

Identità scientifica

CHIARA SPANGARO

Nell'opera di ogni artista si mescolano forme, tecniche e materiali diversi, portati famigliari e vicende personali, arricchiti dal continuo confronto con il proprio contesto e con lo spettro più ampio del mondo.

Pietro Costa è arrivato a New York con i suoi genitori e la sorella nel 1972, trapiantato a soli dodici anni nella metropoli americana dal borgo di Sant'Arzenio in provincia di Salerno. Lì sua madre e suo padre lavoravano in campagna e allevavano animali, occupandosi dei figli e della casa. Ricorda l'artista che "prima di allora non eravamo neanche mai usciti dalla Campania. Il 13 settembre siamo arrivati in nave a New York e tra i nostri bagagli portavamo anche un baule pieno di farina di grano. Non conoscendo la meta del nostro viaggio ai nostri genitori era sembrato ovvio prendere con sé anche i prodotti della nostra terra, sia per praticità sia per mantenere una continuità"¹.

Passati gli anni settanta tra il contesto famigliare italiano e la nuova realtà newyorkese, le due nature di Costa si mescolano, fondendo i caratteri in un unico essere con due volti, due lingue e due realtà continuamente a confronto: quello rurale, mediterraneo e cristiano della sua nascita e quello urbano, atlantico e multietnico della sua formazione adolescenziale e universitaria.

In bilico tra questi due universi, Costa ha dato inizio alla propria ricerca artistica con la produzione di numerosi autoritratti tra i quali *Self-Image*, 1979. Il disegno *Self-Image* dove l'io è integrato al suo doppio capovolto, in una auto-rappresentazione indefinita e illusiva, è presentato nell'omonima collettiva alla School of Visual Arts di New York, che frequenta, e viene utilizzato come immagine per il manifesto della mostra².

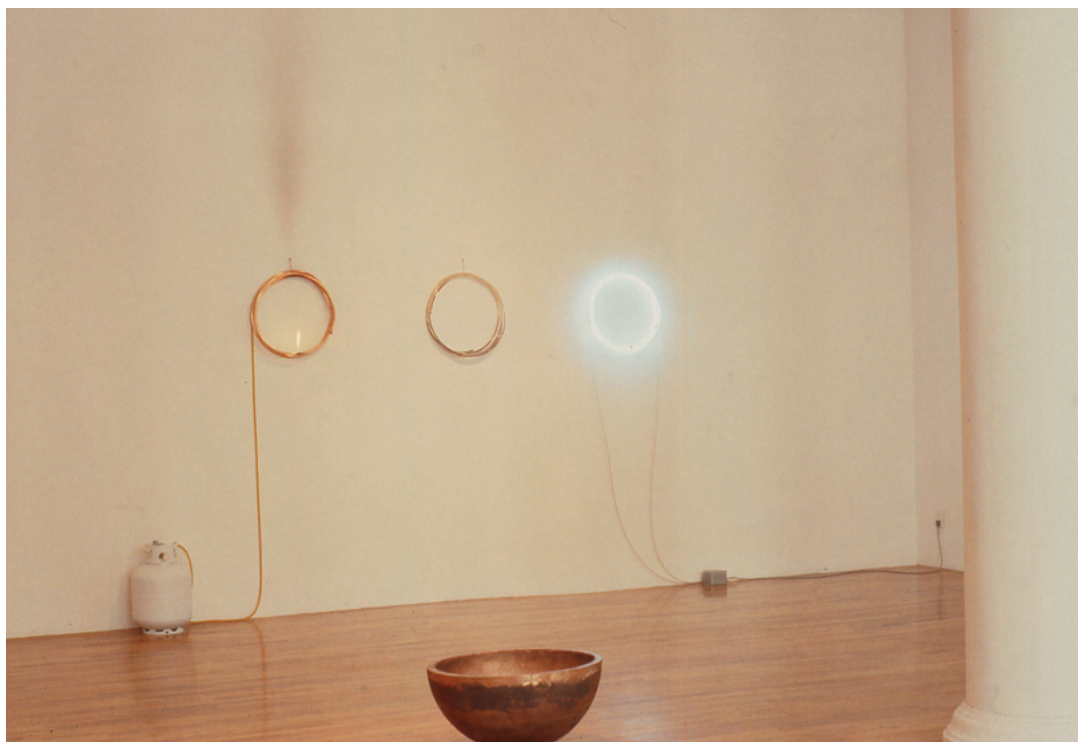
Durante gli anni del college, è iscritto nelle liste della International Alliance of Theatrical Stage

