come per esempio il serpente fotografico assemblato da Herbert Migdoll, non a caso fotografo di danza, che ritraeva Palazzo Ducale in una sequenza di fotografie incollate tra loro per una lunghezza di molti metri, e alla fine il suo pensiero risultava sempre di una profondità persuasiva. Nulla era per caso nel suo lavoro e in tutto quello che faceva e diceva si coglieva la densità della storia e una capacità di lettura di ogni cosa, persona o situazione affilata come una lama. Nel catalogo Carlo Ottolenghi scriveva:

Ikona è creatura di Živa Kraus che la dirige dopo averla ideata, prima galleria fotografica in Venezia, già attiva con decine di mostre, che hanno spaziato sui più diversi aspetti dell'immagine fotografica antica e contemporanea.

e Italo Zannier:

Nelle salette dell'Ikona, è transitata soltanto la fotografia aristocratica (un magnifico modo d'essere didattici) ed è stata quindi una notevole lezione quella di Živa Kraus a Venezia ... Eppure in città questa coerente attività culturale dell'Ikona, mai provinciale e speculativa, non è stata a suo tempo considerata nel giusto valore dall'ufficialità



**Barbara Morgan**  
*Martha Graham:*  
*Letter to the World, 1940*

culturale (e neppure dalla stampa locale, a essere sinceri); ma la causa è forse sempre la stessa, ossia la disattenzione per un genere considerato 'minore', e, perché no, l'incultura fotografica, che si esercita piuttosto sullo spettacolo del banal-amatorismo o del souvenir turistico, smagliante di un sempre più viscido *colour* (la fotografia colta è, in effetti, anche impertinente, in quanto obbliga a 'rivedere', a 'rileggere', a 'riscoprire' centocinquanta anni di storia della cultura, e non soltanto, come neppure è abbastanza ovvio, della storia dell'arte).

Riporto questi passi perché quelle affermazioni di trent'anni or sono possono essere ripetute oggi, tanto per la descritta coerente capacità di 'spaziare sui più diversi aspetti dell'immagine fotografica antica e contemporanea' quanto per il suo non essere 'considerata nel giusto valore dall'ufficialità culturale'.

Una sorta di solitudine che fa scrivere a Richard Armstrong e Philip Rylands, quali direttori della Fondazione e Museo Solomon R. Guggenheim di New York e della Collezione Peggy Guggenheim di Venezia che la Kraus "è da decenni la paladina, se non l'eroina, della promozione della fotografia come mezzo artistico". L'occasione di questo pronunciamento è la mostra *Peggy Guggenheim in Photographs*, curata dalla Kraus nel 2016 e dedicata al cinquecentenario del Ghetto di Venezia. Živa è stata assistente di Peggy Guggenheim nel 1973 ed ebbe con lei più occasioni di frequentazione, l'ultima per una visita alla Galleria appena aperta. Questa mostra dei ritratti fotografici è illuminante del modo di lavorare di Živa. Ben conoscendo l'ambito in cui muoversi, ha saputo mettere in fila una serie impressionante di prestigiosi autori e di far uscire dalle fotografie una serie pur essa impressionante di prestigiosi artisti. Il mondo di Peggy ne esce quasi fiabesco, tanto sono evocative queste nitide immagini, mentre Živa vi conferma la propria superiore sapienza nella realizzazione dei progetti espositivi, tutti culturalmente assai tesi, capaci ogni volta di annodare fra loro tanti fili diversi in modo colto e intelligente.



**Adolphe de Meyer**  
*Nijinsky in L'Après-midi  
d'un faune, London, 1912*

Dunque nonostante il rapporto con tanti centri culturali di grande livello internazionale, a Venezia l'opera di Živa viene trascurata. Venezia è una città (se ancora è una città ...) che ha visto tutto e tutti, internazionale e provinciale, autoreferenziale e di modesto livello culturale, nonostante la spaventosa quantità di attori (forse meglio dire mimi, muti ...) in passerella. Non è quindi strano che un'attività come quella di *Ikona Photo Gallery* sia poco riconosciuta.

Ciò non ha impedito di continuare il lavoro. La Kraus, che non dimentica di essere un'artista croata, promuove anche gli artisti jugoslavi, portandoli all'estero oltre che a Venezia e a Roma. Un filone questo che rimarrà sempre alla sua attenzione, fino alla mostra appena conclusa che lega fra loro (mai *Memory for the Future* fu motto più appropriato ...) le fotografie della Villa di Dubrovnik di Damir Fabijanić e i disegni dello scomparso Ljubo Ivančić. Approdata infine nel 2003 a Campo del Ghetto Nuovo, nel 2013 organizza una nuova rassegna del decennio lì trascorso.

Lì, nel 2012-13 ha celebrato il centenario dell'uscita di Adolphe de Meyer con *Nijinsky in "L'Après-midi d'un faune"*.

Va sottolineata questa operazione, perché presenta un episodio molto studiato, quello dell'album delle fotografie dei ballerini scattate da Adolphe de Meyer per illustrare la prima composizione coreografica di Vaslav Nižinskij, *L'Après-midi d'un Faune* (1912), sulla celebre musica di Claude Debussy, in occasione della prima dello spettacolo. Si tratta di un fenomeno chiave nella storia del balletto e per la prima volta la fotografia riesce a documentare il movimento. Un altro episodio che sottolinea uno dei fili conduttori del lavoro condotto da Živa Kraus con *Ikona Photo Gallery* è qui: la filologia e la storia sono pietre angolari del progetto, che non è mai gratuito: la ricorrenza non si esaurisce nella mera celebrazione, ma è occasione di ripercorso di riflessione, di riproposizione, di sottile provocazione culturale.

Cristina Tacconi osserva che

Vaslav Nižinskij è considerato uno dei più grandi danzatori del Novecento, da molti il più grande, ma non fu solo un sublime interprete, anche un innovatore e pioniere dell'arte coreutica. Grazie a lui il ruolo del ballerino maschio ha acquistato rispetto e interesse dopo secoli di predominio femminile nel campo della danza; Nižinskij era in grado di offrire agli spettatori la possibilità di imparare ad ammirare anche il corpo maschile, aggraziato ma virile. Con la sua prima composizione coreografica, *L'Après-midi d'un Faune* (1912) – su musica di Claude Debussy – aprì le porte alla modernità introducendo il concetto di esplorazione del movimento come strumento privilegiato per la creazione artistica.

Le fotografie dei ballerini scattate da Adolphe de Meyer nel 1912, utilizzate anche come fonte per la riproposizione del balletto e per la comprensione stessa della scrittura ideata da Nižinskij per descrivere le proprie coreografie, sono talmente 'interne' al lavoro dell'artista russo che Cecil Beaton definì de Meyer "il Debussy della fotografia".

D'altronde la musica e in particolare la danza è un altro dei tanti fili riconoscibili nel tessuto dei quarant'anni di vita della galleria, a partire dal 1980 con la mostra *Kenn*



**Adolphe de Meyer**  
*Nijinsky in L'Après-midi d'un faune*, London, 1912

*Duncan. The Dance*, che mette in evidenza un importante lavoro sulle arti performative, con esposizione di quello che alla morte, avvenuta nel 1986, sarà definito uno dei massimi fotografi di questa specialità. I suoi archivi, della consistenza di 600 mila fotografie, sono ora stati acquisiti dalla New York Public Library for the Performing Arts.

A questa fa subito seguito la grande mostra *Fotografia e danza* che Živa ha curato nel 1981 a Palazzo Fortuny dove ha esposto oltre ad Adolphe de Meyer, Barbara Morgan, Max Waldman, Marc Kaczmarek, James Klosty, Johan Elbers, Herbert Migdoll.

Carole Naggar scrive nel catalogo di questa mostra, nel contributo *La fotografia entra nella danza*:

Ne *L'Après-midi d'un faune*, fotografato da de Meyer, i corpi idealizzati evocano i fregi della Grecia arcaica oppure gli affreschi egiziani. Su un fondale indistinto (una radura, forse, macchiata dal sole e dall'ombra), i corpi velati delle dee si oppongono al corpo fasciato della creatura mitologica; acconciature elaborate come pigne per le ninfe che, viste di profilo, sollevano un gomito, flettono una caviglia, si offrono e si negano; gesti distillati, intensi, angolosi di Nižinskij, dal profilo cinto da un alone di luce.

Di Waldman impressiona l'uso del chiaroscuro, con un sapiente lavoro delle luci in studio su corpi in posa, con esiti che riportano alla memoria la pittura barocca di dei ed eroi.

La Naggar conclude la sua rassegna degli artisti presenti in mostra su Klosty e raggiunge la fine del percorso notando che con lui

la fotografia ha smesso di collocare il corpo del ballerino su di un piedistallo, per fissare la nostra attenzione sui movimenti quotidiani. Citando ancora Valéry si può dire della fotografia quello che egli diceva a proposito della danza: «essa ci insegna ciò che facciamo, mostrando chiaramente alle nostre anime quello che compiono nell'oscurità i nostri corpi (*L'Âme et la Danse, Dialogues*)».

Nel 2002 e poi di nuovo nel 2018 *Ikona Gallery* espone Mario Sillani Djerrahian, un fotografo che ricerca soggetti che abbiano un significato culturale o poetico, ispirandosi anche ad altre arti, come il video, l'architettura, la letteratura, la scienza, la musica.

Più precisamente musicale la tematica di Donatella Pollini, alla cui mostra (2010) vengono anche accompagnate esecuzioni di jazz dal vivo.

L'artista così ne parla:

È molto difficile per me spiegare perché l'Africa e il jazz sono così importanti e così legati nel mio sentire, è molto più profondo di una considerazione storica e oggettiva, forse più viva nel passato che nel presente. Questa raccolta di fotografie è quasi una elaborazione allo stesso tempo di una vicinanza e di una lontananza, una parte di un lavoro non compiuto, come per un divenire, un cambiamento... o un brano di jazz.

Un altro filo conduttore del lavoro di *Ikona Gallery*, pur se non deliberatamente ricercato, è quello della numerosa presenza femminile, dalle grandi artiste della fotografia come Gisèle Freund, Rosalind Solomon, Lisette Model, Berenice Abbott, Barbara Morgan, Helen Levitt, Deborah Turbeville, Martine Franck, Caroline Rose, Giorgia Fiorio, Donatella Pollini, sino alle veneziane Giulia Foscari, Delfina Marcello, Elena Veronese, non senza il passaggio di numerose mostre di arti visive di Ida Barbarigo, Maura Sheeman, Metka Krašovec, Nina Marić, Marija Ujević, Sonia Costantini, Federica Marangoni, Joan Logue, Nives Kavurić-Kurtović, Alejandra Okret, Cristina Gori, Yael Toren.

Fondamentale, addirittura la dorsale di tutta l'attività di *Ikona Gallery*, è certamente Venezia. Lei stessa nell'intervista rilasciata a Silvio Fuso e pubblicata nel presente catalogo afferma: “a ogni fotografo che incontravo chiedevo: io vengo da Venezia, che cosa ha lei, nella sua opera, che si connette a Venezia?”

Il tema è declinato in molte diverse maniere.

Di Carlo Naya e del suo archivio (1981) si è visto; viene di nuovo esposto nel 2004.

Antonio e Felice Beato (1983) sono i veneziani che hanno girato il mondo: Malta, Crimea, Egitto, Sudan, India, Cina, Giappone, fotografi di guerra e di usi, costumi, monumenti, da metà Ottocento al primissimo Novecento. Antonio muore a Luxor nel 1906, mentre di Felice non si conosce la data della morte. Anche qui la mostra è occasione di ricerche storiche e questo atteggiamento filologico, di cui già si è detto, non solo porta a conoscenza degli studi la messa in vendita di tutta l'attività di Antonio da parte della vedova (casa e stabilimento fotografico in Luxor, nell'Alto Nilo, magazzino, macchine fotografiche, obiettivi, treppiedi, camera oscura, studio, migliaia di lastre e decine di migliaia di cartoline, ragione sociale compresa) ma addirittura



chiarisce che i Beato non sono un'unica persona con un doppio nome, come fino ad allora creduto, bensì due fratelli, presumibilmente nati a Venezia nel terzo decennio dell'Ottocento.

Paolo Monti (1979, 1981, 1985, 1999, 2004) Franco Fontana (1980, 1981, 1989, 1999, 2004, 2005, 2015), Chuck Freedman (1980, 1983, 1989, 1994, 1999, 2000, 2004, 2012, 2017), Herbert Migdoll (1982, 1989), John Batho (1983, 1987, 1997, 1989, 1999, 2004, 2006, 2007), Michele Alassio (1985), Alberto Bevilacqua (2001, 2005, 2011), Gianni Berengo Gardin (2009) sperimentano un rapporto tra Venezia e la fotografia che permette loro di evitare con arte sapiente di radicale silenzio di cadere nello stereotipo narrativo turistico e romantico, ognuno utilizzando proprie tecniche.

Anche il lavoro sui ritratti fotografici di Peggy Guggenheim (2016) è una forma di Venezia, come ben rileva la Kraus nella sua *Prefazione* al catalogo, che rimarca la volontà della collezionista di essere lei stessa pietra di Venezia:

[Peggy] vede immediatamente in Palazzo Venier dei Leoni la casa per il suo museo, dove Venezia, fra interno ed esterno, resta intatta nella sua natura, dove la magnificenza delle pietre del palazzo non ancora finito allude al Bauhaus.

... Venezia presente nella pietra del palazzo, il pavimento veneziano con la luce riflessa della laguna e il giardino con le sculture.

In questa immagine identitaria di Peggy che è un tutt'uno con la sua casa-museo, con una vita intera trascorsa in mezzo agli artisti e alle loro opere Živa si riflette come in uno specchio, capace anche lei di essere di quelli non che *abitano* Venezia, ma che *sono* Venezia. La visita di Peggy Guggenheim che arriva a San Moisè in gondola, tre mesi prima di morire, per vedere il suo ritratto di Gisèle Freund del 1939 (a colori, al tempo tecnica nuova e rara) è come un suggello dell'integrazione perfetta raggiunta dalla Kraus che già con questa prima uscita, il primo gesto della sua galleria sa *essere Venezia*.

Quella prima uscita trova semplicemente conferma nelle oltre 200 successive, per realizzare le quali la Kraus deve trovare sedi diverse, costretta sia dalle circostanze, sia dal carattere, sia dagli sviluppi del lavoro a questa sorta di nomadismo che le fa ulteriormente vivere e penetrare Venezia, coprendo nel tempo un po' tutta la città, dalle Zattere al Ghetto, dalla Salute alla Marittima, dai musei (Fortuny, Mocenigo, Querini Stampalia) alla chiesa di San Samuele e al Chiostro dei Frari, e così via, disegnando una sorta di portolano urbano, frutto di una intelligenza, di una forza, di una sapienza, di una fatica e di una determinazione veramente straordinarie che le permettono di vincere tutti gli ostacoli. Quello che per Peggy Guggenheim è il Venier dei Leoni per Živa Kraus è Venezia, per lei la città è la sua casa-museo, vissuta intensamente come le ha comandato sin dalla partenza da Zagabria un suo *daimon* interiore, che ha costretto anche lei a divenire *una pietra di Venezia*, piegata dal fascino oscuro e luminescente che davvero comprende e intimamente vive solo chi arriva ad *essere Venezia*.

«IO DA SEMPRE, ANCHE OGGI,  
COSA FACCIAMO?  
SONO UN MESSAGGERO  
FRA L'OPERA E IL PUBBLICO.»

«SOPRATTUTTO CREDO  
CHE MI ABBAI AIUTATO  
LA MIA TOTALE DETERMINAZIONE  
E CONVINZIONE DELLA NECESSITÀ  
DI QUELLO CHE VOLEVO FARE.»

Živa Kraus



ICM PHOTO GALLERY  
FOTOGRAFIA  
ANTONIO E FRANCESCA BIANCHI  
LARRY CLARK  
1954



ICM PHOTO GALLERY  
VONDA PIVARIC  
DONALD  
DAVE & GALEY  
FRANCESCO  
LUCE PEGORINI  
PAUL HORN  
CARLO AZEVI





## Ikona Gallery alla Fondazione Levi

Andelko Mihanović

La mostra alla Fondazione Levi segna il 40° anniversario della fondazione della *Ikona Photo Gallery* di Venezia. La scelta di allestire la mostra in uno spazio mai prima utilizzato a fini espositivi continua la tradizione di appropriarsi e affermare spazi iconici ma non espositivi, tradizione che Živa Kraus ha coltivato fin dall'inizio della sua attività curatoriale e galleristica nei primi anni Settanta.

Anche se per certi versi si tratta di una retrospettiva, il modo in cui è stata progettata non è cronologico. La mostra si focalizza su un problema di sintesi dell'approccio all'arte che la Kraus ha utilizzato fin dall'inizio. Questo ha indotto a presentare i manifesti dei progetti di *Ikona* negli ultimi 40 anni. Il risultato è un'installazione realizzata da Elena Veronese e Simone Serlenga in collaborazione con Živa Kraus.

Un lato della sala è dominato da 28 manifesti in bianco e nero delle mostre realizzate da *Ikona* durante il periodo iniziale della galleria, dal 1979 al 1983, quando la galleria si trovava nella sede situata in posizione prestigiosa di Ponte San Moisè (San Marco 2084). Questi manifesti sono omogenei. Sono caratterizzati da un raster in bianco e nero sullo sfondo nero, con informazioni essenziali sulla mostra. I nomi dei grandi fotografi che appaiono su questi manifesti, come Gisèle Freund, Rosalind Fox Solomon, Lisette Model, William Klein, Robert Doisneau, Helmut Newton, Helen Levitt, John Batho, dimostrano che *Ikona* ha partecipato attivamente allo sviluppo della fotografia nella seconda metà del ventesimo secolo. I manifesti delle mostre di Paolo Monti (*Venezia*) e Franco Fontana (*Presenze Veneziane*) dello stesso periodo mostrano che *Ikona* era particolarmente dedicata a Venezia e aveva una particolare sensibilità verso gli autori italiani fin dall'inizio. Lo sottolineano le fotografie di Monti e Fontana, ma anche quelle di Chuck Freedman e John Batho, anch'esse presenti in questa mostra. Pur non ritraendo Venezia ma la Sicilia, anche *Sant'Elia* di Ferdinando Scianna (1963) si inserisce in questo particolare contesto.

D'altra parte, il manifesto della mostra di Tošo Dabac indica che negli anni a venire la Kraus metterà l'accento anche sugli artisti dalla Croazia e dall'ex Jugoslavia. Questo è il risultato dell'impegno della Kraus alla Galleria Sebastian con le sedi a Dubrovnik, Belgrado e Varaždin, di cui fu responsabile del programma dal 1982 al 1991. Questa parte del lavoro curatoriale della Kraus è confermata dai manifesti sull'altro lato dello spazio espositivo, manifesti realizzati per le mostre di Julije Knifer (1997), Marino Tartaglia (1997), Nives Kavurić-Kurtović (2000) ai Magazzini del Sale alle Zattere, il

luogo dove si svolgevano le mostre di *Ikona* dal 1995 al 2007. Di particolare importanza a questo proposito è stata la mostra *Persona* (1991), tenutasi agli Antichi Granai della Repubblica (Zitelle), poi all'Académie de France di Roma (1991) e al Royal College of Art di Londra (1992). In questa mostra Kraus ha presentato opere degli artisti Oskar Herman, Petar Dobrović, Gabriel Stupica, Đuro Seder, Vladimir Veličković, Marija Ujević, Metka Krašovec e Nina Marić, offrendo così una sintesi dell'arte del Novecento in Croazia e nell'ex Jugoslavia.

Inoltre, su questo lato della sala sono affissi manifesti che confermano la tesi di cui si è detto, della dedizione della Kraus a Venezia e agli autori italiani, in particolare donne e autori veneziani. Lo testimoniano il *Sogno di Giacobbe* di Federica Marangoni a Punta della Dogana (2001), le *Opere recenti* di Ida Cadorin Barbarigo, esposte a Palazzo Te a Mantova (2002), e i manifesti delle precedenti mostre veneziane della Barbarigo (1998, 1999, 2001). Questa tendenza è suggerita anche da una fotografia della pittrice Barbarigo scattata nel 1997 da Martine Franck e qui esposta, e in parte dalla fotografia di Emma Marcegaglia, una delle più grandi imprenditrici italiane, fotografata dall'autore veneziano Alberto Bevilacqua.

Nel contesto della sua predilezione per l'arte a Venezia, è impossibile escludere Peggy Guggenheim. All'inizio degli anni Settanta la Kraus è stata la sua assistente, per poi allestire una mostra in suo onore in occasione del 500° anniversario del Ghetto ebraico di Venezia (2016). L'impegno verso Venezia e i veneziani, dopo tutto, è testimoniato dalla scelta dei designer Veronese - Serlenga. Nel marzo di quest'anno questi hanno realizzato ad *Ikona* un'installazione temporanea denominata *Flotte* (la flotta), che ha affrontato i problemi della città legati al turismo. La mostra è stata caratterizzata anche da una performance di Valentina Milan e da un paesaggio sonoro dell'artista giapponese Makoto Sakamoto appositamente concepito per questo progetto. In precedenza, nell'estate del 2018, la veneziana Elena Veronese ha avuto anche la sua personale all'*Ikona* intitolata *Hospital Poetry*.

Gli ultimi tre passaggi indicano che la pittura ha avuto un ruolo importante nel programma di *Ikona*. Fino a pochi anni fa, la pittura, insieme alla fotografia, era il mezzo più presentato nel programma espositivo della galleria. Gran parte della ragione deriva certamente dalla formazione della Kraus in Accademia, e in parte dalla qualità dei pittori che lei ha conosciuto e con cui ha collaborato. Tuttavia, l'ultima parte della mostra suggerisce che anche altre tecniche hanno occupato uno spazio importante nel programma della galleria. A questo proposito sono importanti gli schermi in questa mostra, perché evocano la videoarte con cui la Kraus ha avuto un legame significativo. In particolare, appena arrivata a Venezia nei primi anni Settanta, inizia a collaborare con Paolo Cardazzo e la sua Galleria del Cavallino, importantissima per la produzione e la distribuzione della video arte a livello internazionale in quegli anni.

Inoltre, Živa Kraus ha anche collaborato con rinomati curatori e storici dell'arte. Per la suddetta mostra *Peggy Guggenheim in Photographs*, i testi sono stati scritti da

Richard Armstrong, il direttore del Guggenheim Museum di New York, e da Philip Rylands, allora direttore della Guggenheim di Venezia. Accanto al celebre storico dell'arte italiano Vittorio Sgarbi, Rylands scrisse anche il testo della mostra di Piero Dorazio alla Scuola Grande San Giovanni Evangelista di Venezia (1986), il cui manifesto è presente anche in questa mostra. Ha scritto anche un testo per la mostra *L'arte italiana del dopoguerra dai musei Guggenheim*, organizzata dalla Kraus a Palazzo Ducale di Mantova (1988). La già citata mostra di Franco Fontana ha avuto una prefazione del celebre storico dell'arte Achille Bonito Oliva, curatore della mostra centrale della 38a Biennale di Venezia, il cui catalogo è stato curato da Živa Kraus. Infine, la Kraus ha collaborato con il rinomato curatore Luca Massimo Barbero (2001) e con il critico Donald Kuspit (2003).

Questa consapevole valorizzazione dell'arte dello scrivere di arte continua l'eclettica comprensione di Živa dell'arte in senso più ampio, come riflesso della vita, della cultura, della scienza e del progresso. Questo si riflette anche nelle fotografie selezionate per questa mostra, come ad esempio Adolphe de Meyer, *Nižinskij in "L'Après-midi d'un faune"* (1912), nei *Monaci* di Felice Beato (1870) e il ritratto del pensoso André Gide sotto il ritratto del filosofo e poeta Giacomo Leopardi, firmato da Gisèle Freund (1939). Le fotografie di Helen Levitt (1949), Robert Doisneau (1950), Larry Clark (1972), Dino Pedriali (1979), Rosalind Fox Solomon (2011) ritraggono le persone nelle varie situazioni della vita (alcune molto controverse come quelle di Clark), che era il motivo principale di molte mostre della galleria *Ikona*.

Alla fine, il programma di *Ikona* negli ultimi 40 anni e le opere esposte alla Fondazione Levi dimostrano che, oltre ad affermare la fotografia a Venezia, la galleria *Ikona* ha seguito apertamente le tendenze del mondo dell'arte. In questo senso, questa mostra è una sorta di lavoro in corso e, in linea con la tradizione di *Ikona*, inaugura questo spazio della Fondazione Levi come spazio espositivo e lo afferma in un modo nuovo. Allo stesso tempo, dimostra che *Ikona* guarda sempre al futuro, soprattutto in occasione del 40° anniversario della sua fondazione.



1997



2002



2005



2006



2009



1998



## Testimonianza su Živa Kraus, 2016

Ferdinando Scianna

Sapevo di Živa Kraus e della prestigiosa galleria *Ikona* nel Ghetto di Venezia, non fosse che perché alcuni amici fotografi vi avevano esposto. Ma il primo vero incontro con Živa è avvenuto nel 2010 quando venne a trovarmi nel mio studio di Milano per propormi di fare una mostra nella sua galleria. Naturalmente, come tutti, sono rimasto impressionato dalla sua figura e dalla sua passione. Non è una persona qualsiasi Živa Kraus. Non lo è fisicamente, alta, carismatica, con uno stile mitteleuropeo e una figura elegante molto personale, un po' fuori dal tempo sembra. Una figura e una gentilezza che pienamente si rivelano a Venezia, dove ha scelto di vivere e di operare e nel cui palcoscenico incarna e recita un personaggio perfetto, ineludibile, rappresentativo. Per nulla strana, come lei crede di essere percepita, ma peculiare, prestigiosa.

Naturalmente dopo ho saputo del ruolo importantissimo che a Venezia, da lei scelta e vissuta come patria umana e simbolica, ha svolto come artista e soprattutto come organizzatrice culturale nel campo della fotografia internazionale. La sua *Ikona* è una piccola grande galleria che nei decenni ha continuato con eroica tenacia un'attività che si era già dispiegata negli anni con mostre fondamentali in molte prestigiose sedi veneziane. Un'attività e una tenacia certo non sufficientemente valorizzate in una città come Venezia, troppo internazionale, troppo snob e, paradossalmente, provinciale. Non è un tipo accomodante Živa Kraus, la sua esigenza di qualità è sempre assoluta e senza tentennamenti. Un'esigenza vissuta come responsabilità nei confronti della città, di se stessa, della storia, dei fotografi ai quali chiede lo stesso rigore. Una cosa rara, insomma, di questi tempi.

Tuttavia la svolta nei nostri rapporti e nella nostra reciproca conoscenza è avvenuta quest'anno, quando mi è stato proposto dalla Fondazione Venezia di realizzare un lavoro in occasione dei cinquecento anni dalla nascita del ghetto ebraico. Prima di accettare sono andato a fare una specie di ricognizione dei luoghi e per prima cosa sono andato a trovare Živa per chiederle che cosa ne pensasse e soprattutto se lei sarebbe stata disponibile ad accompagnarmi in un'impresa che mi attirava molto ma contemporaneamente mi spaventava un po', soprattutto perché si trattava di realizzare un lavoro originale dopo parecchio tempo che le mie vicende fisiche mi avevano impedito di misurarmi ancora con un progetto fotografico sul terreno. Živa mi aveva già invitato a un incontro in Galleria per un ricordo della comune amica Martine Franck da poco scomparsa. Avevamo anche fatto insieme un viaggio a Parigi per una

serata di celebrazione della fotografa. Avevamo parlato e la mia richiesta non significava soltanto di darmi una mano nella realizzazione del lavoro, ma era anche per me la necessità di avere un interlocutore che non fosse una semplice guida, ma una personalità di cui avevo già potuto verificare la lucidità con la quale analizzava il mondo della fotografia contemporanea. Una che se ne intende, insomma.

La sua reazione è stata immediatamente positiva e entusiasta. Fin troppo, a dire la verità. Non ho un carattere, soprattutto avanzando l'età, molto entusiasta, certo meno idealista di quello di Živa, e sono piuttosto scettico su me stesso, soprattutto all'inizio di un nuovo lavoro. Tuttavia la sua spinta è stata certo molto importante nel farmi accettare la scommessa. Nelle settimane in cui ho vissuto in Ghetto a fare fotografie abbiamo condiviso intensissimamente il progetto e il nostro tempo. L'aiuto di Živa non è stato solamente importantissimo sul piano concreto: nel Ghetto conosce tutti e mi ha introdotto a tutto, ma si è contemporaneamente sviluppato uno scambio umano e culturale molto articolato. Abbiamo imparato a conoscerci bene, rivelandoci le nostre idee e le nostre vite, persino le nostre fragilità. Insomma, credo che abbiamo imparato a diventare amici. Io con le mie ironie e i miei sarcasmi sul suo idealismo, lei con le sue passioni e le sue certezze anche sul risultato di quel lavoro nel quale ha creduto fin dall'inizio.



**Zoran Music**

*Nous ne sommes pas  
les derniers*, 1975

**Passage**

Ernesto L. Francalanci

La galleria di Živa si trova nel Gheto Novo, a guardia di un passaggio pieno di ombre, che porta al Gheto Novissimo. I nomi posseggono una sorte non casuale e la loro esistenza produce talvolta coincidenze fatali. Destinate. Questo transito tra il Novo e il Novissimo si fa metafora ancora oggi dell'implacabile continuità del male, dell'inesorabile persistenza dell'odio, della crudeltà dell'offesa: storica, culturale, morale. Come se fossimo eternamente condannati da un ghetto ad un altro. Come se il tempo della persecuzione non avesse mai fine. Contro cui, tutti l'abbiamo scoperto, si oppone il sorriso dolce e mestissimo e nello stesso tempo trionfante di quanti raccontano – dopo il loro inferno – l'impossibilità della vendetta e la necessità della verità.

Il *sopravissuto* è fermo alla porta di questo antro. In questo angolo vigila l'angelo benjaminiano che guarda all'indietro, a scorgere le macerie della storia mentre un vento lo sospinge inesorabilmente in avanti.

Del *sopravissuto* Živa si fa testimone. Pone l'immagine a salvaguardia della storia, dell'arte e della coscienza. Perché l'immagine è sempre e soprattutto reale. Documento. La denominazione del suo spazio si appella all'icona: ciò che trae a sé l'invisibile. Ma che contemporaneamente definisce il reale. Adorno, riprendendo Hegel, aveva posto in esergo alla sua *Filosofia della musica moderna* questo pensiero: "Nell'arte non abbiamo a che fare con un gioco meramente piacevole o utile, ma con un *dispiegarsi della verità*".

Ecco ciò che porta con sé l'immagine, la testimonianza di una verità che s'intreccia al reale. In questo angolo del Gheto la storia di un popolo si fa questione politica, come se la galleria delle immagini continuamente rinnovate da Živa non fosse che un monito oltre che una 'cultura'.

Alain Badiou, riprendendo una riflessione di Adorno, sosteneva che il fare arte e musica dopo Auschwitz diventa impossibile, irriguardoso e offensivo o, quanto meno, non commensurabile con l'entità del male e della sua eterna eredità. E tuttavia proprio questo è il compito dell'arte: rinnovare eternamente la tragedia e farne *monumento*, ciò che fa tornare perennemente alla memoria un passato presente, dal momento che dopo Auschwitz, così come dopo Hiroshima, tutti siamo colpevoli di oblio.

L'angelo esemplato nel film di Wim Wenders *Il cielo sopra Berlino* deve farsi

nuovamente corpo umano per cercare di capire cosa stia avvenendo in un mondo che neppure gli dei riescono più a comprendere. Quest'angelo racchiude una metafora ancora più significativa. È lo stesso Wenders a spiegarla: *la macchina da presa è l'occhio dell'angelo invisibile*, è l'arte che riesce a vedere ciò che è la realtà, l'effettivamente *visibile*.

Ogni immagine *esposta* nella galleria di questo epocale *passage* parla di tale necessità: farsi rappresentazione e narrazione che richiede un *punto di vista* strategico, quasi militare.

George Didi-Huberman, nel suo libro, *Immagini malgrado tutto*, dichiara la necessità di combattere contro il 'platonismo triviale' dell'immagine: bastano infatti le quattro terribili foto, da lui commentate, scattate ad Auschwitz da un prigioniero con mezzi di fortuna e fortunatamente giunte fino a noi – con il loro orrore di corpi che bruciano e di donne nude, mai furono così belle, che corrono verso la camera a gas – per *ritrovare* 'la realtà dell'immagine'. Dunque, sempre e comunque *images, malgré tout*.

Tutte le immagini che hanno sostato in questa galleria d'angolo, in questo spazio che ha ospitato i più grandi e non solo della fotografia, hanno superato il tempo dell'esposizione, diventando lo strumento pedagogico per ripensare e ricostruire e reinventare la *nostra* storia, affinché arte e vita siano condannate a riassumere un'alleanza radicale.

Questo ha concorso a dimostrare la lunga pluridecennale implacabilità di Živa: che non si può non passare attraverso l'immagine *per comunicare*, per recuperare l'Altro e stringere una profonda alleanza tra verità e mondo.

## Incontro con Živa Kraus

Silvio Fuso

redazione di Paola Gazzola<sup>1</sup>

**Silvio Fuso** | Volevo farti delle domande anche molto banali, non preoccuparti.

**Živa Kraus** | Non mi preoccupo! (*sorride*)

**SF** | Vorrei che le persone che leggono questa intervista avessero un'idea di alcuni fatti salienti e di alcune tue opinioni e considerazioni che sono per me importanti. La prima cosa che chiedo è molto specifica, in un certo senso. Di sicuro tu sei immersa in un ambito artistico quando cominci la tua attività di gallerista. Come mai hai scelto proprio la fotografia o come mai ti sei avvicinata alla fotografia? L'arte è in qualche modo per te l'acqua, l'atmosfera imprescindibile. Come mai questa scelta per quegli anni così (*sorride*) insolita e importante della fotografia e che rapporto hai stabilito tra arte e fotografia al tuo inizio? Questo penso sia interessante.

**ŽK** | Ecco voglio precisare che non solo ero 'dentro' l'arte, il mio arrivo a Venezia non sarebbe avvenuto se non avessi avuto il coraggio di scegliere la pittura e di essere 'dentro' l'arte. È in fondo così che sono finita a Venezia, anche se volevo andare a Parigi che consideravo 'vecchia Europa' ma era una vera città. Di Venezia sapevo che era un'isola e conoscevo tutte le sue caratteristiche, ma avevo questo vuoto interiore che mi diceva che dovevo andare a Venezia. Io l'ho ascoltato e la decisione è stata presa proprio per questa voce interiore. E per l'arte. Solo che io non mi limitavo a fare il mio quadro e amare la pittura. Io da sempre, anche oggi, cosa faccio? Sono un messaggero fra l'opera e il pubblico.

**SF** | Certo.

**ŽK** | Per me l'opera è sempre stata importantissima e così ho dedicato molto del mio tempo, tutta la mia vita, allo sguardo, a guardare le cose. E così a Zagabria, che è una vera città, sono sempre andata a vedere tutto. Sul piano urbanistico Zagabria è una città costruita durante l'impero austro-ungarico. E Zagabria ha una cosa che tocca proprio la fotografia, il Museo delle arti applicate e anche la Scuola di mestieri e di arte applicata. E per un periodo molto breve dopo la guerra, purtroppo non è durato tanto, anche se è stata frequentata da artisti molto noti, anche internazionali, è stata anche Accademia delle arti applicate, non solo Accademia di belle arti, come in tutte le città, e aveva per direttore un fantastico architetto. La presenza del Museo di arte

---

<sup>1</sup> in occasione della mostra *Memory for the future. 40 anni di Ikona Gallery*. L'incontro è avvenuto a Venezia a Palazzo Giustinian Lolin, sede della Fondazione Ugo e Olga Levi e della mostra, presente Giorgio Busetto, lunedì 18 novembre 2019.



applicata voleva dire anche le mostre di fotografia e la scuola. Io ovviamente frequentavo questi luoghi e tutti i miei interlocutori erano persone come te. Voglio dire, li potevi incontrare il più grande che oggi espone al Museo di arte contemporanea di Zagabria e che si chiama Tošo Dabac. Di lui ho fatto qui una mostra nel 1983. Io frequentavo proprio lo studio del fotografo (*ride*). In ogni caso, quando io ho iniziato e quando anche tu te ne sei occupato a Palazzo Fortuny, la fotografia ovviamente non aveva la stessa attenzione che aveva in America...

**SF** | Certo.

**ŽK** | Nemmeno quella che aveva in certe sedi in Europa come in Germania.

**SF** | Parigi per esempio.

**ŽK** | Parigi. Le mostre fotografiche erano molte di meno, non parliamo poi di collezioni. Queste cose non esistevano, ecco. Ma la fotografia come arte applicata e come un linguaggio utilizzabile dalla polizia o dall'editoria, per esempio, è sempre stata presente. Voglio dire che io sapevo dell'esistenza di questo orientamento nella fotografia. A Zagabria e al mio arrivo a Venezia, sapevo cosa fosse una mostra fotografica, lo sapevo benissimo cosa fosse un libro di fotografia o un autore fotografo. *Ikona Photo Gallery* a Ponte San Moisè è successa perché io ero stata informata che lo spazio di San Moisè era vuoto. E ho detto che si doveva fare una galleria di fotografia a Venezia, perché non c'era niente sulla fotografia. Niente di un certo livello. Ovviamente esisteva *La Gondola*, io lo sapevo benissimo.

**SF** | Sì ma *La Gondola* riguardava un tempo ormai passato.

**ŽK** | Sì. Una piattaforma, come io chiamo la galleria, questo spazio interno-esterno non esisteva. Anche a Venezia c'era qualche mostra. Per esempio quando io ero alla Biennale come redattrice responsabile del catalogo, il padiglione America ospitava una mostra di fotografia. In ogni caso, sapevo benissimo cos'è una mostra di fotografia, sapevo benissimo cos'è un libro, cos'è la fotografia applicata. In fondo, per me la differenza sempre è esistita, come esiste anche oggi, anche se tutti vogliono dire che tutto sia arte. Ma devo dire un'altra cosa, che è successa prima di *Ikona* e prima del mio lavoro alla Biennale e che è legata a Venezia e, (*sorride*) se vuoi, anche alla sfida, alla operatività, alla conferma di quello che posso fare, anche se non sono razionale per niente. Lanfranco Colombo, che è una persona importante per la storia della fotografia in Italia, perché questo uomo, industriale e fotoamatore, ha fondato *Diaframma*, in via Brera a Milano, una delle prime gallerie di fotografia in Europa. Via Brera è un'altra cosa che fa aprire la galleria a Venezia. Lui era a pezzi, perché aveva avuto un incidente, credo automobilistico, ed è stato per la prima volta bloccato in casa, sua moglie era felicissima di questo. In quel periodo lui aveva il pallino di voler aprire la galleria di fotografia a Venezia. Qualcuno mi ha indicato a lui ed io sono andata a Milano. Ho realizzato per lui questa cosa, senza alcuna garanzia da parte sua, e dopo due mesi *Diaframma* era a Venezia.

**SF** | Questa è una cosa molto interessante.

**Giorgio Busetto** | In che anno lo hai fatto?

**ŽK** | Nel 1977.

**SF** | Quindi in un'epoca, come si dice, non sospetta. Prima del 1979, la grande data per la fotografia a Venezia.

**ŽK** | Sì, prima. E con un'avventura che non puoi immaginare.

**SF** | Posso chiederti una cosa?

**ŽK** | Tutto mi puoi chiedere!

**SF** | Mi interessa il lato collegato alla poetica, alla teoria della fotografia. Tu hai parlato di Zagabria, della sua scuola e del museo come luogo espositivo dedicato all'arte applicata, dove si praticava la fotografia da questi punti di vista, cioè come laboratorio, come studio, ma anche in funzione delle esposizioni, no?

**ŽK** | Come istituzione massima della città.

**SF** | Tu lo sai, perché ci conosciamo da tanti anni e di questo abbiamo parlato spesso, io ho sempre trovato che la specificità della fotografia consista nell'essere un linguaggio in qualche modo professionale, al di là del suo aspetto, senza dubbio presente e in qualche caso prevalente, di carattere estetico o addirittura artistico. Si può dire che tu abbia colto anche questo aspetto della fotografia come parte, come dire, nobile delle arti applicate? È sensato pensare che tu ti sia mossa in questo ambito?

**ŽK** | Sì, sì. Io ero molto cosciente che fosse un linguaggio. Come tutti usano la parola ma non sono tutti filosofi o poeti, così tutti possono usare la fotografia ma non sono tutti fotografi, soprattutto autori. Ero cosciente di questo. Ma ero anche cosciente di un fatto, che qualsiasi fotografia rivela qualche cosa. Questa consapevolezza ha contribuito alla mia decisione di fare una galleria di fotografia a Venezia perché, mi sono detta, Venezia è già questo feticcio, questo oggetto del desiderio, del melenso. Io ho fatto la galleria anche come contrappunto a questa immobilità della bellezza, o vita della bellezza, perché la fotografia, anche se sappiamo benissimo che non è la verità, ha questa presa sul 'visto', sul reale. L'inquadratura, no? L'inquadratura 'prende' sempre qualcosa che dipende da dove guarda la camera. Se guarda una strada, come nella fotografia di strada, l'epoca viene fuori, no? L'epoca viene fuori, il tempo viene fuori! Ecco, anche questo aspetto mi interessava. Se io faccio una mostra di fotografia, è inevitabile che parli del nostro tempo.

**SF** | Del tempo relativo a quel momento, certo.

**ŽK** | Ma parlo di tempo, capisci?

**SF** | Questa è una questione più sottile, però visto che l'hai anticipata mi interessa. Quando tu parli della fotografia che rivela qualcosa, che rapporto c'è tra questa rivelazione e il cosiddetto reale. Forse meglio definirlo direttamente visibile.

**ŽK** | Visibile, visibile! Ecco io penso che quello che è di fronte a noi, che è la fotografia, questa superficie, questa lamina, questa pelle di fotografia, se vuoi (*ride*), ecco, questa lamina di fotografia è proprio l'incontro di visibile e invisibile. Il visibile è definito dall'occhio della camera che inquadra quello che vuole prendere, anche nella deformazione o, al contrario, come il nostro Gianni Berengo Gardin, che pensa di fare un documento fedele. La realtà. Ecco, questo è il visibile. Ma questo incontro con l'invisibile, è l'invisibile del fotografo. Se noi qui mettiamo cinque fotografi a ritrarre lo

stesso motivo, ogni fotografia sarebbe differente. Perché la luce viene non solo dall'esterno, illuminazione dell'oggetto fotografato, la luce viene anche dal fotografo stesso. È proprio questo incontro fra visibile e invisibile che fa la fotografia.

**SF** | Io non posso che essere completamente d'accordo (*ride*) su quest'aspetto. Tra l'altro lo trovo particolarmente suggestivo perché normalmente l'invisibile, nell'opera d'arte, viene portato e limitato a una specie di luogo inesistente.

**ŽK** | L'infinito, è spazio all'infinito, linea dell'infinito!

**SF** | Mentre tu giustamente vedi in questa superficie, in questa pellicola che non a caso hai definito pelle, il confine tra l'esterno visibile e viceversa, non la psicologia ma...

**ŽK** | Camera oscura! Ognuno di noi ha una camera oscura! Ognuno di noi è camera oscura. Tutto questo fenomeno delle arti che cos'è? È riproducibilità, è realizzazione della camera oscura.

**SF** | Il compianto John Szarkowski metteva in luce la complessità della costrizione al reale, o al visibile. Cioè il dato tecnico dell'apparecchio fotografico è qualcosa che ci limita, ma limitandoci permette, forse, questo straordinario incontro. Mentre la proiezione fantastica della pittura o di altre arti è...

**ŽK** | È tutta un'altra cosa.

**SF** | ... è proprio in qualche modo una proiezione egoica.

**ŽK** | Entra nell'infinito. Per questo la pittura non è il tempo. Quando è grande pittura, capisci?

**SF** | Certo. E allora la domanda successiva è abbastanza ovvia. Come hai scelto gli autori per le tue esposizioni? Li hai scelti in base a questo criterio o comunque quali sono i criteri? Puoi dire quali sono state le figure che ti sembrano, come dire, peculiari per la fotografia?

**ŽK** | Ecco, io ho fatto solo quello che ho potuto fare! (*ride*)

**SF** | Come tutti noi. Tutti noi avremmo voluto fare di più, di sicuro.

**ŽK** | Sì, credo che la scrittura di ognuno sia sempre la biografia e la geografia. Ma una cosa che mi è stata subito evidente, e che sentivo come imperativo categorico, era che se volevo veramente dare occasione alla gente di vedere che cosa fosse la fotografia, dovevo assolutamente partire. Dovevo uscire dalla città. Non potevo chiedere a qualcuno chi fosse il più bravo. Io sono partita subito! Sono partita subito per Parigi, sono partita subito per New York, eccetera. Come ho detto prima, per tutta la vita non ho fatto altro che guardare, sono sempre stata attratta dall'immagine, anche se amo la parola e credo nella parola. Io ho guardato sempre. E purtroppo non arrivo a leggere quanto vorrei. Grazie al mio bagaglio personale, sapevo già cosa c'era nel mondo della fotografia. Quando sono andata a Parigi avevo già i miei punti di riferimento. Ad esempio la [Agenzia] Magnum. Sono andata da Gisèle Freund ed ero fortunata perché sapevo chi dovevo cercare, e anche se non avevo nemmeno una persona che mi potesse introdurre, avevo il coraggio di telefonare e di farmi viva.

**SF** | Questo è un patrimonio comune, anche altri hanno fatto così (*ride*), perché era un momento pionieristico.

**ŽK** | Sì. Ed ero aiutata dal fatto che già conoscevo le cose, anche se ovviamente conoscevo mille volte meglio la pittura. E avevo tutte le porte aperte perché anche quelli che noi già conoscevamo, o di cui io magari conoscevo il nome per aver visto un libro, tutte queste persone facevano il loro mestiere da semplici uomini, con tutte le difficoltà. Nessuno di loro era una *star*. Al di fuori della loro piccola cerchia o del loro editore, nessuno li conosceva, anzi non li aiutavano nemmeno. Di queste persone, che facevano anche il mestiere di fotografo, consegnavano cioè le loro foto non solo all'editore di un libro ma anche ad un'agenzia, nessuno si occupava. Anche quelli che noi oggi riconosciamo come autori, non sono stati riconosciuti solo per merito degli editori o degli imprenditori a cui sono stati utili. Loro stessi erano molto coscienti di quello che volevano dalla fotografia. Tutti quelli che hanno fatto qualche cosa, hanno sacrificato qualche cosa per fare un'opera, capisci? Non solo una foto. Io mi sono occupata sempre di fotografi che hanno una *opera omnia*, che non indica il numero di opere, ma significa un lavoro che dice qualcosa, che ha un significato e che ha un senso. Ecco, così sono riuscita a realizzare quello che ho fatto. Ovviamente so le lingue. Soprattutto credo che mi abbia aiutato la mia totale determinazione e convinzione della necessità di quello che volevo fare. E dopo mi hanno creduto. Sono andata da Gisèle Freund perché nel 1976, o forse era il 1978 non ricordo bene, ero stata a Bologna, alla fiera e lì c'era Harry Lunn, un editore di Washington che è stato il primo ad aver fatto i portfolio dei grandi fotografi. Ecco lui aveva uno *stand*. E perché Gisèle Freund è importante? Non è importante solo perché ha fatto il ritratto di Virginia Woolf o Matisse. Anche tu che hai vissuto la fotografia del 1979 lo sai benissimo, tutto è connesso con l'industria dei materiali fotografici. Nel 1938-1939 Kodak ha fatto uscire la pellicola a colori. E lei è stata una dei primi fotografi a usarle. Dopo, vedi, come sempre serve da dove vieni. Lei era berlinese ma è stata amica di Walter Benjamin e ha fatto il primo libro sulla fotografia ottocentesca francese. Il nostro Benjamin ha scritto della riproducibilità tecnica nell'arte. E lei, una volta a Parigi, di chi è diventata amica? Di Sylvia Beach, quella dello Shakespeare Company, il primo editore di James Joyce. È così che lei riesci a fare tutti i suoi ritratti. Ovviamente se lei avesse fatto solo il ritratto di sua zia, sarebbe stato tutto differente, capisci? Ecco vedi, ho capito quanto serve questa mia curiosità, il non essermi mai stancata. Tutti i miei viaggi li ho usati solo per vedere le cose.

**SF** | Dimmi di qualche altra figura.

**ŽK** | Gisèle Freund è stata la mia prima mostra, ma vedi che mi è servito? Perché a ogni fotografo che incontravo chiedevo: "Io vengo da Venezia, che cosa ha lei, nella sua opera, che si connette a Venezia?". Per esempio Gisèle Freund aveva un ritratto che non era presente nel portfolio di Lunn, un ritratto di Peggy Guggenheim con Herbert Read, una fotografia chiave nella storia di Peggy Guggenheim e che è finita nella collezione Guggenheim. Non è stato facile all'epoca convincerli, non erano interessati ad avere la foto. Gisèle Freund mi interessava perché ero cosciente anche di che cosa significa la fotografia nel senso di materiali e di linguaggio, ovviamente ero attratta da questo olimpo dell'arte, dalla poesia alla pittura, dall'*intelligenza* dell'epoca. Quando apriva la mostra di Gisèle Freund avevo a disposizione tre vani: da una parte c'era Gisèle Freund, dall'altra c'era una cosa che nessuno ha voluto vedere, di cui nessuno ha scritto. Si trattava di un fotografo francese, Jérôme Ducrot, assolutamente

non anonimo ma che ha fatto un lavoro molto particolare, di cui esiste un libro. Ducrot era sceso in un villaggio della Nièvre, nella campagna un poco fuori da Parigi. Era un'epoca, quella degli anni 1970-1980, un po' come quella attuale, la fine di un'epoca e l'inizio di un'altra, soprattutto per la fotografia ma anche per l'economia. Lui è sceso in questo villaggio dove c'erano questi *paysanne*, contadini, nelle loro tane. Una povertà assoluta, capisci? Dove loro erano prigionieri del loro corpo, della loro miseria. Era la fine e l'inizio di niente. Lui è arrivato col suo cavalletto, ha posizionato la macchina fotografica e ha detto: "Scegliete dove volete essere fotografati". E ha fatto fare loro degli autoscatti. Ma io non ero attratta dall'autoscatto, che è una trovata concettuale. No, io non sono concettuale nell'arte (*ride*).

**SF** | Neanch'io.

**ŽK** | Io voglio l'opera, capisci?

**SF** | Opera e carne.

**ŽK** | Non voglio la trovata. Allora da una parte, nella galleria, avevo questo invisibile, realizzato da autori: un poeta, un pittore, che erano autori dell'invisibile. E Venezia rappresentava per loro un punto di arrivo. Io però sapevo quale fosse la realtà a Venezia, cosa c'era alla Giudecca, cosa c'era a Castello: uno sottosviluppo endemico, come definisco certe persone che non sono mai andate nemmeno fino a San Marco, per immobilità. Io ho fatto volutamente questa contrapposizione.

**SF** | Sì, è molto chiaro. Nella linea che hai scelto la curiosità, la testimonianza e l'opera sono, come dire, rappresentate allo stesso modo. Mi pare si possa dire che quello che tu hai fatto abbia un po' questa caratteristica.

**ŽK** | Definisci, quale caratteristica?

**SF** | Di avere a pari livello la fotografia non come documento ma come testimonianza diretta...

**ŽK** | Testimonianza, sì. Provocazione anche, se vuoi.

**SF** | ... la fotografia come opera...

**ŽK** | Sì

**SF** | ... e anche la fotografia come proprio carne concreta.

**ŽK** | Sì, contrappunto a questa decadenza e a questa bellezza.

**SF** | Quindi ci sono questi aspetti e non c'è una prevalenza dell'opera sulla testimonianza o sulla professione ma sono proprio modi di inserzione...

**ŽK** | Sì, c'è sempre l'opera. In una galleria, per me, come in un museo, l'attore, l'attore *number one* è l'opera. Tutto deve succedere per l'opera. Hai visto l'allestimento? Sopra c'è André Gide, di Gisèle Freund. Lì nella fotografia c'è anche Leopardi, perché io volevo che ci fosse anche qualcosa relativo all'Italia. Sotto c'è il manifesto con Gisèle Freund e Jérôme Ducrot. Io non avevo le foto di Jérôme Ducrot ma avevo quelle di Rosalind Fox Solomon. Di lei ho fatto una mostra già nel 1980 e l'ho ripresentata anche due anni fa, con le foto di Israele, *The Space of life*.

**SF** | Sì.

**ŽK** | Lo spazio della vita. Fa parte di quella grande mostra, *This Place*, che adesso è al museo di Berlino. Ecco, è ritratta una famiglia di nigeriani.

**SF** | Sì, sì.

**ŽK** | Si tratta di una dimensione molto simile a quella dei contadini di Ducrot di cui raccontavo e che anche in questa mostra sono riuscita recuperare, pur non avendo la foto dell'epoca.

**SF** | È tutto molto chiaro. Quali sono nel tuo orizzonte le figure fotografiche per te maggiormente significative, non dal punto di vista della banale storia della fotografia ma come tue, possiamo chiamarle così, stelle polari?

**ŽK** | La galleria è nata a Venezia, ed io in fondo volevo rispondere alla città. Il fatto che io abbia lavorato con Monti o con Fontana, l'aver chiesto anche agli stranieri di fotografare Venezia, questa scelta era legata alla città.

**SF** | Ti chiedo di estraniarti dal lavoro e di provare pensare a quali potevano essere i tuoi riferimenti autoriali.

**ŽK** | Una mia scelta di fotografi? Non ho mai pensato a questa cosa. Per esempio un fotografo che mi interessa, non tutto, ma voglio dire che sono toccata da lui, è Alfred Stieglitz. Mi interessa come ha fotografato New York, come ha fotografato le persone. Si capisce che è un uomo del suo tempo, che porta una torcia nella mano! (*ride*)

**SF** | Sono completamente d'accordo, anche come teorico, ha dato un quadro...

**ŽK** | Sì, anche quando fa la sua piccola fotografia o quando interviene sulla rivista *Camera*, si capisce che lui è un edificio molto alto, guarda dall'alto e crea un pianeta piccolo intorno a sé. Per esempio le sue fotografie di Georgia O'Keeffe, le sue mani e i ritratti di lei (*ride*), senti proprio il respiro! Senti anche la loro fatica. Se per esempio io adesso parlo di quelli che hanno fatto anche il MoMA, non un caso. Pensiamo a Edward Steichen, che è un grandissimo maestro! Assolutamente. Io ne posso parlare perché per fortuna ho visto anche le mostre di questi personaggi, non solo i libri. Questo è anche molto importante perché il libro è una cosa, ma vedere una vera mostra, non come quelle di oggi, questi pacchi confezionati, vedere quelle che abbiamo visto noi è importante. Se io dovessi scegliere fra Steichen e Stieglitz, sceglierei Stieglitz. Anche se Steichen ha fatto più fotografie e ha più impressionato il mondo.

**SF** | Potremmo anche dire che nelle tue scelte tu hai privilegiato comunque uno sguardo, al di là dei riconoscimenti, uno sguardo che ha aperto degli orizzonti e creato quello che tu chiami molto bene respiro?

**ŽK** | Ma ovviamente. Steichen ad esempio è molto importante. Steichen ha fatto di più a livello di fotografia anche applicata, sia come autore, nell'editoria ma anche come direttore. In fondo Steichen ha fatto più carriera di Stieglitz. Stieglitz è anche un po' un *outsider*, se vuoi. Di certo non ha avuto un ruolo pubblico o statale. No. C'è una grande differenza, sì. Ma Stieglitz aveva la forza. Aveva la forza. Come per esempio Man Ray, che senza l'Europa non avrebbe avuto la stessa forza. Stieglitz in fondo era un europeo, sotto sotto, ma che cos'ha fatto? Ha messo la sua torcia a New York. Ovviamente poi mi interessa Man Ray.

SF | Ah, beh certo.

ŽK | Vedi sono molto differenti Steichen e Man Ray. Molto. Man Ray ha visione, è creativo. Man Ray ha fatto con la fotografia la stessa cosa che faceva con la pittura. Solo che nessuno voleva la sua pittura. Lui creava veramente la sua fotografia. L'invisibile non era solo nelle scatole, era nella composizione, che era pensata.

SF | Era anche proiettata nell'opera, senza dubbio. E nel campo della fotografia europea?

ŽK | Per esempio ho conosciuto uno che mi dovrebbe essere molto vicino, perché è come se fosse di casa mia, come André Kertész.

SF | Ah sì, anche per me Kertész.

ŽK | Sì, mi piace. Ma un fotografo che assolutamente considero importantissimo, di cui ho fatto quasi le prime mostre e che è un mostro, voglio dire una vera avanguardia dopo la seconda guerra, completamente individuo, completamente persona e protagonista, è William Klein. Che io assolutamente amo, perché la sua creatività mi interessa in senso assoluto. Tutto quello che ha fatto, ogni suo scatto fotografico, film, e anche com'è intervenuto sulle sue fotografie, tutto questo è come una pellicola enorme, una performance permanente. E lui ancora oggi, che è quasi un rudere perché è veramente messo male, segue ancora tutto. William Klein è un americano a Parigi. E Steichen, non sarebbe mai diventato direttore del dipartimento di fotografia a New York se non fosse stato aviatore nella seconda guerra. Tutti quelli che si sono mostrati in guerra con un dna, una testa, un pianeta che funziona, tutti hanno avuto ruoli importantissimi dopo la guerra. Proprio nell'arte! Anche se prima non erano artisti. E così Steichen da aviatore diventa direttore, secondo o terzo direttore del dipartimento di fotografia del MoMA. Klein, è stato anche lui ovviamente in Germania, giovanissimo. Lui scende a Parigi e non la abbandona più. Ma lui sogna subito l'arte e fa parte della scuola di Léger. Vedi, la curiosità che ho avuto mi è servita. Io per esempio sono straniera, provengo da questo paese che per voi è un paese di schiavi, riva di Schiavone. Io i film Klein li ho visti! Io Antonioni l'ho visto nello stesso anno in cui lo hai visto tu. Anche Fellini. Tutte le cose, io le ho viste in parallelo con te. A Zagabria.

SF | Ah beh, io non avevo dubbi.

ŽK | Ti dico questa cosa perché ci sono tante mistificazioni adesso, soprattutto con questa ultima guerra, no? Vogliono far credere che a Zagabria ci fosse la dittatura.

SF | Penso che possiamo fare a meno di crederci. Pensa ai rapporti fra Italia e Zagabria nella grafica, nelle arti applicate.

ŽK | Intendevo riferito al nostro discorso. Tutte le cose che erano importanti per Klein e per questa piccola cerchia intorno a lui a Parigi, io le ho viste tutte. E non ho mai avuto in vita mia una borsa di studio. Questo mi ha permesso, quando creavo la galleria, di andare da Klein! È così che sono andata da Klein. Perché avevo visto le sue cose! E dopo ovviamente sono andata da Robert Doisneau, io che amo Parigi... (*ride*)

SF | Ecco stavo proprio per domandarti di Doisneau, perché anche lui è una presenza del tuo lavoro ma anche una presenza imprescindibile nella storia della fotografia.

ŽK | Robert Doisneau per me è fantastico! Anche come mente, anche come fotografia. È popolarissimo in Francia ma non come dovrebbe essere. Forse è troppo banalizzato, come accade ai personaggi popolari. Per me Doisneau è più di Prévert (*ride*). Io ovviamente volevo vederlo. Lui era legato all'agenzia Rapho che si trovava in Rue de Rivoli, nel centro di Parigi. Vedi, anche se dopo ho fatto Martine Franck, io non sono andata a cercare Henri Cartier-Bresson perché lui ha avuto una mostra a Venezia. Non mi occupavo di chi aveva fatto cose grandi a Venezia, ad esempio la Biennale. Non me ne occupavo perché io non mi sono mai messa in gara con nessuno, io ho cercato di fare il massimo in quello che pensavo di dover fare.

SF | Io credo tu abbia fatto anche una cosa in più, cioè che tu non abbia scelto quelli che erano considerati per esempio maestri dell'arte, tipo Henri Cartier-Bresson.

ŽK | Ma per esempio da Man Ray non sono andata, anche se era ancora vivo, perché aveva la mostra in Fondazione [Giorgio] Cini.

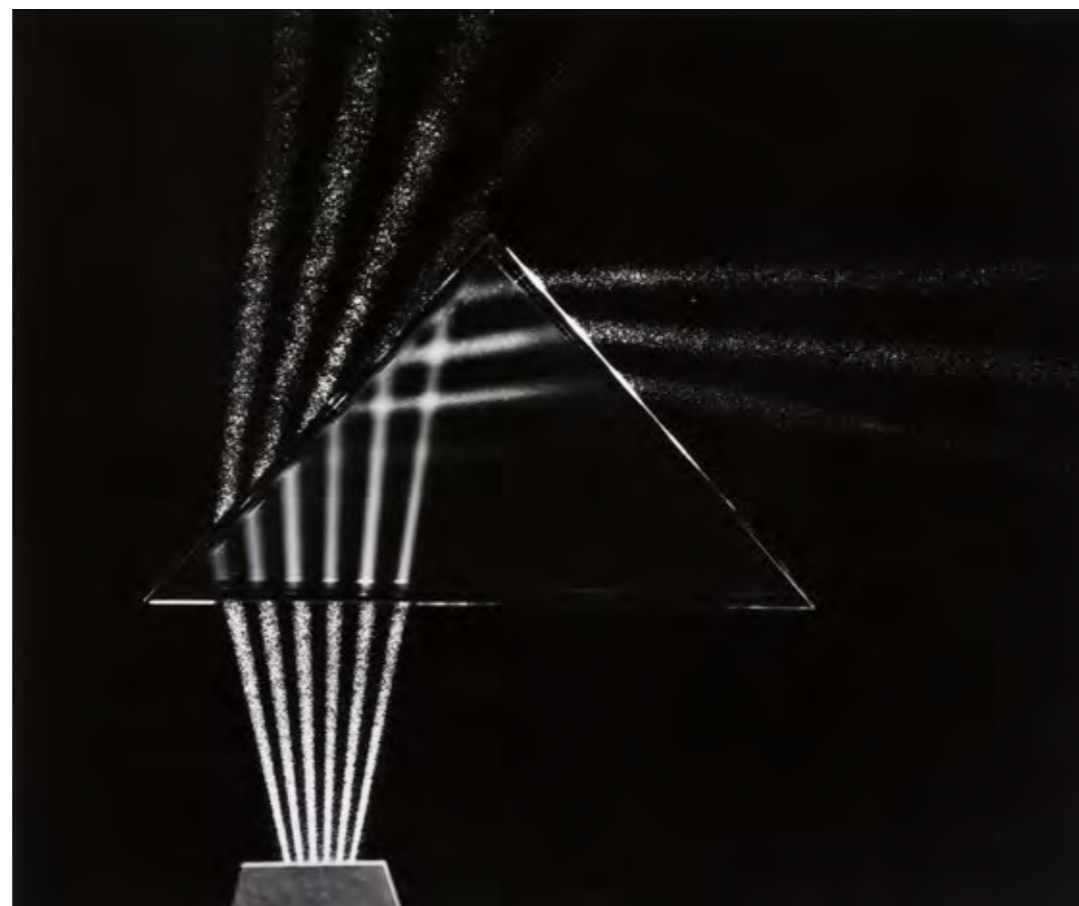
SF | Però io credo, proprio per gli autori che hai citato, che tu abbia sempre cercato quella peculiarità di visione che non tutti i fotografi hanno. Non tutti hanno la complessità della visione o quell'altra caratteristica, che mi sembra venga fuori a tre dimensioni nelle tue parole, cioè quella complessità umana e culturale e anche di

William Klein  
Il semaforo rosso  
Roma, 1956



**Berenice Abbott**

*Light Rays through Prism, 1939*



relazioni. E allora io credo che in questo tuo viaggio nella fotografia, tu abbia intercettato alcune figure soprattutto, che rappresentano riferimenti ineludibili, come ad esempio Stieglitz. È così?

ŽK | Per esempio non ho fatto Stieglitz perché non era vivo. Ma ho fatto Berenice Abbott che è una montagna! Che è il Monte Everest! Se tu pensi che lei, con la sua camera, quella pesantissima, con tutti i negativi ancora in vetro, ha fotografato New York, ti rendi conto che peso era? Ecco, io sono andata da Berenice Abbott. Sono andata a prendere le foto che lei aveva già donato alla Morgan Library di New York ma sono anche andata a farle visita nel New England. Lei era già molto avanti con l'età. Ho fatto Berenice Abbott e penso sia una cosa importantissima. Non ho fatto solo New York. C'è poi un'altra ricorrenza che trovo fantastica e che mi è successa sempre. Quando ho fatto la mostra di Berenice Abbott, al piano inferiore, e Piero Dorazio in quello superiore, alla Biennale c'era *Arte e scienza*. Io avevo la fotografia e la scienza di Berenice Abbott e la stessa New York, senza la scienza e il progresso della scienza, non si sarebbe potuta costruire. A Palazzo Grassi poi c'era il futurismo. Io ho fatto sempre questa cosa. Ho sempre aiutato il visitatore a leggere le mostre in un contesto favorevole. Questo è accaduto per una mia 'temperatura interiore', non perché fossi informata. Ho fatto anche Lisette Model, che è determinante per la storia della fotografia. Perché Diane Arbus non sarebbe quella che è senza Lisette Model, lo scrive in ogni libro, lo sappiamo benissimo. Una persona che non ho fatto, ma con cui ho avuto un incontro importantissimo, è stato Robert Frank. Io ho fatto tutto questo con la valigia.

SF | Lo so, Živa.

ŽK | Ho portato in valigia anche fotografia e danza, ti ricordi?

*(ridono entrambi)*

SF | Mi ricordo benissimo. Questa specie di metafora del viaggio mi sembra molto importante, molto adatta anche a Venezia.

ŽK | Sì, è il movimento ovviamente. Se non ti muovi...

SF | Mi sembra anche molto fotografica. Perché talvolta si ha l'impressione, questa è una mia idea ed è il preludio alla domanda finale che volevo farti, che il mondo dell'arte contemporanea, e parlo non a caso di arte contemporanea, mi riferisco all'ultimo cinquantennio diciamo del secolo appena trascorso, veda molto spesso nelle figure degli artisti degli stereotipi conclusi in sé e limitati. Mentre io credo che il mondo della fotografia in quegli anni, verso fine secolo, fosse ancora un mondo in cui la parte del lavoro, della conoscenza e della poca riconoscibilità, talvolta della poca visibilità a fronte di lavori importanti anche sul piano estetico, più di quelli di molti artisti, sia stata la cifra della fotografia. Cioè, è una cifra nomade quella della fotografia. E quindi io volevo chiederti un'ultima cosa. Adesso che la fotografia è stata, insieme al video e a mille altri linguaggi, completamente sdoganata e in qualche modo riassorbita dal sistema artistico, tu ne vedi ancora una possibilità di sviluppo autonomo? Il mondo che abbiamo conosciuto, quel mondo in cui la fotografia era un linguaggio con una sua specificità, che aveva ancora questa caratteristica in qualche modo selvatica e nascosta ma di grande pregnanza poetica e teorica, ha ancora qualche possibilità? O è un mondo che è stato assorbito dal grande sistema dell'arte che in qualche modo ne ha determinato se non la fine, un momento di stasi creativa e di proposta?

ŽK | No, io credo che quello che tu hai ricordato ovviamente sia legato a un'epoca che è finita. In cui l'arte, la cultura non era dittatura, non era industria, era ancora nella fase di ricerca. In cui l'artista non era la materia prima di questa industria della cultura e delle mostre, era ancora uno da scoprire e da definire, si doveva ancora vedere se gli si apriva la porta della storia oppure no. Voglio dire, tutto era ancora ricerca, dialogo, lavoro! Dallo storico dell'arte, al direttore del museo. L'artista era solo un operaio, un minatore che doveva solo fare la sua opera e niente altro. In ogni caso questo mondo è finito, per tanti motivi. Ma io credo anche che, fino a che ci sarà l'uomo, ci sarà scrittura, ci sarà pittura. È pur vero che anche questo cambia: cosa sarà questo uomo di domani? Può darsi che sarà fatto tutto da nuove materie, perché come hanno distrutto la natura così cercano di fare con l'essere umano. Si cerca di fare la copia di tutto. È ovvio che oggi l'arte, anche quella occidentale, è piccola nei confronti del globo, ma è anche ovvio, proprio per questa nuova dimensione, che la fotografia è tutto, perché è riproducibilità. La fotografia permetterà di scambiare tutto, anche i vestiti. Nei musei non vedremo più gli originali, sarà tutto riprodotto. Tutto questo parte dalla lente e dalla camera. Ma è sicuro che in questo mondo tutto cambiato, ci sarà sempre una persona che sta dentro la sua piccola torre e che fa ricerca. E domani, o forse sta già succedendo, nasce una nuova situazione. Io ne sono sicura.

SF | Sì, io temo che la figura dell'autore sarà molto diversa e non particolarmente felice perché a mio parere in questo momento non c'è un grande spazio per la fotografia

come linguaggio autonomo. Io vedo la fotografia riverberarsi in una maniera specifica e assolutamente straordinaria nel cinema, per esempio.

ŽK | Ma sì, quella è tutta fotografia. Ovviamente non abbiamo parlato di cinema, abbiamo parlato di Klein. Ma ovviamente il cinema è fotografia.

SF | Io credo che la fotografia nel cinema abbia un grande futuro. È un futuro che è già un grandissimo passato naturalmente. Ho notato che in molti film che hanno la caratteristica del pensiero e di una riflessione operativa e operante, spesso ci si è rifatti ad autori, a fotografi da cui si è tratto ispirazione, ma che sono stati anche in qualche modo non superati ma trascesi. Quindi io credo che la fotografia, come noi l'abbiamo conosciuta, come sperimentazione...

ŽK | Sì, come foglio, come foglio di carta, come libro sì. Perché tu parli di cinema come proiezione e come occupazione dello spazio. È per questo che il cinema diventa anche interessante, perché è spazio illusorio. Nel problema dell'architettura o della vera casa, lo spazio illusorio ha un grande futuro in quanto illusione ma anche come *opium* per le masse!

SF | Sì, io dico cinema ma naturalmente potrebbe essere la fotografia d'architettura, la fotografia professionale...

ŽK | Sì, la fotografia come grande industria applicata, sarà sempre più forte. Ma vedi che in fondo torniamo a come abbiamo iniziato? Solo che in una dimensione così grande che ovviamente ti senti...

SF | Un po' sperso.

ŽK | Sperso. No, anzi. Tutto sarà come uno stendardo: così come Christo che ha coperto tutto con delle tele, tutto sarà coperto di tele di fotografie.



**Lisette Model**  
*Reflection N.Y.C., 1950*

## Živa è viva

Snješka Knežević

Traduzione italiana di Smiljka Malinar

“È viva!” fu la reazione di sollievo – spesso citata – della mamma Herma quando, dopo il vivace bambinetto, apparve una minuscola bambina. Per questa ragione i genitori, Herma e Ivo Kraus, diedero loro i nomi di Ognjen (Ignazio) e Živa (Viva). Nomi che forse contenevano un presagio? La risposta va cercata nella personalità dei due fratelli, plasmata dalle loro scelte e convizioni, e anche dalle condizioni esterne: l'ambiente, gli incontri e il dialogo con gli altri, in una parola – dalla vita.

Ivo Kraus, zagabrese ed ebreo, attivo nella vita culturale, politica e nell'ambiente ebraico della città alla quale era legato dall'infanzia, ha voluto che i gemelli nascessero a Zagabria. Dopo un avventuroso viaggio in treno da Ginevra, nell'autunno del 1945, i coniugi arrivarono a Zagabria poco prima del momento del parto. Avevano alle spalle anni difficili di esilio in Italia e in Svizzera, paese del loro incontro, e ambedue, da antifascisti convinti, si erano impegnati in campo politico, in vista della liberazione della loro patria e dell'Europa. Ora li aspettava un futuro incerto nel nuovo stato e nella nuova società. Quello stesso autunno del '45, tra le macerie della sinagoga di Zagabria, Ivo Kraus trovò alcune reliquie che trasportò nella sede della Comunità Ebraica di Zagabria, dove vengono custodite con particolare devozione. Herma, slovena, si acclimatò alla città che inizialmente le era estranea. Si laureò in medicina, fece una brillante carriera nel settore della medicina preventiva, fino a ricoprire la posizione di Ministro della sanità. Ivo Kraus, assunto alla carica di Pubblico ministero, continuò a occuparsi dei problemi della cultura. È stato il primo presidente del Consiglio delle Gallerie di Arte Contemporanea (ora Museo di Arte Contemporanea) all'epoca in cui esse erano uno dei centri europei dell'arte di avanguardia (*Nuove tendenze*, arte digitale) e un punto d'incontro di artisti di tutto il mondo. Partecipava, inoltre, con impegno, temperamento e senso critico, ai dibattiti pubblici sullo sviluppo e sul futuro della città. Ovunque si recasse – alle mostre, rappresentazioni teatrali, concerti, discussioni sulla cultura e sul profilo urbano di Zagabria – portava con sé Živa e Ognjen. Erano tempi di ristrettezze ma ricchi di aspettative e di speranze, che aleggiavano nell'aria come una nebbiolina luminiscente. La generazione di Ognjen e di Živa era aperta e piena di curiosità, perciò non stupisce che i due fratelli, diventati più grandi, iniziassero a viaggiare fuori dai confini del paese: in Italia, in Francia e in altri paesi occidentali.

Ancora bambini, il padre li aveva portati alla Comunità (nome abbreviato dell'edificio storico in via Palmotić che, per miracolo, la guerra aveva risparmiato), sede e luogo di incontro degli ebrei zagabresi. Qui, alcuni attivisti del periodo prebellico cercavano

di riannodare le fila interrotte e rinnovare il flusso della vita. Bisognava innanzitutto sanare le profonde ferite inferte dalla guerra e costruire la fiducia nel futuro. L'ambiente, lo spirito di comunanza e l'atmosfera accogliente e calorosa fecero una profonda impressione su Ognjen e Živa. Ognjen, insigne medico, chirurgo e urologo, diverrà il più longevo presidente della comunità ebraica di Zagabria dopo il periodo della Shoah, affermandosi come personaggio carismatico attraverso la sua lotta per la verità sul genocidio degli ebrei durante il regime ustascia e il cosiddetto ‘Stato Indipendente di Croazia’, per la sussistenza dell'ebraicità, e contro l'antisemitismo, il razzismo e la xenofobia. Živa esprimeva la propria appartenenza ebraica in maniera diversa: attraverso il dialogo con gli artisti, le gallerie e i musei ebraici e la loro promozione, grazie ai contatti con Israele, con un continuo interesse e il sentirsi vicina. Non a caso, avendo deciso di rimanere a Venezia, ha avvicinato Peggy Guggenheim, legandosi a lei con rapporti di lavoro e successivamente collaborando a più riprese col Museo Guggenheim di New York. Tornava sempre alla natia Zagabria, e l'edificio di via Palmotić era per lei una seconda casa. Ha dato un grande e generoso contributo alla cultura zagabrese, soprattutto presentandone la pittura e i pittori, senza mai aspettarsi né ricevere nulla in cambio. In breve, per Živa e per Ognjen l'ebraicità rappresentava una specie di valore aggiunto, superiore, e non un condizionamento che li rinchiudeva in un ghetto spirituale e ideologico.

Per quale motivo Živa ha scelto l'arte e la missione di servire alla cultura, parole con cui spesso descrive la propria vita? Era abbastanza logico che una giovane colta e sensibile, piena di curiosità intellettuale, già negli anni del liceo decidesse di studiare storia dell'arte e pittura. Poteva contare sull'appoggio della propria famiglia, che alla cultura assegnava un posto privilegiato e considerava l'arte parte integrante della vita e una maniera di viverla. Živa frequentava i luoghi di incontro degli artisti e i luoghi dove viveva l'arte, a Zagabria, a Dubrovnik e nelle altre sedi di attività artistica. Sempre concentrata, disposta al dialogo e al commento, rispettosa e inclusiva. Ancor oggi, dopo tanti anni veneziani, in questi ambienti vive il ricordo della giovane Živa, che nella sua essenza non è cambiata, salvo per l'autorevolezza conquistata col proprio lavoro.

Negli anni di studio all'Accademia, decisivo per la formazione di Živa fu l'insegnamento di Marino Tartaglia, che con la sua esperienza, larghezza di vedute e la sua ricca personalità le ha rivelato nuove prospettive, influenzando probabilmente anche il suo interesse per l'Italia. E la sua partenza per la Francia, dopo aver terminato gli studi.

Perché Venezia? E che cosa è diventata per lei questa città? Molte volte, in diverse occasioni, Živa ha cercato di spiegarlo. È arrivata a Venezia come straniera e vi è rimasta come ospite. È presente, seppure invisibile. Vive isolata e la sua è una vita astratta. Considera Venezia una piattaforma, una scena e uno schermo, insistendo su quest'ultima caratterizzazione.

Ma ciò è vero? Perché a Venezia Živa è conosciuta, apprezzata e riconosciuta. È presente nella misura in cui desidera esserlo; infatti, tutta la sua attività reca l'impronta dell'elitismo, dell'esclusività, dell'originalità, dell'innovazione. Si rivolge agli

intenditori, ai sensibili, a coloro che desiderano scoprire. Per loro Živa e il suo lavoro non sono invisibili, al contrario, risaltano, lanciano sfide e suscitano ammirazione. Si potrebbe aggiungere che lei è visibile a quelli che invita e accoglie nella sua cerchia seppure, talvolta, la dimensione meramente estetica di quanto fa vedere – nei suoi dipinti e nelle opere d'arte che promuove – attiri l'attenzione di un pubblico, la cui esperienza si riduce alla sola impressione visiva. Detto in maniera più semplice, il pubblico cerca unicamente sensazioni piacevoli. Il suo vivere isolata equivale al votarsi a ciò che è essenziale, ossia alla sua missione: alla vita per l'arte e dentro l'arte, che si svolge in una sfera elevata, al di sopra delle pressioni e costrizioni del quotidiano. È stata lei a prendere questa decisione, osservandola in modo coerente. L'isolamento come un senso e una forma superiori di vita. Non è questo un vantaggio e una posizione che permette di vedere di più e meglio? Forse in tale senso la sua vita può dirsi un'astrazione. Ricolma di ciò che è unico. La vita come levitazione, libera da pesi. Dove c'è spazio per l'idealismo e l'utopia. È una vita che procura rapimenti e felicità, emozioni intense, che illumina e nobilita. È vero che lo scotto da pagare è alto: l'incertezza circa le disponibilità finanziarie che assicurino l'attuazione degli obiettivi prefissi, l'assillo di come opporsi alla dominazione della cultura di massa, insensibile al valore della posizione individuale e all'unicità del risultato, che semmai cerca di costringere entro i modelli da essa stessa creati e alimentati. Come resistere alla mercificazione invadente che trasforma in merce, spesso effimera, pensiero, talento, eredità e tradizione. Živa combatte anche queste battaglie, riportando ferite, ma risolleandosi ogni volta, più forte, più ricca di esperienza e più caparbia. Moravia a suo tempo ha affermato che la vita di Živa era come quella di un uomo, ed è così. Ma nonostante ciò è rimasta una donna, interessante, attraente, fragile e misteriosa, il cui gesto e il cui volto rimangono impressi già al primo incontro.

Ancora una volta: perché Venezia? Živa sostiene che Venezia costringe al confronto con sé stessi, sollecita al dialogo con sé stessi, rappresenta una piattaforma o piuttosto uno schermo dove tutto appare ingrandito, senza veli e pietose reticenze. Anche a tale proposito potremmo tentare una spiegazione. Venezia è innanzitutto una città *sui generis*, una creazione artificiale, trionfo dell'ingegnosità e della conoscenza, che concentra in sé tutto ciò che una città può produrre sul piano culturale, simbolico ed estetico, utilitaristico e tecnico. La posizione e la topografia di Venezia ne fanno una specie di miracolo, il simbolo della civiltà, l'utopia diventata realtà. La sua bellezza e fragilità, la continua minaccia che la sovrasta, suscitano emozioni profonde, inducono a interrogarci sull'ineluttabilità della morte e sulle sorti della vita, del perdurare e del senso. Vivere a Venezia significa, a ogni passo, accanto a ogni fondamento, ponte, riva, palazzo e chiesa, porsi con angoscia questi interrogativi e cercare una risposta, senza mai ottenerla. Venezia esprime una sfida, invita a un confronto, sollecita ognuno a entrare in scena e ad affermarsi nella misura in cui ne è capace. Vivendo a Venezia si è esposti a continui rischi, per il quotidiano confrontarsi con quanto rappresenta il passato e con la prospettiva di un funesto futuro, preannunciato dalle catastrofiche acque alte, che prefigurano ciò che potrebbe diventare l'ultimo regalo del pianeta surriscaldato: il livello del mare che non scende, un'acqua alta che non si ritira e fa scomparire Venezia nel vortice della distruzione e della morte.

**Petar Dabac**  
*Živa Kraus, 1970*



Probabilmente anche questo trattiene Živa, incline agli estremi, alle purificazioni ed elevazioni, a vivere a Venezia la sua vita, da straniera e ospite, come suole autodefinirsi. Probabilmente né la natia Zagabria, né New York, né Tokio, città che la affasciano, né la potente Gerusalemme, non le permetterebbero di realizzare ciò che ha realizzato. Solo Venezia può generare la tensione sensoriale confacente all'arte della fotografia, arte dello splendore unico, istantaneo. Živa lo aveva intuito quarant'anni fa quando ha deciso di aprire Ikona, galleria specializzata nell'arte della fotografia. Alla scena di Venezia ha destinato per anni artisti e poetiche capaci di misurarsi con la sua ricchezza e le sue insidie – Venezia, infatti, non è da tutti. Con coraggio, convinzione e un istinto infallibile vi ha esposto quanto di meglio potevano offrire anche l'arte croata e jugoslava – un altro contributo alla ricchezza della scena veneziana. Questa scena ha visto nascere anche i quadri di Živa, che per il loro splendore, sensualità, e un particolare impasto stilistico-simbolico, possono dirsi veneziani a pieno titolo. Finalmente, su questa scena e su questo schermo Živa Kraus risalta quale individualità inconfondibile.



## Quaderni di Insula

18/2004 Stranieri e foresti a Venezia

### Da Zagabria a Venezia: le immagini di Živa Kraus

intervista di Loredana Bolzan

*Živa Kraus – studi artistici a Zagabria, città dov'è nata, e successivamente alle Belle Arti di Venezia –, alla quale si deve la fondazione dell'ormai mitica Ikona Photo Gallery nel lontano 1979, con cui ha introdotto e radicato la fotografia a Venezia presentando antologie dei massimi fotografi mondiali (da Gisèle Freund a Helmut Newton, da Berenice Abbott a Paolo Monti), è un personaggio artistico a tutto tondo. Pittrice in proprio e professionista indiscussa in città di eventi artistici di alto profilo e mai scontati, nonché collaboratrice nell'ambito delle Biennali e curatrice di mostre dedicate spesso ad artisti dell'ex Jugoslavia – sempre sotto l'insegna Ikona – ospitate negli ultimi anni in quella sede suggestiva per storia ed architettura che sono i Magazzini del Sale, ha ideato e curato più di settanta mostre, fra grandi progetti e piccole rassegne. Integrata nello spazio cittadino e insieme figura a parte, straniera a Venezia pur avendone sposato l'assoluta specificità, che non smette di poetizzare con il suo gergo metaforico, Živa Kraus ha fatto di Venezia una piattaforma su cui misurare la difficoltà contemporanea dell'arte, nell'equivoco fra bellezza e consumo, che si declina soprattutto a Venezia, binomio ormai perverso di bellezza e consumo. Nel suo viso bianchissimo, che i capelli corvini tirati all'indietro rendono ancora più conturbante, traspare la magia e la malinconia di un Pierrot così poco consoni ai tempi, come aveva già notato il suo grande amico Alberto Moravia e come suggerisce anche la foto che la ritrae con il camice da pittore e le braccia rivolte verso l'alto, simili alle maniche-ali di quella maschera.*

**Loredana Bolzan** | Il tuo paese d'origine (la Croazia) appartiene all'altra sponda dell'Adriatico, quindi con Venezia c'è una sorta di rispecchiamento, un rapporto che è insieme di alterità e di identità. Ti sembra pertinente come immagine, come idea?

**Živa Kraus** | Ho avuto la fortuna di aver passato tanto tempo della mia vita sulla costa Adriatica che ovviamente ha tutte le tracce del Mediterraneo, compresi i simboli: le pietre comuni con Venezia stessa, il camminare, il passaggio, la natura del mare, la terra costiera, al di là del fatto di aver vissuto tutto un anno su un'isola dell'Adriatico. Calli e pietre mi sono molto naturali, proprio come un'impronta del piede e del corpo, ma di sicuro la cosa che mi ha aiutato moltissimo per vivere Venezia in modo naturale è il fatto che sono cresciuta a Zagabria, in una vera città, perché Zagabria è una città mitteleuropea, e quanto una città può offrire a un cittadino fuori sponda l'ho imparato lì.

**LB** | Da Zagabria a Venezia. Nonostante le difficoltà del tuo lavoro come direttrice di *Ikona Gallery*, tu sostieni che il tuo rapporto con Venezia è più d'amore che di conflitto...

**ŽK** | Di sicuro non è di conflitto, e in ogni caso Venezia si può amare come una persona. A Venezia sono arrivata già come un individuo formato; e quando uno è giovane c'è un tale impeto della vita e del fare che assolutamente non ci può essere conflitto. Anzi, sei tanto nell'onda dell'idealismo, dell'amore e dell'essere che riesci a cancellare il conflitto con la fede. Ero talmente presa nella realizzazione dell'idea, che ho vissuto come il fuoco.

**LB** | Se non come straniera, tu sei spesso percepita come strana: un personaggio anomalo per impegno, coraggio, per il tuo approccio spesso tranchant, il tuo linguaggio così poco convenzionale, che segue vie traverse... Hai coscienza di questa percezione di te dall'esterno? Di non passare inosservata?



**Mark E. Smith**  
*Živa Kraus nello studio delle Zattere, 1985*

**ŽK** | A Venezia, nessuno passa inosservato; può darsi che io passi per strana perché sono talmente solitaria... ma, pur essendo sola, spero di essere vista come una donna, anche se vivo come un uomo (è quello che diceva di me Moravia). Posso capire che in una civiltà mediterranea una donna sola sia considerata strana. Sono strana perché sono straniera e anche per l'immagine che emano. Io ho avuto il coraggio di essere me stessa, di non mimetizzarmi. Sono venuta a Venezia come straniera e ho accettato di esserlo, mi sono sempre comportata come un'ospite, come se fossi in visita. Se avessi cercato di parlare italiano perfettamente e di comportarmi come gli altri sarei entrata nella recitazione, nell'affettazione. Mi sembrava anche una mancanza di rispetto. Ma io credo che la mia stranezza sia soprattutto questa figura solitaria, sola e solitaria, che

si ripete in tutti gli spazi. So benissimo di essere come una comparsa sul palcoscenico, una che passa, magari sempre uguale. Io vorrei essere invisibile e per fortuna sono nel movimento. Anche la mia pittura è tutta nel pastello, nel pigmento fragile, mobile...

**LB** | Un po' agli antipodi di questa città promiscua dove tutti si incontrano e si confondono.

**ŽK** | Venezia è una città che ha tutte le caratteristiche dell'Italia e dell'italianità e le pronuncia ancora di più. È una radiografia di tante cose, come una pièce teatrale che mette in mostra diverse tipologie di caratteri e in fondo di maschere. Venezia mette tutto in inquadratura, come nella fotografia e al cinema, quindi il passaggio di una persona e il comportamento per la strada sono molto più visibili. Io sono una figura strana rispetto a questo teatro italiano: una maschera diversa.

**LB** | Rispetto alle altre città, Venezia offre come spettacolo anche quello della vita quotidiana, come un palcoscenico generalizzato dove tutto si mescola, dalle attività lavorative al passeggio alle chiacchiere alle discussioni, fra ombre e cicchetti. È uno stimolo in più oppure un ostacolo che si frappone allo scenario della bellezza pura della città?

**ŽK** | Di nuovo dipende dall'individuo che si trova di fronte a questa realtà di Venezia. Per gli osservatori-*voyeurs*, Venezia è un Cd-rom *in vivo*, un cinema *in vivo*, un teatro *in vivo*. Ruskin ha scritto *Le pietre di Venezia*; oggi sarebbero "Le pietre di Hollywood". Io non sono un'osservatrice di questo teatro quotidiano, sono una persona che si occupa di cose fragili e invisibili, di ombre, e le traduco in azione.

**LB** | Tu chiami scenario quella che è la vera natura di Venezia, dell'edificio-Venezia, fatto di elementi di natura: pietre acqua aria luce. In questa inesauribile sollecitazione offerta da Venezia, non sono molti i fotografi da te esposti che si sono soffermati su questo spettacolo pittoresco della vita quotidiana.

**ŽK** | Non sono portata verso il foto-giornalismo, la fotocronaca che capta l'esterno. Mi sono sempre occupata di fotografi autori che non scattano solo foto ma hanno creato un'opera e usato la fotografia come mezzo di espressione. E sono contenta che alcuni autori con cui ho lavorato, come John Batho, Chuck Freedman, Herbert Migdoll, siano riusciti a creare un'opera su Venezia, come Carlo Naya e altri nell'Ottocento.

**LB** | Malgrado sia stata vampirizzata da milioni di macchine fotografiche, la sua anima resiste e Venezia continua ad ispirare i fotografi di professione. È possibile andare oltre come sguardo fotografico?

**ŽK** | Io credo che ci sia una differenza fra come Venezia si presenta oggi e cento anni fa; in più il mezzo è cambiato, la vita è cambiata e le persone sono cambiate. Quello che la camera vede è sempre anche l'interiorità del fotografo. Qualsiasi fotografo vede tanta luce quanta ne ha dentro di sé. La fotografia per me è *body art*. È vero, ci sono milioni di fotografie ma quelle che resteranno sono pochissime. Ognuno può avere la sua memoria su Venezia, o un diario, ma questa è un'altra cosa. La bellezza di Venezia è in Venezia stessa, un'armonia con la natura e con il cosmo. La bellezza nell'opera dell'artista è lui che la deve creare, è attraverso di lui che deve passare l'addizione di una nuova armonia, Venezia non ci può dare la sua bellezza. Io guardo sempre Venezia da sopra e da sotto e la vivo come la cima in luce di una piramide che di fatto è sott'acqua.

**LB** | Venezia città dell'arte. È un tale luogo comune che ti posso solo chiedere quanto Venezia sia per un artista ispiratrice o non invece castratrice, banalizzatrice: la regina degli stereotipi...

**ŽK** | Venezia è importante per un artista perché è una città ma possiede anche la calma della campagna. Era così una volta, oggi forse non più. Venezia come città d'arte è in se stessa tutta un corpo, tutta insieme è arte; non è città d'arte perché offre un programma stagionale di rassegne. A Venezia un artista si viene a ispirare perché Venezia è un fantastico confronto con se stessi. Venezia offre un soliloquio molto più fecondo di qualsiasi altro spazio; come città è un corpo, un edificio; anche un individuo è un corpo, una verticale.

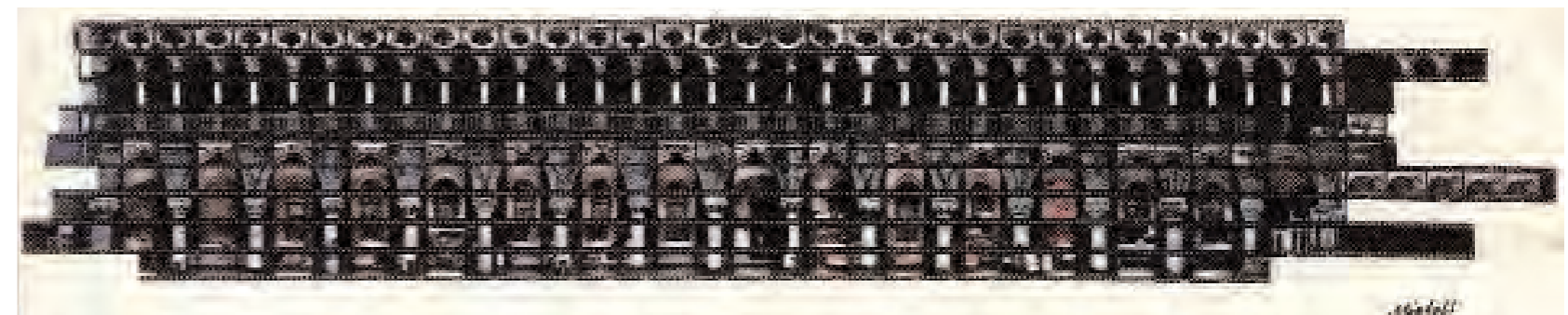


**Carlo Naya**  
*Venezia a San Trovaso*, c. 1875



*Models New York City*  
(Fotografie di Lisette Model e pitture di Evsa Model),  
Mostra 1984,  
Palazzo Mocenigo.  
Allestimento e fotografia  
di Chuck Freedman

**Herbert Migdoll**  
*Palazzo Ducale*, 1985



**LB** | Tu hai fatto un lavoro da pioniera per la fotografia a Venezia, inaugurando diversi percorsi espositivi dedicati alla fotografia: all'inizio, nel 1979, con la galleria di ponte San Moisè, e ora con l'ultima, recente scommessa della nuova galleria di campo del Ghetto.

**ŽK** | Venezia è come una piattaforma del succedere permanente in fatto di arte, di incroci, con il resto del mondo. Già prima di *Ikona* ci sono state mostre di fotografia nelle Biennali. Il mio lavoro è diverso perché dal primo giorno fino a oggi ho sempre soddisfatto il criterio del massimo valore dell'immagine, del concetto di mostra e soprattutto la continuità. Fin dalla prima mostra, già dal nome della galleria, dalla scelta degli autori, c'era la premessa che non si trattava di una festa, di uno spettacolo. Ho scelto di creare una galleria di fotografia perché non c'era niente di simile a Venezia. La galleria è uno spazio tipico per una città, una vetrina, un punto di raccordo interno/esterno, come avviene per la crescita di una persona che porta il suo sguardo all'esterno per poi esistere nell'interno. Ma a Venezia, questo fatto di vivere la città attraverso anche il dialogo con le persone non esiste.

**LB** | Da quella prima esperienza a oggi è sicuramente cambiato anche l'interesse del pubblico e a questo proposito la scelta del Ghetto sembra essere più una sfida che la risposta a una domanda.

**ŽK** | Per una città che è punto di transito del mondo, il Ghetto non rappresenta solo la cellula della mia galleria ma è in sé cellula di un mosaico, di uno spazio più grande. Il Ghetto mi sembra ideale come spazio perché è isola nell'isola, città nella città e in più è una memoria completa. Tutte le persone che passano per il Ghetto lo fanno per scelta e questo già implica un minimo di attenzione più calma, più offerta.

**LB** | I rapporti con le istituzioni e i rapporti con la città in quanto pubblico: la vita di un'artista-imprenditrice solitaria non deve essere facile. Pubblico e committenza: ti sei abituata a prescindere da questi fattori; contro venti e maree, continui indomita il tuo lavoro...

**ŽK** | Per me è doveroso e naturale cercare di fare; ho sempre considerato il mio lavoro come un lavoro per il pubblico. La galleria è stata creata come una risposta alla città, le istituzioni mi hanno accolta ma mi piacerebbe che questo dialogo fosse un po' più forte, più articolato, anche se mi rendo conto che, pur avendo io dimostrato lungimiranza, nella fretta che ha Venezia oggi di risolvere i suoi problemi, è difficile che si occupino di una cosa così minima. Anche se io non credo affatto che sia minima perché non c'è nessuna cosa senza radice, senza matrice. Diversamente da oggi dove

tutto è comunicazione, io mi sono sempre occupata di opere d'arte originali, ho sempre curato la matrice. Il pubblico della globalizzazione a Venezia scoprirà che non ha bisogno di andare né a teatro né al cinema. Davanti alle mostre si comporta allo stesso modo di quando va dal fruttivendolo o di quando guarda una vetrina: è sempre e solo una variante di un *tableau vivant*.

**LB** | Potresti ripercorrere le tappe dell'avventura di *Ikona*?

**ŽK** | Ho creato la prima galleria di fotografia, *Ikona Photo Gallery*, che ancora oggi vive, nel 1979, al ponte San Moisè, una galleria internazionale che ha presentato i grandi e promosso i giovani: da Lisette Model, il massimo come *outsider*, a Berenice Abbott, il massimo come classico. Ho inaugurato più di quattordici sedi in città, ho creato un itinerario topografico, ho usato tutta la città come uno spazio espositivo dando vita a questi spazi. In arte l'unica cosa importante è l'opera e lo spazio è in funzione dell'opera, come l'architettura di un territorio. E la galleria sarebbe differente se io l'avessi fatta in un'altra città, forse non si chiamerebbe nemmeno *Ikona*. Oltre a questo, mi sono sempre occupata della promozione dell'arte perché ho portato autori dell'altra sponda dell'Adriatico e anche artisti veneziani a cui la città non ha pensato.

**LB** | Come riesci a conciliare le tue due anime: quella di artista e quella di promotrice di *Ikona*?

**ŽK** | Ho sacrificato tante cose ma se non fossi stata a Venezia forse non avrei fatto nemmeno *Ikona* e non ci sarebbe nemmeno il parallelismo di queste due professioni. Non potevo stare qui e fare solo la mia pittura senza avere alcun dialogo con la città. Aprire la galleria voleva dire anche essere, vivere in città, fare il mio dovere civico.

**LB** | In quanto al rapporto con l'Altro, Venezia è sicuramente una città a parte: non è una città metropolitana, non è una città cosmopolita, ma è una città aperta, nonostante il mito, vagamente nazionalistico, della Serenissima, così ancorato nei suoi abitanti, una città tollerante per tradizione e per quieto vivere...

**ŽK** | Venezia non può essere un modello perché è unica; è un sogno per tutti, un feticcio, un simbolo, un mito, è una città universale in quanto opera tutta costruita, opera d'arte. In realtà è un'altra cosa, una grande industria, una macchina di accoglienza per il turismo. La vita di una città è scambio, è pulsazione, mentre qui le persone si attraversano e si scambiano in velocità le cose e solo quelle indispensabili di sopravvivenza e di commercio. Forse la cosa in cui la città pulsa e respira è in questa offerta: ricevere i turisti perché in fondo lasciano la zecca e partono; è come una nave che si riempie e svuota. L'unica cosa che mi domando è come queste pietre, questo corpo, potranno sopportare non solo questo grandissimo afflusso di persone ma anche le infrastrutture che si devono fare. L'architettura veneziana era fatta di sottigliezza, flessibilità, leggerezza e il passo del veneziano era leggero come le gondole. Adesso invece prevale l'uso di materiali più pesanti e di infrastrutture cento volte più forti.

**LB** | Veniamo al discorso di Venezia come simbolo.

Tramontato il mito decadente di Venezia città morta e morente, oggi prende corpo



*Fotografia in Venezia*  
(Fotografie di Paolo Monti e Michele Alassio),  
Mostra 1985, chiesa di San Samuele.  
Allestimento di Gianfranco Della Puppa.  
Fotografia dell'allestimento  
di Chuck Freedman

*Crosstown/Central Park.*  
*New York City, 1938-1985*  
(Fotografie di Helen Levitt e Bruce Davidson),  
Mostra 2002, Magazzini del Sale.  
Allestimento e fotografia  
di Chuck Freedman

un'idea più plausibile di città non solo vivibile ma anche viva e creativa e pronta ad affrontare il futuro con altre risorse. Tu sei molto sensibile a questa apertura modernistica...

**ŽK** | Questo si è già avverato con l'Università, grazie a Cacciari e a Costa, e con tutte le istituzioni legate all'Università, fra cui l'apertura di San Servolo come Università internazionale. Venezia sarà una città di passaggio, di rappresentanza perché sarà incorporata nello sviluppo di tutta la regione, come un'ambasciata. Venezia sarà come la grande torta bianca di Washington, il Campidoglio. C'è poi il turismo allargato su tutte le isole, il porto che ha favorito questa trasformazione, compresa quella di Mestre che comincia finalmente a essere pensata come città.

**LB** | Tu hai contribuito simbolicamente, con le mostre di Pierre Jouve su Porto Marghera e poi con quella di Bruce Davidson sul porto di New York, a questa valorizzazione del porto come polo della rinascita. La tua idea urbanistica di Venezia è abbastanza controcorrente perché punta non solo sulla cittadella storica ma guarda verso la terraferma. Il porto è l'entrata della città ma nei due sensi. Senza il porto tutta Mestre, Marghera e anche Santa Marta sarebbero differenti perché il porto non è solo il passaggio di grandi navi ma abbraccia tutto il territorio, anche la terra ferma.

**ŽK** | Per le mostre del porto sono riuscita a convincere le persone giuste, ma non dobbiamo essere ingenui, l'arte e la cultura sono puro arsenale per la politica e l'economia. Oggi non si fa niente senza arte e cultura, anche se non si fa più differenza fra vera arte e illustrazione dell'arte. Per questo incontro che il porto ha cercato abbiamo trovato un dialogo: in fondo un artista riesce ad avere un dialogo con le istituzioni perché alla fine la società e le istituzioni hanno bisogno di questo piccolo lume per dire le cose in forma e in bellezza senza fare grandi conferenze.



## Dai cataloghi

### Venezia, Archivio Naya (1981)

Alberto Moravia

#### Introduzione

La fotografia ha già un passato; a sua volta il passato viene sempre più ricercato nella fotografia. Così, se noi oggi vogliamo sapere come eravamo un secolo fa, non ricorriamo più alla pittura ma alla fotografia. Cioè non cerchiamo la testimonianza del pittore che anche nelle opere più anonime e più umili non può non partire dal gusto personale per arrivare al documento; bensì del fotografo che procede in senso inverso, dal documento al gusto personale. È, infatti, evidente che la fotografia può avvicinarsi al brutto e al quotidiano vero più della pittura che, lei, aspira invincibilmente al bello. S'intende che anche i fotografi mirano al bello; anzi vi mirano, benché in altro modo e con altri mezzi non meno dei pittori. Ma sta di fatto che ciò che noi chiamiamo attualità, mentre non esiste ormai più da tempo nella pittura, costituisce invece il novanta per cento del prodotto della macchina fotografica.

Ne derivano alcune importanti e sconcertanti conseguenze. Per esempio la morte della storia attraverso la sua trasformazione in attualità. Un quadro che ci mostrasse Giulio Cesare che varca il Rubicone situerebbe Cesare fuori del tempo, nella storia; un fotografo invece, lo situerebbe dentro il tempo cioè nel presente. Ma appunto perché situato nel presente, Cesare diventerebbe "attuale"; contraddizione flagrante che provocherebbe immediatamente l'abolizione del carattere storico del personaggio e dell'evento.

D'altra parte, se un uomo del settecento voleva sapere come si viveva cent'anni addietro, doveva per forza ricorrere alle pitture, alle incisioni, ai disegni, tutte rappresentazioni, come abbiamo già notato, "belle" cioè sottratte dall'arte al tempo. Ma se noi oggi vogliamo sapere come eravamo un secolo fa, andiamo invece a guardare le fotografie dell'epoca. In quelle fotografie, il tempo è conservato, fermato in maniera amputata e frammentaria, estraendo un particolare dal contesto del reale e trasformando la realtà in notizia.

Di qui, quell'impressione di morte di cui parla Roland Barthes nel suo saggio sulla fotografia: l'arte per sua natura non può non immortalare il presente cioè mettere l'oggetto fuori del tempo. La fotografia ci dice invece, prima di tutto, che ciò che essa ci mostra, è stato, cioè è morto. Strano a dirsi, però, proprio questo carattere mortuario della fotografia crea tra noi e il passato un rapporto non storico, sentimentale e affettuoso. L'oggetto fotografato "ci riguarda"; l'oggetto dipinto no. Restiamo indifferenti davanti ad un ritratto ad olio; ci spunta una lagrima, vedendo una istantanea in un medaglione.

Come eravamo? Il titolo di un film che, anni fa, inaugurò la serie dei cosiddetti "rétro", ci torna comodo per parlare delle fotografie di Carlo Naya, un fotografo italiano della seconda metà dell'ottocento.

In quale categoria metteremo Naya, in quella dei fotografi che cercano l'immortalità del bello, come i pittori, o in quella dei fotografi che si contentano della labilità del vero? La



#### Carlo Naya

*Chioggiotta che sogna  
i suoi amori*  
Venezia, s.d.

risposta deve essere ambigua. Da una parte la mancanza di ambizioni espressive assicura alle fotografie di Carlo Naya un elevato tasso di verità; dall'altra la necessità di andare incontro ai gusti di una clientela internazionale abituata al "bello" delle incisioni e delle pitture, suggerisce a Naya di aggiungere talvolta alla verità una certa quale "artisticità". Diremo, allora, che Naya è vicino al vero nella misura che non è "artistico".

Dunque, ripetiamo: come eravamo? Eravamo noialtri italiani di Venezia e di Capri, un popolo soprattutto povero. Ma bisogna intendersi sulla povertà. Certo, la povertà è forse la cosa che si nota di più nelle fotografie di Naya. Ma non è la povertà di un quartiere popolare delle ricche e potenti Parigi e Londra, di allora, povertà triste, inebetita, sotto sotto rivoltata; è invece una povertà rassegnata, indifferente, quasi allegra.

Perché questa differenza? Perché mentre la povertà di Parigi e di Londra era povertà "economica" cioè dovuta a momentanea penuria provocata a sua volta da situazioni sociali anch'esse provvisorie; la povertà italiana era "storica" cioè dovuta ad esaurimento, regressione, degradazione definitive e inconsapevoli.

I poveri di Venezia e di Capri fotografati da Naya in qualche modo "non sapevano" di essere poveri; la lunga decadenza italiana li aveva convinti che la povertà poteva essere una condizione normale; non così i poveri nuovi della rivoluzione industriale in Europa. Essi erano consapevoli di essere poveri e di conseguenza consideravano la povertà come un fatto anormale e transeunte.

Henry James nel suo racconto: "Il carteggio Aspern" ci ha dato una descrizione efficace della povertà "storica" degli italiani a Venezia. Dice James: "Del resto una casa grande qui non prova nulla; è perfettamente compatibile con uno stato di indigenza. Vecchi palazzi in decadenza, se volete andarne in cerca, si possono avere per cinque scellini all'anno. E quanto alla gente che ci abita... no, fin quando non avete esplorato Venezia a livello sociale come io ho fatto, non potete farvi un'idea della loro desolazione domestica. Essi vivono di niente; giacché non hanno niente di cui vivere". Quello che scrive James delle classi alte, a maggior ragione vale per le basse. La decadenza dell'Italia cioè la sua povertà "storica" rassegnata ed allegra viene fuori in maniera quasi ossessiva dalle fotografie di Naya. Il quale credeva di fare del colore locale a uso e consumo dei suoi clienti d'oltralpe. In realtà egli ci ha lasciato una testimonianza eloquente anche se inconsapevole della morte di una cultura.

### Fotografia e danza (1981)

Carole Naggar

#### La fotografia entra nella danza

"La danza è quel mondo di forze esatte e di studiate illusioni" dice Paul Valéry.

Ed è anche un mondo che quasi esclude l'immobilità. Così, se fissiamo gli occhi su una ballerina il cui peso riposa tutto intero su un'unghia che fa da perno, sugli scatti di un ballerino sospesi nell'aria, ci par quasi di desiderare questa immobilità, di sognare che i ballerini si fermino.

La fotografia è la copia immobilizzata della danza, là dove il corpo, sottratto alla durata, si presta alla contemplazione. Essa è l'instabilità bloccata, è il desiderio del *voyeur*, è questo paradosso: il sogno della danza.

Ma io non credo che si possa parlare della danza come di un’astrazione. Quest’arte dell’individuale non esiste senza l’esecuzione, esiste soltanto nell’esecuzione.

Nel caso della danza contemporanea in particolare, dove i ballerini non obbediscono ad alcun modello o norma esterna, è un’arte che s’incarna nel corpo e muore con lui, lasciando solo tracce di memoria.

I fotografi hanno voluto strappare all’oblio questi istanti del corpo: traduzioni fedeli al corpo del ballerino, così come il corpo era fedele al suo pensiero; impronte dove luce e ombra diventano gli equivalenti visivi del movimento: la fotografia come la memoria della danza.

Le immagini qui presentate non pretendono di comporre un panorama analitico della danza di questo secolo, e neanche una storia della fotografia della danza. In esse sono incisi frammenti di una storia del corpo scritti con la luce.

[Nel percorso di questa mostra si osserva che] la fotografia ha smesso di collocare il corpo del ballerino su di un piedistallo, per fissare la nostra attenzione sui movimenti quotidiani. Citando ancora Valéry, si può dire della fotografia quello che egli diceva a proposito della danza: “essa ci insegna ciò che facciamo, mostrando chiaramente alle nostre anime quello che compiono nell’oscurità i nostri corpi” (*L’Ame et la Danse, Dialogues*).

#### **Lisette Model Ersa Model. New York City** (1984)

Živa Kraus

#### **Models - New York City**

Lisette Model, che ho incontrato spesso, mi ha parlato sempre della pittura di Ersa Model come di una cosa eccezionale ed unica nella pittura di oggi.

Sapevo che dovevo crederle, come sapevo con quale generosità insegnava la fotografia, come aveva lottato sempre per la fotografia e come avesse saputo con precisione identificare l’espressione autentica e la poesia.

Nessuno conosceva la pittura di Ersa Model, che espose l’ultima volta nel 1948 alla Sidney Janis Gallery a New York.

Lisette Model fu mecenate di Ersa Model durante tutta la loro vita in comune.

Cercando l’esposizione per Venezia, Fotografia e Pittura, Venezia e il Mondo, sono tornata al messaggio di Lisette Model e sapevo che dovevo scoprire i quadri di Ersa Model.

La fotografia di Lisette Model la conoscevo bene e già la esposi a Venezia nel 1980.

Quando vidi i quadri di Ersa Model tutto fu chiaro: sapevo che il titolo della mostra sarebbe stato “MODELS – NEW YORK CITY”.

Autori quali Lisette Model e Ersa Model affermano tutto: attualizzano e mettono in focus la domanda “che cosa è la fotografia?”, “che cosa è la pittura?” (forse il quadro è il manifesto e la fotografia il quadro totale, l’arte); nel loro avanguardismo confermano l’arte del XX secolo, l’originalità individuale e nella diaspora affermano il mito della città e la continuità nell’arte.

Non ho avuto paura di fare una scelta fuori della cronologia dell’attualità e di non ripetere sempre gli stessi fondatori e precursori di “ismi”.

MODELS non sono “nominati” quali primi autori, quali protagonisti, ma sono l’arte del XX secolo completamente nel tempo, con originalità, e son anche precursori di avvenire.

Sono felice di mostrare questo vero humus e fessura-luce fra i primi precursori e le nuove “stars” costantemente presenti nei nuovi eventi dell’arte.

La mostra presenta il ponte Europa-America, Venezia-New York per le caratteristiche della loro opera e della loro vita.

Venezia è viva come il mito e New York è conferma dell’uguale mito nel nuovo mondo del XX secolo.

#### **Berenice Abbott. Photographs** (1986)

Berenice Abbott

#### **Fotografia e scienza**

Viviamo in un mondo creato dalla scienza. Ma noi, milioni di profani, non capiamo o non apprezziamo la conoscenza che controlla la vita quotidiana.

Per ottenere un supporto, di ampiezza popolare, a favore della scienza, allo scopo di poter esplorare questo vasto argomento ancora più a fondo, e riuscire a tenere sotto controllo aree ancora inesplorate, è necessario essere interpreti amichevoli tra la scienza e i profani.

Io credo che la fotografia possa essere questo portavoce, come nessuna altra forma espressiva. Poiché la fotografa, arte del nostro tempo, mezzo scientifico e meccanico che ben si adatta al passo della nostra era, procede all’unisono con lo scopo.

C’è un’unità essenziale tra fotografia, figlia della scienza, e scienza, genitrice.

Tuttavia, finora, il compito di fotografare soggetti scientifici e di arricchirli con la precisione scientifica e con qualcosa che susciti l’interesse popolare, non è stato ancora portato a termine. La funzione dell’artista è necessaria qui, tanto quanto lo è quella di chi registra il dato. L’artista attraverso la storia è stato portavoce e custode delle energie umane e spirituali e delle idee.

Oggi la scienza ha bisogno della sua voce. Ha bisogno del tocco vivido dell’immagine visiva, della calda qualità umana che si aggiunge all’austera e rigida disciplina della scienza. Ha bisogno di parlare alla gente in termini che essa possa capire. E la gente riesce a capire soprattutto la fotografia. Per me, questa funzione della fotografia è straordinariamente impellente ed eccitante. L’argomento scientifico può essere senz’altro il più entusiasmante della nostra epoca.

La mia speranza di entrare in questo nuovo campo è logica conseguenza della mia evoluzione di fotografa. Dopo aver esplorato per molti anni le possibilità del ritratto fotografico a Parigi, mi sono imposta il compito di documentare New York City.

Ora, dopo dieci anni di lavoro passati dietro a questa interpretazione, credo di aver coronato questa fase della mia carriera con la pubblicazione del volume “Changing New York”.

Il problema di documentare la scienza, di presentare il suo argomento realistico con la stessa integrità con cui si ritrae la morfologia culturale della nostra civiltà, e tuttavia di arricchire questo materiale, così strano e poco familiare al pubblico, con la poesia delle sue stesse implicazioni, sembra derivare, per logica, dalle mie precedenti esperienze.

Sono ora alla ricerca di canali attraverso i quali questo nuovo impegno creativo può essere raggiunto.

## John Batho. Il colore e il suo luogo (1987)

Paolo Costantini

### Molteplici identità del colore

“Quand la couleur est à sa richesse, la forme est sa plénitude”: la frase di Cézanne cara a Batho rivela il senso della attenzione primaria – e specifica – del fotografo francese per le diverse “scritture” fotografiche del colore, per l’assoluta variazione dello stesso, per le sue molteplici *identità*. Batho sperimenta perciò differenti tecniche e formati di stampa della diapositiva iniziale, conscio della necessità di far intervenire la varietà delle tecniche nella “genealogia dell’opera d’arte”, secondo l’espressione di Henri Focillon: dalla raffinata “sensualità” del *tirage Fresson* per gli straordinari Parasols di *Deauville* alla ricercata specularità, “liquidità”, del Cibachrome per una nuova esplorazione delle ninfee nel giardino di Giverny; fino alla matericità del Fujicolor Type 02 per penetrare *dentro* il colore indagandone le sempre diverse relazioni con la luce in *Papier/couleur*.

Per Batho i colori diventano pertanto i “materiali” del fotografare; ma questi materiali sono essi stessi già dotati di un’organizzazione di senso (tecnico, storico, simbolico, ecc.) e quindi l’operazione fotografica si presenta come una forma complessa e seconda di organizzazione. Le immagini esibiscono un processo di estraneazione della forma rispetto al reale sempre più radicale: i colori divengono *figure*, cambiano di *qualità* secondo le materie, e intrecciano con le forme relazioni profonde, fatte di geometrie e silenzi, di composte evocazioni e di sereni contrasti; capaci perfino di far “esplodere le forme in un gioioso fuoco d’artificio” come ha recentemente osservato Lemagny a proposito delle superbe “invenzioni” di *Manèges*, il lavoro sul colore e la rappresentazione del movimento che forse meglio definisce la ricerca del fotografo francese. In un momento in cui la fotografia si mostra decisamente inquieta circa la propria funzione, il proprio destino, i propri linguaggi, Batho oppone un ottimismo della visione (“la couleur est agissante, elle est un bonheur gratuit offert aux yeux attentifs”, dichiara) che è anch’esso il sintomo di un’epoca, di una condizione culturale, di una scommessa con il futuro.

## Piero Dorazio. Opere 1960-1986 (1986)

Vittorio Sgarbi

### Il metodo della Forma

(....) Questa idea della tradizione italiana può essere estesa fino a comprendere gli artisti che per primi diedero una risposta al problema dello spazio. Piero della Francesca, Domenico Veneziano, Pietro Perugino, sostanzialmente indifferenti al tema narrativo, che resta una pura occasione esterna. È evidente che questa strada italiana passa, modernamente, attraverso Cézanne.

Cos’è, in fondo, la “Montagne Sainte Victoire” se non un pretesto per definire lo spazio?

Così, ora, di fronte alle grandi tele che segnalano diverse fasi del percorso di Dorazio, ci rendiamo conto che la sua attitudine non è diversa da quella di un impressionista: come questi

dipinge l’intermittenza della luce e dell’ombra in un bosco, così Dorazio dipinge lo spazio. Dai reticoli degli anni Sessanta, razionale risposta all’informale di Pollock, che rappresentava l’indistinto, l’immersione nel caos originario, Dorazio passa a una scansione di linee che corrispondono a una selezione dei colori, che non si incrociano e non interferiscono l’uno con l’altro.

Liberati i colori puri, su diversi fondi, la linea può trasformarsi in diagonale o in curva, determinando un movimento dell’immagine, e può anche naturalmente strutturarsi in architettura, in composizione, alla Doesburg, per poi spezzarsi o frantumarsi in una fitta serie di brevi pennellate orizzontali, o incastrate a mosaico, fino diventare una serie di filamenti luminosi. Si tratta, insomma, – qui mi permetto di contraddire lo stesso Dorazio, che afferma: “Il quadro moderno deve quindi rivolgersi ai sensi e trasmettere un’emozione *primordiale*: il colore, la forma, il peso, le dimensioni, la forza di gravità” – di sostituire il ritorno al primordio dell’informale con il recupero di un’ “arché”, che è il principio istituzionale stesso della pittura, nella coscienza della tradizione italiana.

Dorazio crede all’espressione estetica come a un principio ordinatore del mondo. La realtà non esiste, esiste la ragione che la determina.

## Fotografie di Ikona Gallery (1989)

Italo Zannier

### L’occhio infedele ha centocinquant’anni

A centocinquant’anni dalla “maravigliosa invenzione”, sembra d’essere ancora nell’epoca dei pionieri, perlomeno in Italia, dove la fotografia, come mezzo espressivo e di comunicazione (nonostante la retorica che in suo nome si offre generosa fino allo spreco, e il business del suo complesso mercato culturale e amatoriale-turistico) è tuttora considerata una presenza secondaria, arte applicata, ahimè, strumento tecnico, giocattolo... e basta.

Occuparsi di fotografia in Italia, a qualsiasi livello e in ogni settore (scuola, università, archivi, musei, editoria, esposizioni...), sembra attività da pionieri che si esercitano, inoltre, in un underground dove il dibattito è quasi senza confronto, e comunque con pochi interlocutori in grado di affrontarlo scientificamente.

Quel poco che accade ha peraltro il consenso benedicente – ma indifferente (divertito, ben che vada, se si guarda a certi miti facili, come quello del “paparazzo”, assunto a emblematica macchietta del fotografo *tout-court*), quasi per una passeggera, innocua curiosità – della cosiddetta cultura ufficiale, che è di cent’anni arretrata, e quasi senza convincenti strumenti, quando affronta la problematica di quel nuovo “modo di pensare” che è la fotografia, preferendo rifugiarsi nel prestigio, tradizionalmente avvalorato, della sua “tecnica” o, peggio, della sua “arte”.

In un firmamento di lune sbiadite, dove rassicuranti luci soltanto vi si riflettono, rischia quindi di apparire fin troppo luminosa anche la stella di un saggio acuto e provocatorio (ma che è ormai acquisito, nella dialettica internazionale sulla “natura della fotografia”, un po’ meno invece da noi), come quello di Peter Galassi, *Prima della fotografia*, che Bollati-Boringhieri ha proposto ora in italiano, a otto anni, si badi, dall’edizione del MoMA a New York.

Eppure la fotografia in Italia conta su di una storia che è straordinariamente ricca e sollecitante fin dalle origini, sia per gli autori delle immagini, sia per i saggisti, ma è una vicenda culturale piuttosto obsoleta, al di fuori del circuito accademico, e la cui cura è affidata a pochi entusiasti pionieri che fortemente ne hanno conservato la memoria (si pensi a Lamberto Vitali, a Piero Becchetti..., o ai più recenti programmi, anche di acquisizioni all'estero, del Museo di Storia della Fotografia Alinari); da parte delle istituzioni pubbliche, ben poco si è fatto, in questa direzione, se si escludono il Gabinetto Fotografico Nazionale, il Csac di Parma, il Museo Fortuny di Venezia, l'Archivio Fotografico Toscano, ma da pochi anni.

Le Biblioteche Nazionali solo recentemente, ad esempio, stanno impegnandosi anche su questo fronte, e se non ci fosse qualche raccolta privata, della antica e vecchia pubblicistica sulla fotografia, troppo a lungo considerata minore, non esisterebbe neppure un esemplare. La fotografia ha soltanto 150 anni, ma ben pochi si sono accorti della sua stimolante maturità. A Venezia, però, ci si è mossi per primi, fin dal 1986, con un programma di mostre a Palazzo Fortuny, programmate dall'Assessorato alla Cultura del Comune, che, per quanto riguarda la fotografia, ha d'altronde una storia eccezionale alle spalle, basti pensare (ma si dovrebbe andare più indietro nel ricordo, alle rassegne internazionali curate dal Circolo "La Gondola", negli anni Cinquanta), al grande Festival di "Venezia 79 - La Fotografia", che fece finalmente decollare in Italia la fotografia, presentandola per la prima volta con dovizia ed energia, sia pure tra polemiche spesso arroganti e interessate, ma imponendola anche così all'attenzione dei più distratti. La città fu invasa, allora, dalla fotografia; fu un'indigestione, dissero i soliti maligni, ma anche perciò ci si accorse del suo peso.

E la Biennale? Ha trascurato, invece, ma non credo per snobismo, anche questa occasione straordinaria dell'anniversario, preferendo lasciare chiusi, immersi in un degrado cimiteriale, gli aulici spazi dei "giardini", per i quali inoltre non c'erano altri programmi e impegni, essendo questo l'anno dispari, eppoi, non c'è anche la fotografia tra le Arti Visive? Per una efficace iniziativa della Biennale sulla fotografia italiana ci furono anche delle proposte: ad esempio, uno studio definitivo dopo quello di Vitali, e una grande rassegna, sull'opera del Conte Primoli, "soltanto un fotografo" si dirà, ma così straordinario, da poter essere considerato tra i primi dieci del mondo, in questi centocinquanta anni della modernità.

E proprio nel 1979 (un altro anniversario da festeggiare), sulla nuova onda che fece emergere la fotografia non soltanto in laguna, Živa Kraus apriva a Venezia il primo spazio dedicato esclusivamente a questo genere d'immagine: Ikona Photo Gallery.



**William Klein**  
*May Day Parade*  
Moscow, 1959



**Helmut Newton**  
*Père Lachaise, Tomb of Talma*  
Paris, 1977

Uno splendido, indimenticabile "magazzino", vicino a San Moisè, con grandi aperture sul filo d'acqua del Rio dei Barcaroli, un transitar ciarliero, sibilante di gondole in silhouette, e, al mattino, una gran luce dall'alto, tra le inferriate, come in una romantica segreta; luci ed ombre riflesse dallo smalto del pavimento e dell'acqua increspata, raggi argentei proiettati verso fragili, umili in apparenza, fotografie, sospese tra i plexiglass contro le bianche, abbacinanti, pareti della galleria, immagini potenti, invece, a saperle leggere anche nell'epidermide (la pelle della fotografia, è una superficie "specificata", ma è sconosciuta a chi non sa vedere in essa altro se non la ovvia trasparenza degli oggetti che propone in miniatura): molti visitatori cominciarono proprio allora, via via, a considerare la fotografia qualcosa di più d'un elegante, innocuo *divertissement*: un altro "modo di pensare", appunto.

Nelle salette dell'Ikona, è transitata soltanto la fotografia aristocratica (un magnifico modo d'essere didattici) ed è stata quindi una notevole lezione quella di Živa Kraus a Venezia, ricordiamone alcune: Gisèle Freund, Paolo Monti, Rosalind Solomon, Lisette Model, Carlo Naya, William Klein, Robert Doisneau, Helmut Newton, Helen Levitt, Antonio e Felice Beato, John Batho, Tošo Dabac...

Eppure in città, questa coerente attività culturale dell'Ikona, mai provinciale e speculativa, non è stata a suo tempo considerata nel giusto valore dall'ufficialità

culturale (e neppure dalla stampa locale, a essere sinceri); ma la causa è forse sempre la stessa, ossia la disattenzione per un genere considerato "minore", e, perché no, l'incultura fotografica, che si esercita piuttosto sullo spettacolo del banal-amatorismo o del *souvenir* turistico, smagliante di un sempre più viscido *colour*. (La fotografia colta è, in effetti, anche impertinente, in quanto obbliga a "rivedere", a "rileggere", a "riscoprire" centocinquanta anni di storia della cultura, e non soltanto, come neppure è abbastanza ovvio, della storia dell'arte). Ora Živa Kraus ripropone in una stimolante antologia, alcuni tra gli autori della Ikona Photo Gallery, i quali, osservati nell'iter cronologico di questa rassegna, offrono un suggestivo itinerario ritagliato nella storia della fotografia, a volte a zig-zag, secondo un "gusto" personale, dove si evidenzia però una cultura specifica, attenta soprattutto alle emergenze trasgressive, capaci di segnalare, con i segni della fotografia, i sentimenti più profondi, spesso metaforici, sorpresi nelle forme del reale, che la fotografia qui vivifica e trasforma in icone.

Sono i sogni colorati del Giappone antico, alitato sulle fiabesche albumine di Felix Beato; le metafisiche vedute veneziane di Carlo Naya, i meditati ritratti di Gisèle Freund, dove le aniline immergono i personaggi in una fantasmagoria senza tempo, le scene quasi teatrali, ma imprevedibili e ironiche, di Robert Doisneau, dove riaffiora la vivacità di un Clair e il denso chiaroscuro o notturno di un Carné; le annotazioni di strada colte a New York da Helen Levitt, che coniuga Brassai a Robert Frank; le monumentali schede geografiche indiane di Rosalind Solomon, capaci di suggerire spazi improbabili, surreali, oltre che esotici, le virtuosistiche trasgressioni visive raccolte in un giro del mondo da William Klein, come in un lieve, sospeso, ma drammatico giro di valzer; i fantasmi del chiaroscuro veneziano, inventato per la prima volta dal colore di Franco Fontana; il paesaggio di Venezia, sospirato da John Batho nell'inarrivabile quadricromia del *papier Fresson*; il fotomontaggio di Herbert Migdoll che ricostruisce, come in un puzzle, un ancor più fiabesco Palazzo Ducale; e Venezia, anche nei panorami di Chuck Freedman, di volta in volta assemblati in un trittico che sembra scandire il tempo dello sguardo... Le immagini scelte da Živa Kraus per questa complessa, ma articolata rassegna, nell'insieme fanno emergere la realtà soprattutto come il racconto di una

chimera che viene da molto lontano, indicando i segni di un pianeta che undici fotografi hanno diacronicamente e dialetticamente tracciato con l’occhio più sensibile e giovane e infedele del nostro tempo: la Fotografia.

### **Persona. Artisti della Jugoslavia** (1991)

Živa Kraus

#### **[Prefazione]**

Era inevitabile che Ikona Gallery, da più di un decennio attiva in Venezia, proponesse una mostra di artisti della Jugoslavia.

Fare le mostre in Venezia per me è stato sempre dare vita reale alla città museo che è Venezia.

E la cosa più viva per me è questa arte, che ho conosciuto da sempre e alla quale sono tornata spesso, lavorando anche in Jugoslavia. Ho cercato di tradurre il paesaggio in un solo corpo che è la mostra.

Questi artisti per la prima volta di fronte al pubblico di Venezia serviranno, spero, per guardare più direttamente all’altra sponda dell’Adriatico.

L’incontro è qui e credo che questo arricchimento reciproco sarà ogni giorno più grande.

Venezia mi ha permesso ancora di più di approfondire, di guardare, di essere in arte e non posso vedere questa mostra che come un ringraziamento e un atto di amore all’Europa. Ma la mostra chiaramente dice che l’Europa è anche dall’altra parte dell’Adriatico.

Credo che il fatto che tutte le opere parlino della PERSONA aiuterà noi tutti a capire che ci troviamo di fronte alla stessa domanda.

Cos’è l’uomo. Cos’è la vita.

### **Ilija Bosilj** (1998)

Živa Kraus

#### **[Prefazione]**

La mostra di Ilija Bosilj è un arcobaleno tra Oriente e Occidente, è una luce oggi che la pittura è di nuovo a *tabula rasa*.

Henri Rousseau nel 1908 dichiarava a Picasso: “Siamo noi i più grandi pittori del nostro tempo, Lei nello stile egizio, io in quello moderno”.

Ilija non è Rousseau. È il pittore dell’invisibile, dell’anima del cosmo, di quello stesso invisibile che il fotografo crea con la macchina fotografica *a presa* del visibile.

L’invisibile nella sua pittura Ilija lo crea direttamente ed esso diventa quadro.

IKONA GALLERY ha già presentato l’opera di artisti di quelle stesse terre che videro nascere Ilija Bosilj come pittore: quella di Tošo Dabac, fotografo di Zagabria, nel 1983; quella di Oskar

Herman, Petar Dobrović, Gabrijel Stupica, Djuro Seder, Marija Ujević, Vladimir Veličković, Metka Krašovec, Ksenija Marić (esposizione “PERSONA. Artisti dell’ex Jugoslavia”) nel 1991 e quella dei pittori croati Julije Knifer e Marino Tartaglia nel 1997. Un orizzonte che sarebbe incompleto senza la presenza di Ilija Bosilj da Šid, la cui opera ci impone di chiederci: alla soglia del terzo millennio cos’è oggi la creazione e cos’è l’arte?

### **Fotografia e memoria. Photography and memory** (2010)

Živa Kraus

#### **Il giorno della memoria**

La fotografia è l’archeologia e l’identificazione dell’invisibile nell’interiorità di chi guarda. È la scrittura della memoria per la memoria, attraverso l’occhio del fotografo nello sguardo dello spettatore. È un infinito incontro dell’invisibile nel visibile, dell’indicibile nel dicibile. Per questo Ikona Gallery ha partecipato sempre al Giorno della Memoria, da quando ha il suo luogo in Campo del Ghetto, con varie mostre quali “Auschwitz e Sinagoghe” di Caroline Rose, “No More” di Federica Marangoni, “Nous ne sommes pas les derniers” di Zoran Music, “Mannequin Factory” di Erich Hartmann, “12 Flowers” di Ron Agam e “Still Lives. Ritratti di Oświęcim” di Simone Mangos.

Oggi la mostra “Fotografia e Memoria” presenta le immagini che provengono dalla Fondazione Centro di Documentazione Ebraica Contemporanea - CDEC di Milano e dalla Biblioteca Archivio Renato Maestro della Comunità Ebraica di Venezia, e le fotografie di Michele Levis. Sono le tracce della vita degli ebrei italiani e veneziani delle quali parlano i testi di Shaul Bassi, Paola Mortara e Gadi Luzzatto Voghera.

Credo che il luogo del Ghetto e il suo Campo, dove si trova la mostra, aiuterà la lettura, la comprensione, la relazione alla vita e l’apertura verso la verità.

### **Peggy Guggenheim in Photographs** (2016)

Živa Kraus

#### **Prefazione**

Tutto quello che Peggy Guggenheim ha fatto nell’arte ha il crisma della prima volta. Quando decide di aprire le sue gallerie e concepire il suo museo Peggy è all’apice, insieme agli artisti che scopre e sostiene. Il suo agire è la creatività: segue le opere e inventa per loro lo spazio per mostrarle, seguendo la linea infallibile e retta del suo istinto. Solo così si può spiegare lo sviluppo lineare della sua scelta delle opere e la vita di queste. Dal primo atto, a Londra, con *Guggenheim Jeune (1938-39)*, ogni mostra costituisce una rivoluzione e una trasformazione della scena dell’arte. Da sola, Peggy segue lo stesso percorso fatto dal Museum of Modern Art e dal Museo Solomon R. Guggenheim. Già a Londra idea il suo museo, con Herbert Read come direttore. Sarà poi la guerra a guidarla nel



non abbandonare la sua decisione e nel continuare nel suo ritmo perfetto e in complicità con gli artisti che sostiene. Si trasferisce a New York e nel 1942 apre *Art of This Century*, dove Frederick Kiesler crea uno spazio per questa galleria/museo mai visto prima: visionario, anche se effimero. La successione con cui, in questo luogo, presenta le opere degli artisti è come un battito cardiaco, talmente forte da creare continue reazioni, domande, risposte tra gli artisti emergenti. Una programmazione che disegna una nuova forma dell'avanguardia americana.

E per salvare il suo museo, Peggy torna di nuovo in Europa e sceglie Venezia. La mostra della sua collezione alla Biennale del 1948 ha, per l'arte del dopoguerra, lo stesso ruolo della galleria/museo *Art of This Century*, arrivando a influenzare definitivamente la storia dell'arte del XX secolo. Proprio per questo vede immediatamente in Palazzo Venier dei Leoni la casa per il suo museo, dove Venezia, fra interno ed esterno, resta intatta nella sua natura, dove la magnificenza delle pietre del palazzo non ancora finito allude al Bauhaus. E così, dal 1951 ad oggi, il museo è rimasto ininterrottamente aperto al pubblico, diventando per gli artisti veneziani e del mondo un nuovo occhio e laboratorio.

Nel 1973 lavorai per Peggy Guggenheim. Quando la conobbi la prima volta, nel 1966, era seduta nel sotterraneo di Palazzo Venier dei Leoni, fra le stanze e la grande sala con Jackson Pollock e il pubblico. Tutto era movimento libero, dal quadro al muro, i movimenti e gli sguardi dei visitatori, Venezia presente nella pietra del palazzo, il pavimento veneziano con la luce riflessa della laguna e il giardino con le sculture. Il visitatore si trovava dentro il quadro, dentro Venezia, con totale libertà e regalità. Tutto era gratuito. Era già 'la Biennale permanente'. Dal 1951, infatti, la Collezione Peggy Guggenheim a Palazzo Venier dei Leoni è la matrice e l'anello dell'arte moderna e contemporanea per le Biennali future. Questa era l'energia del palazzo, casa-museo di Peggy. Anche nel 1973 tutto era ancora semplice, naturale e aperto, pur se meno gioioso, Pegeen non c'era più e la solitudine di Peggy era più evidente, ma la forza e la bellezza del suo museo erano definitive.

Nel 1979 inaugurai Ikona Photo Gallery a Ponte San Moisè con una mostra di Gisèle Freund, dove presentai il ritratto di Peggy Guggenheim con Herbert Read del 1939. Un giorno di settembre Peggy arrivò in galleria in gondola, con lo scrittore americano Edmund White, per vedere il suo ritratto. Non dimenticherò mai la sua presenza e gentilezza. Fu l'ultima volta che ci parlammo.

Oggi Ikona Gallery è in Campo del Ghetto Nuovo, nel ghetto di Venezia, che compie quest'anno 500 anni. Per l'occasione non potevo non pensare a Peggy ebrea, alla sua partenza per l'Europa quando si lascia alle spalle la famiglia gloriosa di New York, che a sua volta, nell'Ottocento, aveva lasciato la Svizzera per l'America. Non c'è altra uscita dal ghetto che il coraggio, la visione e l'azione. Subito ho pensato alla spirale del Museo Solomon R. Guggenheim di New York e al cubo bianco, il palazzo di Peggy Guggenheim a Venezia. Non si può amare l'arte di questo secolo senza immediatamente pensare ai musei Guggenheim. La fotografia registra e rivela. I fotografi che hanno fotografato Peggy sono tutti grandi fotografi che hanno definito la storia della fotografia del XX secolo. Man Ray, Berenice Abbott, Gisèle Freund, Rogi André, Hermann Landshoff, George Karger, André Kertész ci dicono com'era Peggy da giovane a Parigi o a Londra, già gallerista, e poi a New York con gli artisti e la sua galleria/museo *Art of This Century*. Segue Venezia, che si apre con la Biennale, che accoglie Peggy e la sua collezione nelle fotografie di Dino Jarach. Ida Kar, Roloff Beny, Nino Migliori, Gianni Berengo Gardin, Stefan Moses hanno quindi ritratto passo dopo passo la vita per l'arte di Peggy a Venezia. L'ultima fotografia è di Robert E. Mates e ci mostra

Peggy di spalle, in bianco, avvolta nella luce della spirale del Museo Solomon R. Guggenheim di New York.

Ringrazio Philip Rylands e i Musei Guggenheim che mi hanno permesso di realizzare questo ricordo-omaggio a Peggy Guggenheim attraverso la fotografia, che per me è stata e continua ad essere la scuola per le generazioni di giovani studenti del mondo intero.

## **Chuck Freedman Glass** (2017)

Alan Jones

### **Chuck Freedman. La filosofia dell'occhio**

Non è certo una sorpresa che l'attività del fotografo sia stata talvolta paragonata alla professione dell'investigatore di polizia. In fondo la missione dell'investigatore è "percepire e rivelare al mondo ciò che gli altri, cullati nella sedazione della routine quotidiana, tendono a trascurare."

Non si stupiranno quindi gli entusiasti ammiratori del grande romanziere francese Georges Simenon scoprendo che la sua grande passione per l'osservazione non era pienamente appagata dall'abbondante produzione dei romanzi polizieschi del Commissario Maigret, ma che egli era anche a pieno titolo un fotografo eccellente.

Chuck Freedman possedeva l'occhio inquisitore del detective ossessionato dal desiderio di penetrare la manifesta banalità delle apparenze del quotidiano per arrivare alla chiave metafisica che avrebbe rivelato le verità clandestine del visibile.

Il fotografo non crea l'oggetto che evoca e cattura nelle sue fotografie, così come il detective non commette il crimine che ha il compito di risolvere. Mi viene in mente un investigatore della squadra omicidi della Costa Orientale degli Stati Uniti, il tenente Fleming, che si dedicava brillantemente a un hobby alquanto insolito per un poliziotto: scrivere poesie. In una lirica memorabile, egli descriveva se stesso al quartier generale mentre analizzava la fotografia del cadavere nudo di una vittima di omicidio: "la mia impronta digitale sulla coscia della ragazza."

Fu a Washington D.C. che Chuck Freedman venne alla luce, trascorse l'infanzia e ricevette un'istruzione. Chi non è mai stato nella capitale degli Stati Uniti d'America non può apprezzare appieno la sua vacuità monumentale, la sua inquietudine kafkiana, lo strano senso di vuoto della dimensione urbana di Washington, una città che si può dire non sia mai stata a suo agio con se stessa (per una rapida conferma, rimando al film *Tutti gli uomini del presidente*).

È indicativo che Chuck Freedman abbia iniziato a coltivare il proprio senso visivo in un paesaggio urbano degno di Giorgio de Chirico. Per la formazione di un futuro fotografo, Washington è un superbo non-luogo, un laboratorio federale in cui sviluppare una concreta visualità sociale.

"Edifici cubici. Treni in movimento. Macchine in corsa," scriveva il pittore Esva Model nel 1944. "Puntini di lampade elettriche. Rettangoli di bandiere popolari. In quanto rappresentazioni del pensiero moderno ed espressioni del bisogno sociale, essi sono i principi guida dell'estetica dei miei dipinti, la variopinta trigonometria dei luoghi, dello spazio e del tempo. Lontano dalle ideologie morte e dalla pomposa decadenza dei palazzi."

Chuck Freedman, come afferma Živa Kraus, spesso ha espresso ammirazione per l'immagine dell'uomo-nella-città comunicata da Evas Model nei suoi quadri. Queste tele sociosatiriche e protogeometriche risalenti agli anni Quaranta avrebbero potuto benissimo essere dipinte nella città di nascita di Chuck Freedman. Ed è più che significativo ricordare che Evas Model era il marito di una fotografa che fu di grande e duratura ispirazione per Chuck Freedman.

Lisette Model è ormai da tempo riconosciuta come una delle figure centrali della ricca storia della sempre giovane arte della fotografia. La grande fortuna di Chuck Freedman fu di aver potuto lavorare come assistente nel suo studio dalla metà degli anni Settanta alla morte della fotografa, avvenuta nel 1983. Si può dire a buon diritto che Chuck Freedman non solo fece proprie le normali competenze tecniche applicandosi con diligenza a questo inestimabile apprendistato, ma anche che da Lisette Model, giorno dopo giorno, anno dopo anno, egli acquisì una sorta di contatto con la filosofia dell'occhio che avrebbe continuato per lungo tempo ad ispirare la sua stessa opera. In nessun caso questo si limitò a questioni di "stile", ma al contrario si estese al dominio dell'approccio fotografico: questo aiuta a comprendere non solo la questione del *quando* o del *come*, ma anche del *perché*.

La familiarità con le opere di Lisette Model e di Chuck Freedman consente di determinare esattamente la portata della dimensione di questa "filosofia fotografica" in termini estetici. Allo stesso modo si può apprezzare la ricchezza degli insegnamenti acquisiti da Guy de Maupassant grazie all'amicizia filiale e all'informale apprendistato presso Gustave Flaubert, suo maestro di vita: lezioni ricevute, giorno dopo giorno, grazie all'esempio, alla conoscenza reciproca e al privilegio di un vero e libero dialogo socratico. Come disse una volta del suo maestro il rivoluzionario compositore John Cage: "se io potessi guardare Arnold Schönberg mentre si fa il nodo alla cravatta ogni mattina, imparerei di musica più che in quattro anni di conservatorio." Tale fu il rapporto privilegiato tra Chuck Freedman e Lisette Model negli anni della loro collaborazione.

Sarebbe peccato di omissione non citare direttamente il pensiero di Lisette Model in merito alla formulazione della filosofia fotografica che permea tutta la sua opera – ben delineata nella mostra *Lisette Model, Evas Model*, organizzata da Ikona Gallery nel 1984 presso Palazzo Mocenigo a Venezia:

*Mi è stato chiesto spesso cosa voglio dimostrare con le mie fotografie. La risposta è "Non voglio dimostrare niente". La macchina fotografica è uno strumento di rilevamento. Fotografiamo non solo ciò che conosciamo, ma anche ciò che non conosciamo. Si cattura un momento che è stato e non sarà mai più – e che continua vivere nell'immagine. Siamo circondati da migliaia di immagini, sono dappertutto. La maggior parte di esse sono invisibili ai nostri occhi perché siamo accecati dalla routine. Quando punto l'obiettivo su qualcosa formulo una domanda, e qualche volta la fotografia è la risposta. In altri termini, non sono io quella che sa o che vuole dimostrare. Al contrario, io sono quella che impara una lezione.*

Una delle lezioni che Chuck Freedman sembra aver imparato da Lisette Model è la tensione tra ombra, riflesso e sovrapposizione. L'occhio della macchina cattura la luce riflessa e ne iscrive l'immagine sulla pellicola. Le superfici vengono trascese rivelando trasparenze e rispecchiando un mondo che non sta davanti alla macchina fotografica, bensì dietro di essa. Un collage di informazioni visive si condensa in un gioco intrinseco di prospettive e narrative

contraddittorie: un gioco a rimpiattino tra le sfaccettate metamorfosi delle geometrie di ombre cinesi del quotidiano. Forse, inconsciamente, questo è un modo di vedere post-Duchampiano.

Se qualcosa si può dire di Chuck Freedman è che indubbiamente egli è stato un improbabile *flâneur*; innegabilmente itinerante e tuttavia in apparenza immobile, sonnolento ma al tempo stesso perfettamente sveglio: uno stato della percezione che si ritrova in certi film, una condizione della mente che sempre sorregge la lucidità amplificata di sogni come quelli che affollano *Ebdòmero*, il romanzo di Giorgio de Chirico. È come se le visioni comuni che abbiamo del mondo che ci circonda lo avessero gettato ad occhi aperti in un ipnotico incantesimo di meraviglia.

Ancora Lisette Model: "Il modo di vedere e di sentire di Chuck Freedman è non convenzionale. La varietà della sua fotografia riflette non il caos, ma un'innocente sensibilità nei confronti di ciascun soggetto."

Talvolta si ha l'impressione che il soggetto di Chuck Freedman sia in realtà una meditazione estesa al fenomeno della percezione ottica in sé. I fotografi sono muti e sono sordi. È vero che Andy Warhol, onnipresente frequentatore dell'alta società, non compariva mai in pubblico senza la sua macchina fotografica e il suo registratore, ma se questa combinazione audiovisiva avesse offerto opportunità commerciali redditizie, sarebbe già stata brevettata e sfruttata da tempo.

Raramente, se non mai, i turisti viaggiano portando con sé solo un registratore per documentare una vacanza, mentre a milioni visitano terre straniere muniti di macchina fotografica o di telefono cellulare dotato di fotocamera. Un consiglio per i produttori cinematografici: per realizzare un film di qualità basterebbe recarsi alla Fondazione Andy Warhol di Pittsburgh e riunire le fotografie del maestro del pop aggiungendo le sue innumerevoli registrazioni su nastro come colonna sonora. Il risultato potrebbe essere un diario accurato del penultimo capitolo del Ventesimo secolo a New York.

Una delle mie prime domande a Živa Kraus fu se Chuck Freedman avesse mai realizzato un film. Mi rispose di no. È un gran peccato. Da un esame delle sue fotografie si riscontrano moltissimi motivi ricorrenti del periodo maturo della cinematografia di Hollywood. Nella fotografia di Chuck Freedman è rintracciabile un pensiero visivo analogo sotto molti aspetti a quello di prestigiosi registi: Hitchcock, Kubrick, Penn, Friedkin, Lynch. Basti leggere la recensione di Charles Hagen del *New York Times* ("La fotografia di Chuck Freedman dell'interno nebuloso dell'Holland Tunnel, stampata in più parti, è un'immagine eccezionale") per vedere l'inizio di un film d'azione mancato.

Bisogna tuttavia ammettere che la fotografia di Chuck Freedman possiede una qualità che le preclude qualsiasi possibilità di utilizzo in un turbolento film d'azione ad alta tensione, una qualità che è assimilabile alla sua predilezione per un'immobilità quasi buddista, al suo concentrarsi su ciò che un seguace di Henry James una volta aveva definito i "grandi non-accadimenti". La visione di Chuck Freedman si concentra sull'immobilità del microcosmico, su un'intimità con soggetti statici come quelli di Chardin o Morandi. Una sfera intima di percezione desiderata, come nei *Bagni Misteriosi* di Giorgio De Chirico, o nei dipinti del fratello, Alberto Savinio, che ritraggono un uomo su una barca a remi che naviga nella dimensione claustrofobica di un'angusta stanza ammobiliata.

Delle fotografie di Chuck Freedman il pittore Ed Baynard ha scritto: "È raro che un fotografo veda e trovi un mondo così immobile. Le sue fotografie sono inquietanti..."

Quindi possiamo anche accantonare qualsiasi speculazione sul regista che avrebbe potuto essere. Abbiamo le sue fotografie, invece, ciascuna così reticente ed enigmatica e tuttavia carica di una miriade di possibilità, di minute potenzialità di drammaticità visiva. In altri termini Chuck Freedman, anziché scrivere *Madame Bovary*, avrebbe concentrato l'intera storia su un unico decisivo dettaglio descritto sottotono: Emma Bovary che scopre il bouquet sfiorito delle sue nozze.

Da miniaturista epico qual era, Flaubert presentava momenti di brutale specificità drammatica con tutto il realismo sconvolgente del fotografo moderno. Chuck Freedman invece rinuncia alla convenzionale *progressione di effetto* del romanziere e, come un poeta giapponese, ci offre, in un *Haiku* visivo condensato, nient'altro che quell'unico dettaglio significativo intorno al quale ricostruire il dramma epico.

Ciò nonostante, Chuck Freedman ha collaborato con grandi registi cinematografici come Jonathan Demme, ricordato soprattutto per *Il silenzio degli innocenti*, con Jodie Foster e Anthony Hopkins. Esprimendosi immancabilmente come regista anziché come fotografo, Jonathan Demme ha così esternato la sua eccezionale percezione della visione del mondo di Chuck Freedman:

*Se solo ciascuno di noi fosse in qualche modo dotato dell'occhio di Chuck Freedman – della sensibilità, della capacità di ammirare, dell'onestà così evidenti in lui... Ma non tutti noi possediamo quell'occhio. Fortunatamente Chuck Freedman ce l'ha e condivide con noi – attraverso la sua arte – la sua specialissima, rarissima visione delle persone e delle cose, della luce e della vita.*

La qualità filmica della fotografia di Chuck Freedman è stata sottolineata anche dal critico cinematografico Carlos Clarens:

*A differenza di molta fotografia odierna, che si limita a fornire informazioni all'occhio inquisitorio e a spremere fino all'ultima goccia di pathos dal soggetto, il lavoro di Chuck Freedman rimane raro e ammirevole per la sua reticenza. L'eliminazione graduale di dettagli estranei restituisce la fotografia a se stessa.*

Se c'è una qualità disarmante, che colpisce dritto in mezzo agli occhi chi guarda le fotografie di Freedman, è proprio la loro inconfondibile qualità americana. Non siamo di fronte al prototipo del cameraman in preda al jetlag da continuo vagabondaggio per il mondo, ma anzi a qualcuno che non si è mai preso la briga di totalizzare punti premio per il maggior numero di voli attraversando i fusi orari della terra alla ricerca sistematica di paesaggi che amplificassero l'esotismo del suo portfolio fotografico. Si potrebbe perfino azzardare l'ipotesi che se non fosse stato per Živa Kraus e la sua Ikona Gallery a Venezia, l'idea di allontanarsi dall'America non l'avrebbe nemmeno sfiorato.

In questo senso Freedman è un altro esempio da affiancare a quello di altri due artisti protoamericani entrambi enormemente interessati all'Europa: il poeta Edgar Allan Poe, ispiratore del simbolismo francese da Baudelaire a Mallarmé, e lo splendido protosurrealista Joseph Cornell, ispiratore di se stesso. Nessuno dei due, infatti, lasciò mai le coste degli Stati Uniti. Proprio come Dante Alighieri e William Shakespeare, che si dimostrarono grandi estimatori dell'Europa – l'uno esibendo una straordinaria conoscenza geografica nella Divina Commedia e l'altro mostrandosi nelle sue opere intimamente legato all'Italia, tanto da convincere gli studiosi che entrambi fossero assidui viaggiatori – così Edgar Allan Poe scrisse

il racconto poliziesco *I delitti della Rue Morgue* come se conoscesse Parigi come il palmo della sua mano, mentre lo stanziale Joseph Cornell sapeva consigliare agli amici americani in partenza per Parigi “un buon ristorante a due passi dall'albergo”. In qualche modo conosceva a menadito le strade di Parigi...

Se Cristoforo Colombo ha scoperto l'America, gli americani negli ultimi cinquecento anni hanno riscoperto l'Europa per se stessi, e tratto le loro personali conclusioni. Le auguste interrogazioni del romanziere Henry James si concentrano su questo tema transatlantico; ma il viaggiatore yankee, assiduo frequentatore dell'Italia, che mi ricorda di più Chuck Freedman è Herman Melville. Non so bene come spiegarlo, se non ricordando le sue blande ma implacabili allucinazioni, la sua prospettiva transitoria e vaga sui suoi viaggi italiani.

Per chi desiderasse investigare la psiche americana del passato, è istruttivo analizzare l'episodio della crisi nervosa che assalì il filosofo americano Ralph Waldo Emerson durante una visita al Louvre, successivamente tranquillizzato da un giovanissimo Henry James in una sala da tè di Rue de Rivoli, appena fuori dal museo – la sindrome di Stendhal, senza dubbio. Mi piace pensare a Chuck Freedman che soggiorna a Venezia, sollecitato da Živa Kraus, come a un altro dei viaggiatori d'arte del passato, nella prospettiva del diverso uso dell'occhio che distingue la visione del mondo degli americani da quella degli europei.

Essenzialmente, la modesta cronologia degli spostamenti di Chuck Freedman nel continente nordamericano, includendo anche le visite alla Serenissima, potrebbe essere espressa da un'equazione matematica:

Washington + New York / Venezia<sup>2</sup> = Savannah, Georgia

Possiamo anche scordarci di tentare di spiegare Savannah agli europei: sarebbe come cercare di far capire agli americani cosa distingue Trieste dall'Italia.

Savannah, città del *Seicento coloniale*, apparirebbe in questo senso come un compromesso estremamente originale da parte di Chuck Freedman tra il transito a Manhattan e il risveglio veneziano. Savannah è ciò che l'America definisce una “città del Vecchio Mondo”. E per certi americani, la prima volta in Europa risveglia ricordi di domeniche pomeriggio a casa della nonna.

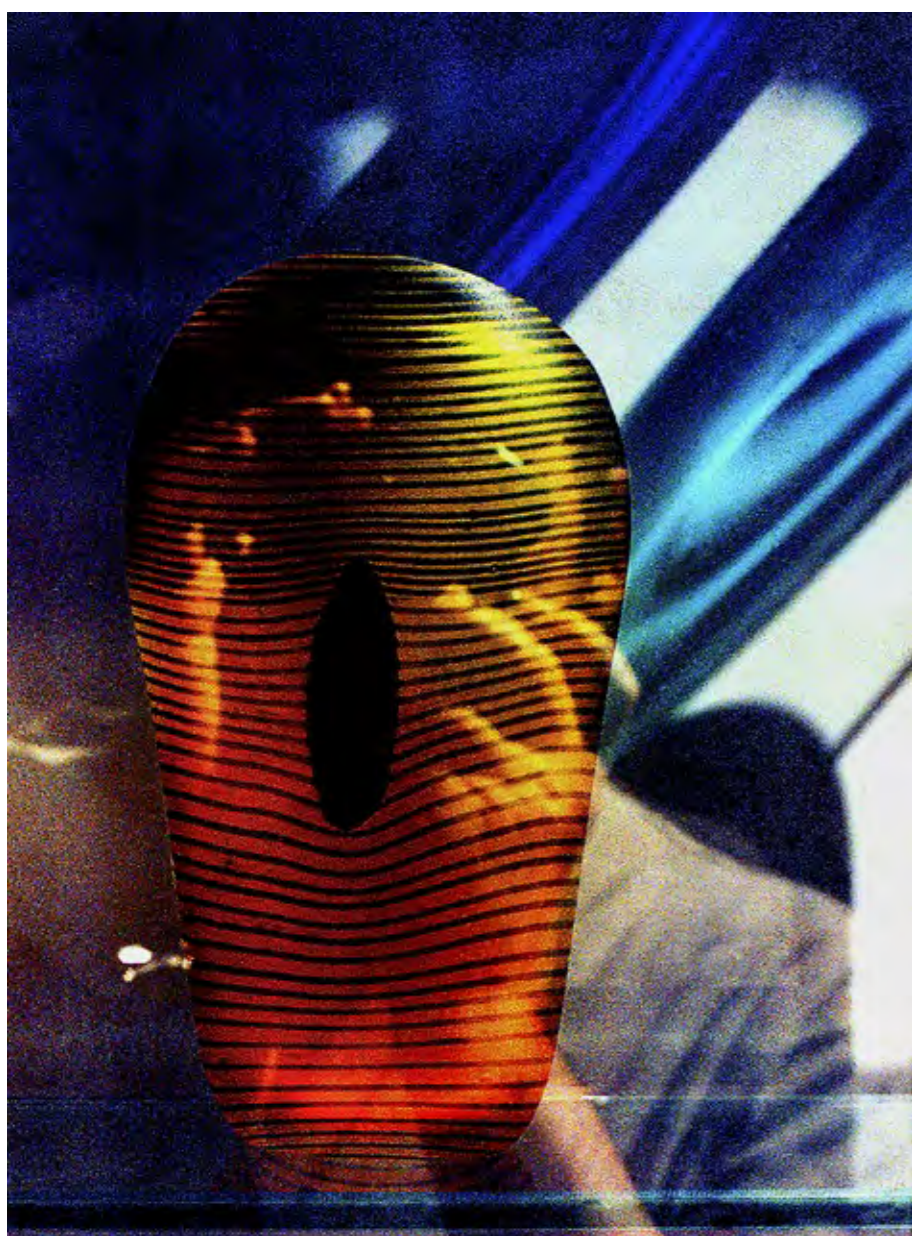
C'è una tensione costante, nella fotografia di Chuck Freedman, tra un passato imperscrutabile e un presente che scorre avanti veloce. È il suo visibile tentativo di afferrare un senso totale di coerenza partendo da una serie sconnessa di sovrapposizioni, riflessi, doppie esposizioni che incarnano frammenti intravisti dell'esperienza urbana; l'incoerenza dei fogli di giornale premuti un solo istante dal vento contro il parabrezza e poi subito spazzati via per lasciar spazio ad altre visioni, di cui nessuna statica come la misteriosa vetrina di un antiquario veneziano in cui campeggiano vetri e gingilli semipreziosi che disturbano il loro stesso contesto di contemporaneità urbana con la loro stessa presenza: è questa percezione, sovrapposta alla simultaneità protomodernista della trasparenza riflettente del labirinto di specchi a diversi *livelli*, che cattura la qualità transitoria della nostra discontinuità postmoderna ovvero, parafrasando Claude Levi-Strauss, “il crudo e il cotto”.

L'obiettivo di Chuck Freedman rivela rapidi fotogrammi isolati da un vortice di percezione fotografica. L'impatto dello shock prodotto da queste giustapposizioni sconnesse è quello della cultura globalizzata: un *bric-à-brac* che sfida tutta la coerente contemplazione dell'improvvisa esperienza transurbana attraverso città a cui sia l'artista che il suo pubblico sono impreparati, e che tuttavia diventerà montaggio di ricordi nel momento in cui verrà timbrato il biglietto di ritorno e la seconda metà del suo viaggio l'avrà riportato sano e salvo al luogo

fin troppo familiare da cui era partito. In questo senso, ogni viaggio moderno rimane un *voyage autour de ma chambre*.

Data la ricchezza visuale del grande mondo reale, la sfida principale di ogni fotografo è la selezione. L'infinito spettro di "opportunità fotografiche" offerto dalla presenza fin troppo reale del mondo reale giustifica appieno l'importanza del ruolo dell'editor fotografico in qualsiasi rivista popolare, ma prima che le fotografie approdino alla sua scrivania, è il fotografo stesso ad aver già eseguito il proprio editing sul campo. Il senso di selettività di Chuck Freedman è una pratica esoterica innata.

L'ottica, con la sua meccanica e le sue regole, è alla base della nostra percezione del mondo. Un cieco amplifica gli altri sensi, sente più intensamente i suoni e gli odori; anziché con la macchina fotografica o il registratore, egli naviga nel mondo con l'aiuto di un bastone bianco o di un cane addestrato. Emerge una certa malinconia dal desiderio del fotografo di afferrare l'*imago* del mondo, della vita. Specialmente se porta gli occhiali. Živa Kraus mi disse che Chuck Freedman portava gli occhiali, come si può vedere da un suo eccellente autoritratto in cui appare con un solo occhio spalancato mentre punta la sua Nikon verso uno specchio. Mi ha detto anche che Chuck Freedman ammirava l'opera di Gertrude Stein. E anche di questo ci sarebbe molto altro da dire.



**Chuck Freedman**  
*Autoritratto*  
Venezia, 2003

Alla Cortese Attenzione della  
Dottoressa Ziva Kraus

Venezia, 26 luglio 2017

*Ziva carissima,*

ho ricevuto con sorpresa il tuo catalogo *Glass* di Chuck Freedman. Volevo ringraziarti non solo per questo invio, ma per tante altre ragioni. La prima è la straordinaria sorpresa dello spirito di queste fotografie, della qualità della "storia" di Freedman, così fortunatamente legato alla nostra città, ai misteri nobili, alle illusioni fragili e trasparenti, a te.

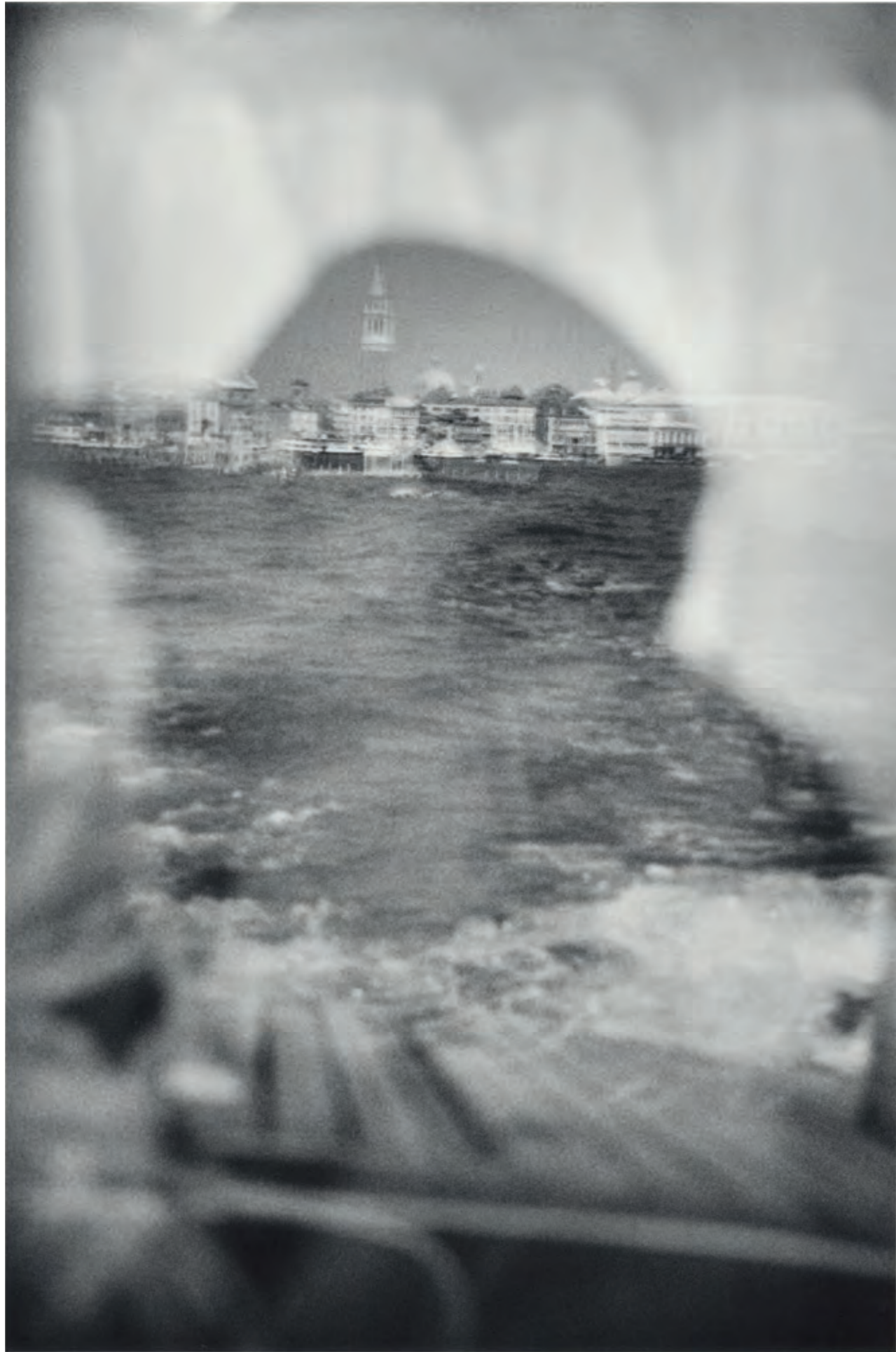
Di queste qualità e della sorpresa che il tuo pensiero mi ha regalato vive anche il secondo motivo: il leggero, interessante e vitale spirito di Alan Jones che, come tu scrivi, è "felicitemente ritrovato" e di questo ponte tra Europa America – America Europa che così tanto abbiamo frequentato. Per averlo evocato dai nostri così presenti anni ottanta ti ringrazio. E' bello per noi guardare avanti e simultaneamente viaggiare nel tempo.

Un abbraccio forte *spesso è di vederti presto*

Luca Massimo Barbero

*Luca*  
Venezia 26.VII.17





*Enna, Sicilia, 1963*

*Ferdinando Scianna*

**Erich Hartmann**  
*Živa Kraus in a water taxi*  
Venezia, 1997

**Ferdinando Scianna**  
Enna, 1963

**Barbara Morgan**  
*Martha Graham, Ekstasis*  
New York, 1935



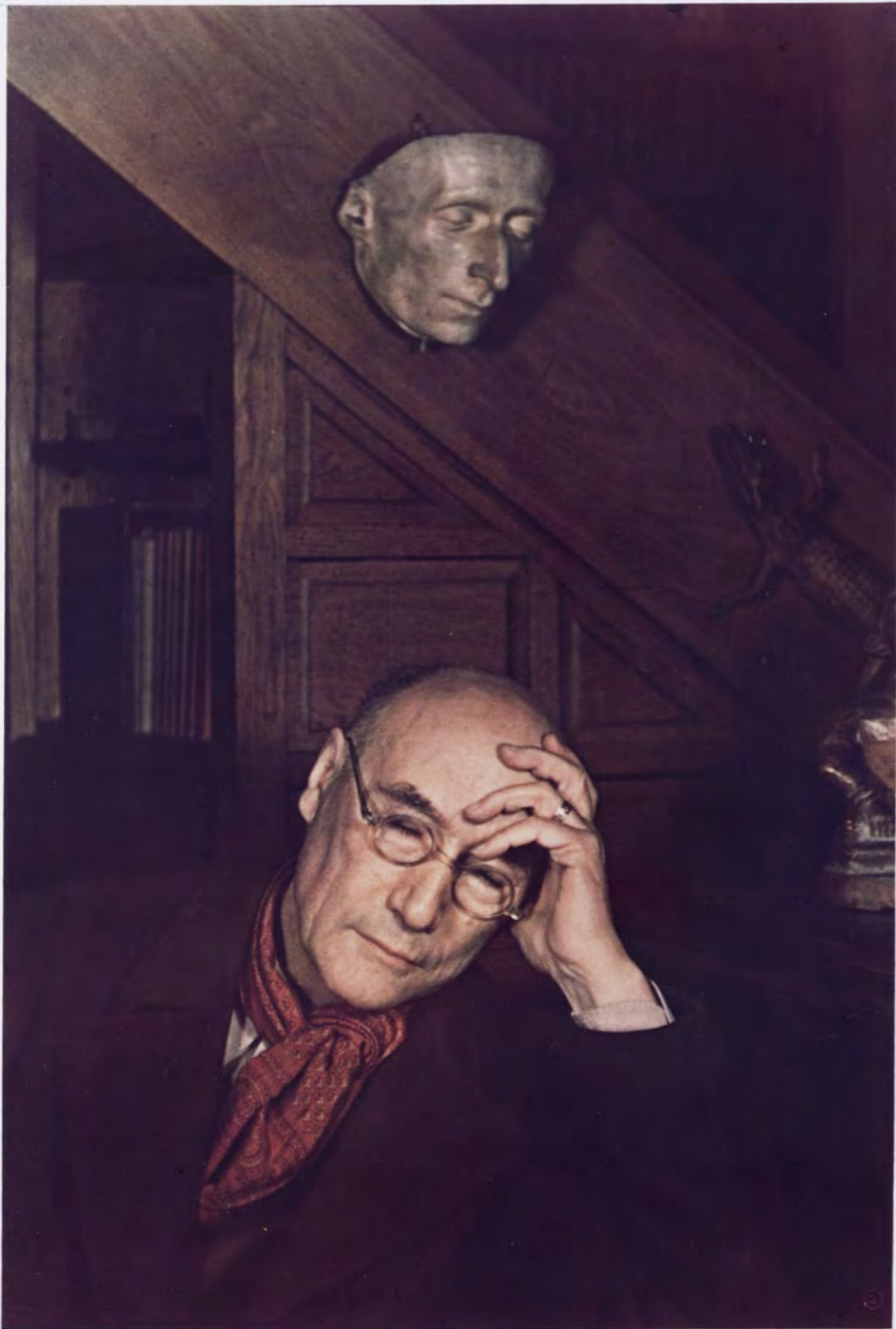


**Lisette Model**  
*Circus,*  
New York, 1950

**Martine Franck**  
*Observatoire de Meudon*  
Saine-et-Oise, France 1991







Gisèle Freund



**Gisèle Freund**  
*André Gide sous le masque de Leopardi*  
Paris, 1939

**Rosalind Fox Solomon**  
*This Place*, 2010



**Paolo Monti**  
*Venezia, Inverno*  
1950



**Franco Fontana**  
*Presenze Veneziane*, 1978

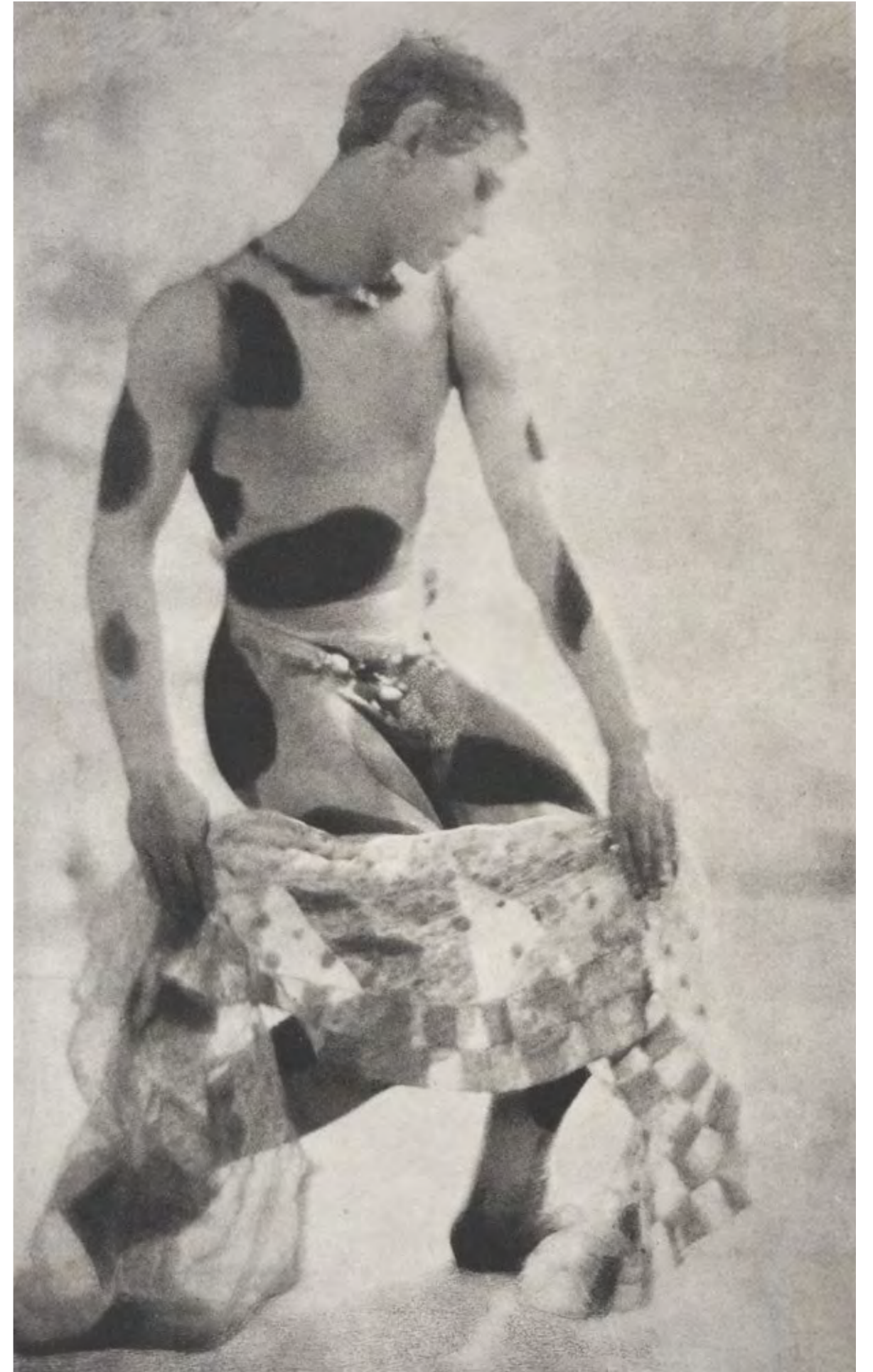


**Arnold Kramer**  
*Interior*, 1977



**Felice Beato**  
*Monaci, 1870*

**Adolphe de Meyer**  
*Nijinsky in L'Après-midi d'un faune*  
London, 1912





**Robert Doisneau**  
*Le vert galant*, Paris, 1950

*Robert Doisneau*



**Helen Levitt**  
*New York, 1947*



**Dino Pedriali**  
*Groviglio, 1981*



**Larry Clark**  
*Tulsa, 1970*



**John Batho**  
*Isola di San Michele, Venezia, 1994*





**Alberto Bevilacqua**  
*Emma Marcegaglia*, 2000

**Chuck Freedman**  
*Glass*, 2013





**William Klein**  
*Affiche de cinéma*  
Tokyo, 1961

**Bruce Davidson**  
*Central Park NYC*, 1991



**Berenice Abbott**  
*Under the "EL" at the Battery*  
New York, 1932



## I luoghi di Ikona Photo Gallery



### 1. Zattere

Dorsoduro, Venezia, 1973-2015

### 2. San Moisè

San Marco 2084, Venezia, 1979-1983

### 3. Palazzo Fortuny

San Marco, Venezia, 1981

### 4. Palazzo Mocenigo

Santa Croce, Venezia, 1984

### 5. Chiesa San Samuele

San Marco, Venezia, 1985

### 6. Scuola Grande San Giovanni Evangelista

San Polo, Venezia, 1986

### 7. Fondazione Querini Stampalia

Castello, Venezia, 1989

### 8. Palazzo Vendramin Calergi

Cannaregio, Venezia, 1990

### 9. Ex Granai della Repubblica

Zitelle, Venezia, 1991

### 10. Magazzini del Sale

Dorsoduro, Venezia, 1995-2007

### 11. Porto di Venezia

Santa Marta, Venezia, 2001

### 12. Badoer Scuola Grande San Giovanni Evangelista

San Polo, Venezia, 2001

### 13. Campo della Salute

Dorsoduro, Venezia, 2001

### 14. Porto di Venezia

Marittima, Venezia, 2002

### 15. Campo del Ghetto

Cannaregio, Venezia, 2003-2019

### 16. Fondazione Ugo e Olga Levi

San Vidal, San Marco, Venezia, 2019

## Cronologia e topografia delle mostre di Ikona Gallery 1979-2019

### 1979

Ikona Photo Gallery  
San Moisè, San Marco  
Venezia

**Gisèle Freund, Jérôme Ducrot**

**Paolo Monti. Venezia 1948-1953**

### 1980

Ikona Photo Gallery  
San Moisè, San Marco  
Venezia

**Rosalind Solomon, Joan Salinger, Arnold Kramer**

**Franco Fontana. Presenze Veneziane**

**Kenn Duncan. The Dance**

**Lisette Model**

**Bruce Cratsley, Chuck Freedman**

### 1981

Ikona Photo Gallery  
San Moisè, San Marco  
Venezia

**Caroline Rose, Jean-Marie Steinlein. Le maschere d'Europa**

**Paolo Monti**

**Venezia: Archivio Naya**

**Marc Kaczmarek**

**Franco Fontana**

**William Klein**

**Dena**

Ikona Gallery  
Palazzo Fortuny  
Venezia

**Adolphe de Meyer, Barbara Morgan, Max Waldman, Marc Kaczmarek, James Klosty, John Elbers, Herbert Migdoll. Fotografia e Danza**

### 1982

Ikona Photo Gallery  
San Moisè, San Marco  
Venezia

**Robert Doisneau**

**Helmut Newton**

**Rosalind Solomon**

**Herbert Migdoll**

**Helen Levitt**

**Dino Pedriali**

### 1983

Ikona Photo Gallery  
San Moisè, San Marco  
Venezia

**Larry Clark**

**Deborah Turbeville**

**Antonio e Felice Beato**

**John Batho**

**Chuck Freedman**

**Tošo Dabac**

**Venezia Immagine**

### 1984

Ikona Gallery  
Palazzo Mocenigo  
Venezia

**Lisette Model, Ersa Model. New York City**

### 1985

Ikona Gallery  
Chiesa San Samuele  
Venezia

**Paolo Monti e Michele Alassio. Fotografia in Venezia**

### 1986

Ikona Gallery  
Scuola Grande San Giovanni Evangelista  
Venezia

**Berenice Abbott. Fotografie**

**Piero Dorazio. Opere 1960-1986**

### 1987

Ikona Gallery  
Palazzo Rucellai, Fratelli Alinari  
Firenze

**John Batho. Il colore e il suo luogo**

### 1988

Ikona Gallery  
Palazzo Ducale  
Mantova

**Arte italiana del dopoguerra dai musei Guggenheim**

### 1989

Ikona Gallery  
Fondazione scientifica Querini Stampalia  
Venezia

**Fotografie di Ikona Gallery**

### 1990

Ikona Gallery  
Ca' Vendramin Calergi  
Venezia

**P.S.1 Museum**

**Institute for Contemporary Arts New York**

**Vito Acconci, William Anastasi, Braco Dimitrijević, Luciano Fabro, David Hammons, Cildo Meireles, Antoni Muntadas, Dennis Oppenheim, Giuseppe Penone, Maura Sheehan, Franz West, Gilberto Zorio. Casinò Fantasma**

### 1991

Ikona Gallery  
Zitelle  
Venezia

**Académie de France in Villa Medici Roma**

**Oskar Herman, Petar Dobrović, Gabriel Stupica, Djuro Seder, Vladimir Veličković, Marija Ujević, Metka Krašovec, Nina Marić. Persona. Artisti della Jugoslavia (1921-1991)**

### 1992

Ikona Gallery  
Royal College of Art  
London

**Persona. Artists from Yugoslavia (1921-1991)**

### 1994

Ikona Gallery  
Tape House Exhibit Space  
New York

**Chuck Freedman. Photographs**

### 1995

Ikona Gallery  
Magazzini del Sale  
Venezia

**La fotografia contemporanea dalla collezione Helmut Gernsheim**

**Ikona Transit Point: 1979-1995**

**Manina. Le Message automatique**

### 1997

Ikona Gallery  
Magazzini del Sale  
Venezia

**Julije Knifer. Meandar**

**Marino Tartaglia. Pittore 1894-1984**

**John Batho. Vedute Venezia**

### 1998

Ikona Gallery  
Magazzini del Sale  
Venezia

**Ida Cadorin Barbarigo. Alle Zattere 1962\_1976**

**Ilija**

**Giovanni Chiaramonte. Figure di penisola**

**Marko Modic. Alluminations**

### 1999

Ikona Gallery  
Magazzini del Sale  
Venezia

**Martine Franck. D'un jour, l'autre**

**Ida Barbarigo. La cerchia di Saturno e la dimora di Dioniso**

**Venezia Icona. Fotografie di Chuck Freedman, Franco Fontana, John Batho, Paolo Monti**

**2000**

Ikona Gallery  
Magazzini del Sale  
Venezia

**Gabriele Basilico. La città interrotta**

**Ikona Digital workshop con Ben Rosenthal e Chuck Freedman**

**Nives Kavurić-Kurtović. Pitture**

**2001**

Ikona Gallery  
Porto di Venezia  
**Pierre Jouve. Porto di Venezia**

Ikona Gallery  
Magazzini del Sale  
Venezia

**Ida Cadorin Barbarigo. Guardando Guardando**

**Alberto Bevilacqua. Fotografo**

Ikona Gallery  
Scuola Grande San Giovanni Evangelista, Sala Badoer  
Venezia

**Federica Marangoni. Caged Paradise**

Ikona Gallery  
Campo della Salute  
Venezia

**Federica Marangoni. Scala di Giacobbe**

**2002**

Ikona Gallery  
Magazzini del Sale  
Venezia

**Helen Levitt & Bruce Davidson. Crosstown Central Park, New York City (1938-1995)**

**Mario Sillani Djerrahian. Verticale sul paesaggio**

Ikona Gallery  
Porto di Venezia  
**Bruce Davidson. Porto di New York**

Ikona Gallery  
Palazzo Te  
Mantova

**Ida Cadorin Barbarigo. Guardando Guardando**

**2003**

Ikona Gallery  
Magazzini del Sale  
Venezia

**Nina Marić. Sights**

Ikona Venezia  
Campo del Ghetto Nuovo  
Venezia

**Cornell Capa. Photographs**

**2004**

Ikona Venezia  
Campo del Ghetto Nuovo  
Venezia  
**Berenice Abbott, John Batho, Larry Clark, Alberto Bevilacqua, Bruce Davidson, Giovanni Chiaramonte, William Klein, Chuck Freedman, Arnold Kramer, Michele Alassio, Helen Levitt, Franco Fontana, Lisette Model, Paolo Monti, Helmut Newton, Herbert Migdoll. New York Venice Collection**

**Mariano Fortuny a Venezia**

**Paolo Monti. 1950-1960**

**Chuck Freedman. Venezia**

**Carlo Naya. Venezia**

**2005**

Ikona Venezia  
Campo del Ghetto Nuovo  
Venezia

**Caroline Rose. Auschwitz e Sinagoghe**

**Alberto Bevilacqua. Pesantemente Fuori Fuoco**

**Goran Trbuljak**

**Franco Fontana. Presenze Veneziane**

Ikona Gallery  
Magazzini del Sale  
Venezia

**Robert Combas. Mots d’oreille**

**Franco Fontana**

**2006**

Ikona Venezia  
Campo del Ghetto Nuovo  
Venezia

**Federica Marangoni. No More**

**Lisette Model**

**Giulia Foscari W.R. Dalla Favela alla Città Parametrica**

**Barbara Morgan. Letter to the World**

Ikona Gallery  
Magazzini del Sale  
Venezia

**John Batho. Plages de couleurs**

**2007**

Ikona Venezia  
Campo del Ghetto Nuovo  
Venezia

**Zoran Music. Nous ne sommes pas les derniers**

**Erich Hartmann. Mannequin Factory**

**Robert Morgan. Watermark**

**Helen Levitt. In the Street**

**Delfina Marcello. Enjoy**

**Dino Pedriali. Il velodromo**

**John Batho. Venezia Vedute**

Ikona Gallery  
Magazzini del Sale  
Venezia

**Nina Marić. Open Ring**

**MSU Zagreb | 4 hours | 15,000 m | drive from Venice of contemporary art**

**2008**

Ikona Venezia  
Campo del Ghetto Nuovo  
Venezia

**Ron Agam. 12 Flowers**

**Mario Giacomelli. Fotografie**

**Cornell Capa e Mario Giacomelli**

**Carlo Aymonino. La bella architettura**

**Lorenzo Casali. Traguardo**

**2009**

Ikona Venezia  
Campo del Ghetto Nuovo  
Venezia

**Simone Mangos. Still Lives – Portraits from Oświęcim**

**Enzo Carli. Archeologia dei sentimenti**

**Gianni Berengo Gardin. La Fotografia**

**Reinhild Hoffmann. Crossing Boundaries e Simone Kornfeld. Metamorphosis of Death. Acquarelli**

**Daniele Duca. Exposed**

**Giorgia Fiorio. Il dono**

Ikona Gallery  
Zattere, Dorsoduro  
Venezia

**Slobodan Trajković. A Midsummer’s Night Dream**

**2010**

Ikona Venezia  
Campo del Ghetto Nuovo  
Venezia

**Fotografie di CDEC di Milano, Biblioteca Archivio Renato Maestro di Venezia, Centro Veneziano di Studi Ebraici Internazionali e di Michele Levis. Fotografia e Memoria**

**Luigi Viola. Frames**

**Martin Benjamin. Atomic age**

**Ferdinando Scianna. Sulla Sicilia**

**Živa Kraus. Invisible Interior**

**Donatella Pollini. Suono**

**Giorgio Cutini. Roma 2010**

**2011**

Ikona Venezia  
Campo del Ghetto Nuovo  
Venezia

**Luigi Viola. Kaddish**

**Alberto Bevilacqua**

**Modi. Les possibles**

**Nicola Mazzuia. Nonumenti | Nonuments**

**Mark Edward Smith. Ritratti veneziani**

Ikona Gallery  
Zattere, Dorsoduro  
Venezia

**Michele Bubacco. Paint it black on the white night**

**2012**

Ikona Venezia  
Campo del Ghetto Nuovo  
Venezia

**Alejandra Okret. Fragole a gennaio**

**G. Freund, R. Doisneau, M. Franck, Dena, E. Hartmann, D. Turbeville, S. Moon, C. Freedman, F. Beato, K. Uchida, J. Mitchel, L. Clark, F. Scianna. Portraits - Physiognomy, photographs, Joan Logue. Video Portraits, Jasper Johns, Robert Doisneau, Willem de Kooning**

**Chuck Freedman. Venezia Icon**

**Daniele Duca. Hot & Cold**

**Adolphe de Meyer. Nijinsky in “L’Après-midi d’un faune”**

Ikona Gallery  
Zattere, Dorsoduro  
Venezia

**Edward Angeli. Venezia now**

**Fernando Garbelotto. FNT-WHO**

**2013**

Ikona Venezia  
Campo del Ghetto Nuovo  
Venezia

**Bogdan Bogdanović. Il fiore. Jasenovac Memorial Museum**

**Cristina Gori. Vault Over**

**Berenice Abbott, John Batho, Larry Clark, Robert Doisneau, Martine Franck, Gisèle Freund, Lisette Model, Barbara Morgan, Dino Pedriali, Caroline Rose, Ferdinando Scianna. Iconography: città, persona, corpo, memoria**

**Iconography II. Dieci anni di Ikona Venezia al Ghetto**

Ikona Gallery  
Zattere, Dorsoduro  
Venezia

**Živa Kraus. Au bord de l'eau Michele Bubacco e Max Piva. Bonjour Venezia, Bonjour Vedova**

**2014**

Ikona Venezia  
Campo del Ghetto Nuovo  
Venezia

**Daniele Duca. Una regione e i suoi Campi**

**Giovanni Chiaramonte. Gerusalemme\_Dove salgono i popoli**

**Davide Weber. Essenze di Parigi**

Ikona Gallery  
Zattere, Dorsoduro  
Venezia

**Nives Kavurić-Kurtović. La vita interiore**

**2015**

Ikona Venezia  
Campo del Ghetto Nuovo  
Venezia

**Sonia Costantini. Voci di Pietre - Pietre Preziose**

**Ugo Carmeni. Flood**

**Ikona Venezia. La fotografia**

**Franco Fontana e John Batho. Venezia Immagine**

Ikona Venezia  
Chiostro dei Frari, Archivio di Stato  
Venezia

**Ugo Carmeni. Flood**

**Sonia Costantini. Pietre Preziose**

**Davide Weber. Frailty/Regnum Vacui**

**Michele Bubacco. La Prima**

**Federica Marangoni. Go-Up**

**Paolo di Capua. 12x12 Piante Notturme**

**2016**

Ikona Venezia  
Campo del Ghetto Nuovo  
Venezia

**John Batho. Dalla Camera Oscura - Il Ghetto di Vilnius**

**Yael Toren. The and | 4 Animations**

**Peggy Guggenheim in Photographs**

**2017**

Ikona Venezia  
Campo del Ghetto Nuovo  
Venezia

**Joan Logue. Before the Ghetto: 1311-1516**

**Rosalind Fox Solomon. The Space of Life - Lo spazio della vita**

**Chuck Freedman. Glass**

**Chuck Freedman + Zohar Kawaharada. Venezia Icon | Memory of the future**

**2018**

Ikona Venezia  
Campo del Ghetto Nuovo  
Venezia

**Mario Sillani Djerrahian. La fine del Tempo**

**Hans Weiss. Death Of Venice**

**Elena Veronese. Hospital Poetry**

**Marya Kozoun. Perceptions**

**Vjenceslav Richter. Object—that is everything!... Architecture, painting, sculpture, everything is an object!**

**2019**

Ikona Venezia  
Campo del Ghetto Nuovo  
Venezia

**Memory for the Future. Ikona Venezia 1979-2019. Sonia Costantini, Joan Logue, John Batho, Zoran Music**

**The Villa of Dubrovnik photography Damir Fabijanić Nude drawing Ljubo Ivančić**

**Memory for the Future – Dialogue. Fotografie di Erich Hartmann, Ferdinando Scianna, Barbara Morgan, Lisette Model, Martine Franck, quadri di Živa Kraus**

## Bibliografia

### Ikona Gallery

#### Rosalind Solomon

catalogo della mostra, a cura di Živa Kraus, testo di Ljerka Mifka, Ikona Photo Gallery, Venezia 1982

#### Dino Pedriali

catalogo della mostra, a cura di Živa Kraus, con intervista a Alberto Moravia, Ikona Photo Gallery, Venezia 1982

#### Antonio e Felice Beato

catalogo della mostra, a cura di Živa Kraus, testo di Italo Zannier, Ikona Photo Gallery, Venezia 1983

#### Chuck Freedman

catalogo della mostra, a cura di Živa Kraus, testo di Lisette Model, Ikona Photo Gallery, Venezia 1983

#### John Batho

catalogo della mostra, a cura di Živa Kraus, testo di Paolo Costantini, Ikona Photo Gallery, Venezia 1983

#### Lisette Model Evsa Model. New York City.

##### Fotografie e pitture

catalogo della mostra, a cura di Živa Kraus, testi di Živa Kraus, Irina Subotic, Berenice Abbott e Sidney Janis, Ikona Gallery, Venezia 1984

#### Paolo Monti Michele Alassio. Fotografia in Venezia

catalogo della mostra, a cura di Živa Kraus, testi di Živa Kraus, Franco Bonilauri e Vittorio Sgarbi, Ikona Gallery, Venezia 1985

#### Berenice Abbott. Fotografie

catalogo della mostra, a cura di Živa Kraus, testi di Berenice Abbott, Leslie George Katz e Elizabeth McCausland, Ikona Gallery, Venezia 1986

#### Piero Dorazio. Opere 1960-1986

catalogo della mostra, a cura di Živa Kraus, testi di Philip Rylands e Vittorio Sgarbi, Ikona Gallery, Venezia 1986

#### Persona. Artisti della Jugoslavia

catalogo della mostra, a cura di Živa Kraus, testi di Živa Kraus, Dieter Rönthe e Tonko Maroević, Ikona Gallery, Venezia 1991

#### Julije Knifer

catalogo della mostra, a cura di Živa Kraus, testo di Zvonko Maković, Ikona Gallery, Venezia 1997

#### Marino Tartaglia. Pittore 1894 1984

catalogo della mostra, a cura di Živa Kraus, testo di Tonko Maroević, Ikona Gallery, Venezia 1997

#### Ilija Bosilj

catalogo della mostra, a cura di Živa Kraus, testi di Ziva Kraus, Ješa Denegri, Ikona Gallery, Venezia 1998

#### Ida Barbarigo. Alle Zattere 1962-1976

catalogo della mostra, a cura di Živa Kraus, testo di Giuseppina Dal Canton, Ikona Gallery, Venezia 1998

**Ida Barbarigo. La cerchia di Saturno e la dimora di Dioniso** catalogo della mostra, a cura di Živa Kraus, testo di Riccardo Held, Ikona Gallery, Venezia 1999

**Ida Cadorin Barbarigo. Guardando guardando** catalogo della mostra, a cura di Živa Kraus, testo di Luca Massimo Barbero, Ikona Gallery, Venezia 2001

**Porto di New York. Fotografie di Bruce Davidson** catalogo della mostra, a cura di Živa Kraus, testo di Giovanni Chiaramonte, Autorità Portuale di Venezia - Ikona Gallery, Venezia 2002

**Nina Marić. GPS - Global Positions: Sights** catalogo della mostra, testo di Donald Kuspit, Ikona Gallery, Venezia 2003

#### Lorenzo Casali. Traguardo

catalogo della mostra, a cura di Giuliano Sergio, testi di Živa Kraus, Giuliano Sergio, Lorenzo Casali, Ikona Gallery, Venezia 2008

#### Daniele Duca. Exposed

catalogo della mostra, testo di Enzo Carli, Ikona Gallery, Venezia 2009

#### Enzo Carli. Archeologia dei sentimenti

catalogo della mostra, testi di Jean Claude Lemagny, Armando Ginesi, Ikona Gallery, Venezia 2009

#### Fotografia e Memoria. Photography and Memory

catalogo della mostra, a cura di Živa Kraus e Lorenzo Pieresca, testi di Ziva Kraus, Shaul Bassi, Paola Mortara, Gadi Luzzatto Voghera, Biblioteca Archivio ‘Renato Maestro’ - Ikona Gallery, Venezia 2010

#### Giorgio Cutini. Roma duemiladieci

catalogo della mostra, a cura di Živa Kraus, testi di Gabriele Perretta, Enzo Carli, Gilberto Marconi, Ikona Gallery, Venezia 2010

**Modi. Les Possibles** catalogo della mostra, a cura di Živa Kraus, testi di Gabriel Bauret, Ikona Gallery, Venezia 2011

**Luigi Viola. Kaddish** catalogo della mostra, a cura di Luigi Viola, Ikona Gallery, Venezia 2011

**Daniele Duca. Hot & Cold** catalogo della mostra, testo di Enzo Carli, Ikona Gallery, Venezia 2012

**Una regione e i suoi “campi”. Tra concentramento, internamento, liberazione, deportazione e supplizio (1940 - 1944)** Giuseppe Morgese e Daniele Duca, prefazione di Riccardo Di Segni, testo di Marco Severini, Ikona Gallery, Venezia 2014

**Essenze di Parigi** a cura di Živa Kraus e Matteo Gardonio Ducrocq, in «Ikona folio», n.1, 2014

**Ugo Carmeni. Flood** catalogo della mostra, a cura di Živa Kraus, testo di Matteo Gardonio Ducrocq, Ikona Gallery, Venezia 2015

**Paolo di Capua. Piante notturne** a cura di Živa Kraus in «Ikona folio», n.2, 2015

##### Yael Toren.

**The and | 4 Animations** catalogo della mostra, a cura di Živa Kraus, testo di Tali Tamir, Ikona Gallery, Venezia 2016

**Peggy Guggenheim in Photographs** catalogo della mostra, a cura di Živa Kraus, testi di Richard Armstrong, Philip Rylands, Živa Kraus, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 2016

**Chuck Freedman Glass** catalogo della mostra, a cura di Živa Kraus, testi di Živa Kraus e Alan Jones, Ikona Gallery, Venezia 2017

**Elena Veronese. Hospital Poetry** catalogo della mostra, a cura di Živa Kraus, testo di Anđelko Mihanović, Ikona Gallery, Venezia 2018

**Memory for the Future. The Villa of Dubrovnik *photography*. Damir Fabijanić - Nude drawing. Ljubo Ivančić** catalogo della mostra, a cura di Živa Kraus, testo di Anđelko Mihanović, Ikona Gallery, Venezia 2019

### Živa Kraus, altri progetti

#### Projekt urbane intervencije

catalogo dell’incontro Motovun 1974, a cura di Ladislav Barišić, Paolo Cardazzo Edizioni del Cavallino, Venezia 1975

**Identitat = Identità** catalogo del IV incontro Motovun 1976, a cura di Marija Ivetić, Paolo Cardazzo Edizioni del Cavallino, Venezia 1977

**La Biennale di Venezia 1978: dalla natura all’arte, dall’arte alla natura** catalogo della mostra, a cura di Živa Kraus La Biennale di Venezia, Venezia 1978

**Venezia, Archivio Naya** Italo Zannier, introduzione di Alberto Moravia O. Böhm, Venezia 1981

**Design: Piero Mainardis de Campo - Mathilde Terzuoli Marcello** catalogo della mostra (Roma, Galleria ‘Il Millennio’), Venice Design, Venezia 1980

**Fotografia e danza** catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Fortuny), a cura di Živa Kraus Comune di Venezia, Venezia 1981

**John Batho. Il colore e il suo tempo** catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Rucellai - Fratelli Alinari), a cura di Živa Kraus Alinari, Firenze 1987

**Arte italiana del dopoguerra dai musei Guggenheim** [Postwar Italian Art from the Guggenheim Museums] catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale), a cura di Fred Licht Marsilio, Venezia 1988

**Fotografie di Ikona Gallery** catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Scientifica Querini Stampalia), a cura di Živa Kraus Fondazione Scientifica Querini Stampalia, Venezia 1989

**Elio Montanari. Arte Fotografia Venezia** catalogo della mostra (Venezia, Studio d’Arte Barnabò), testi di Pier Giovanni Castagnoli e Italo Zannier, con la collaborazione di Živa Kraus Studio d’Arte Barnabò, Venezia 1991

**Ida Cadorin Barbarigo: opere recenti** catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te), a cura di Živa Kraus, testo critico di Jill Lloyd Grafiche Antiga, Cornuda 2002

**Jan Fabre. Anthropology of a planet** catalogo della mostra (52. Esposizione Internazionale d’Arte di Venezia), a cura di Giacinto Di Pietrantonio, Linda and Guy Pieters, Venezia 2007

**Un autoritratto di Miroslav Kraljević, modernista croato** catalogo della mostra (Venezia, Ca’ Pesaro), a cura di Živa Kraus, Biserka Rauter Plančić Fondazione Musei Civici Moderna Galerija, Venezia - Zagreb 2014

### Živa Kraus, artista

**Živa Kraus** catalogo della mostra (Zagreb, Galerija Forum), testo di Vlado Bužančić, Galerija Forum, Zagreb 1972

**Živa Kraus** catalogo della mostra (Venezia, Galleria Il Canale), testo di Mariateresa Fiocco, Galleria Il Canale, Venezia 1975

**Živa Kraus** catalogo della mostra (Zagreb, Galerija Forum), testo di Željko Sabol, Galerija Forum, Zagreb 1975

**Živa Kraus, pastels et dessins** catalogo della mostra (Auvernier, Galerie Numaga), testo di Federico Bondi, Galerie Numaga, Auvernier 1977

**Živa Kraus** catalogo della mostra (Zagreb, Galerija Forum), testi di Alberto Moravia e Tonko Maroević, Galerija Forum, Zagreb 1979

**Živa Kraus** catalogo della mostra (Zagreb, Galerija Karas), testo di Vlado Bužančić, HDLUZ, Zagreb 1988

**Živa Kraus - razgovor nakon posljednje zagrebačke izložbe**, intervista di Nataša Jovičić, in «Život umjetnosti» n. 47, 1990, pp. 42-44

**Tra Firenze e Santa Teresa dentro le quinte dell’arte (‘73/’87). Art/tapes/22**, Maria Gloria Biccocchi, Edizioni del Cavallino, Venezia 2003

**Da Zagabria a Venezia: le immagini di Živa Kraus**, intervista di Loredana Bolzan in «Quaderni di Insula», n. 18, 2004, pp. 87-91

**Videotapes del Cavallino**, a cura di Dino Marangon, Edizioni del Cavallino, Venezia 2005

**Wie man Venezianer wird. Der Traum vom Leben in der Serenissima**, Barbara Sternthal e Harald Eisenberger, Carinthia, Wien 2010

**EWVA European Women’s Video Art in the 70s and 80s**, a cura di Laura Leuzzi, Elaine Shemilt, Stephen Partridge, John Libbey Publishing Ltd, New Barnet, 2019



Proprietà letteraria riservata © 2019  
Edizioni Fondazione Levi

Questo volume è stato stampato  
per conto delle Edizioni della Fondazione Levi  
da Cross Value Srl, Villorba (Treviso)  
nel dicembre 2019

Fondazione Ugo e Olga Levi onlus  
San Marco 2893, 30124 Venezia  
t. +39 041 786777 - fax +39 041 786751

La proprietà delle immagini appartiene alle istituzioni culturali  
proprietarie delle opere, che sono coperte da copyright.  
È vietata la riproduzione anche parziale.

[www.fondazionelevi.it](http://www.fondazionelevi.it)  
[info@fondazionelevi.it](mailto:info@fondazionelevi.it)