Scientific Identity

CHIARA SPANGARO

In the work of each artist, different forms, techniques and materials mix, family backgrounds and personal events, enriched by the continuous comparison with their own context and with the wider spectrum of the world. Pietro Costa arrived in New York with his parents and sister in 1972, transplanted to the American metropolis at only twelve years old from the village of Sant'Arzenio in the province of Salerno. There, his mother and father worked in the countryside, raised animals, reared their children and maintained a household. The artist recalls, "before that time we had never even left the Campania region. On September 13, we arrived by ship in New York and among our luggage we also carried a trunk full of wheat flour. Not knowing the destination of our trip, it seemed obvious to our parents to also transport the products of our land, both for convenience and to maintain continuity."¹ In the 1970s, between the Italian family context and the new reality of New York, Costa's two natures melded, merging the differences into a single being with two faces, two languages and two realities that were constantly contrasted: the rural, Mediterranean and Christian one of his birth and the urban, Atlantic and multiethnic one of his adolescent and university education. Balancing between these two worlds, Costa began his artistic research with the production of numerous self-portraits including *Self-Image*, 1979. The *Self-Image* drawing where the self is fused into its inverted double, in an undefined and illusory self-representation, is presented in the homonymous group show of students from the School of Visual Arts in New York, which he attended, and is used as the image for the exhibition poster.²

During his college years, he is registered in the lists of the International Alliance of Theatrical



Self-Image, 1979
(dettaglio / detail)
Grafite su carta /
Pencil on paper
25,5 x 18 cm
Collezione dell'artista /
The Artist's Collection

Self Portrait, 1989-1992
Allestita nella personale alla
/ As installed at Stark Gallery
di New York, 1992.
Sangue dell'artista, eparina,
neon, tubo in vetro, tubo in
rame, tubo in lattice, fiamma,
bombola di gas propano,
componenti elettrici / The
artist's blood, heparin, neon,
glass tube, copper tube, latex
tube, flame, propane gas
tank, electrical components.
200 x 300 cm (dimensioni
variabili / variable
dimensions)
Collezione dell'artista /
The Artist's Collection

Employees (IATSE)³ grazie a cui lavora da freelance nell'industria cinematografica, realizzando animazione e grafica per film e spot televisivi. Dopo la laurea nel 1982 comincia la collaborazione con il Solomon R. Guggenheim Museum come *art installer* che continua per quattordici anni tra New York, i musei internazionali e le nuove sedi dell'istituzione, da Venezia a Bilbao. In questo frangente, entra in contatto con gli artisti e le loro opere, i media più differenti e scopre tecniche diverse. Contestualmente sviluppa la sua pratica che lo spinge negli anni ottanta a ricercare le possibilità formali e fisiche della geometria e a sperimentare l'installazione ambientale luminosa che realizza con i neon.

Sono di questo periodo sculture in metallo e cera quali *Folded Circle I*, 1991, che indagano le possibilità illusive e di scomposizione della forma geometrica – sia sotto il profilo della sua consistenza fisica, sia sotto quello della sua fruizione visiva nello spazio. Di natura ambientale, questi lavori austeri e insieme polimorfi questionano nuovamente il tema dell'essenza: a seconda del loro punto di visione appaiono piatte o tridimensionali, ellittiche o rotonde e, in altre parole, sfuggono a una definizione di forma. A queste opere si relazionano la serie di sfere e semisfere alle quali

l'artista lavora in concomitanza, da *The Weight of Space I* a *Black Wax Half Sphere*, 1991. Queste porzioni di spazio solido sono forme primordiali e semplici, attivate dai materiali diversi che l'artista ha utilizzato per formarle: ora gli elementi naturali quali cera d'api o manganese, ora quelli della tradizione scultorea come bronzo o rame, alluminio e cemento. In alcune, Costa inserisce media legati alla luminosità: foglia d'oro, neon e gas propano utilizzato per attivare una fiamma viva.

Questi nuclei partono dalla forma geometrica piana o solida per eluderla e contaminarla, romperla e negarla nel suo essere ferma e immutabile. L'artista le espone e le fotografa nello studio di Grand Avenue a Brooklyn, allestendole di volta in volta in modi diversi, così da metterne alla prova le differenti identità spaziali.

La ricerca identitaria è per Costa una lente con cui ha esplorato il mondo attraverso il suo lavoro creativo, spostandosi dal figurativo all'astratto, dal disegno alla scultura, dal neon al fuoco, dal metallo alla carta. Mentre sta progressivamente abbandonando gli insegnamenti post-minimal della sua formazione, nella seconda metà degli anni ottanta è conclamata l'infezione dell'AIDS anche in stretta relazione alla diffusione massiccia dell'eroina. Costa ricorda che "l'inserire



Requiemum, 1991-1993
Sangue dell'artista, cera
d'api, larve / The artist's
blood, beeswax, maggots
15 x 30 x 30 cm
Collezione dell'artista /
The Artist's Collection

Stage Employees (IATSE)³ thanks to which he works as a freelancer in the film industry, creating animation and graphics for films and television commercials. After graduating in 1982, he began his collaboration with the Solomon R. Guggenheim Museum as an art installer, which continued for fourteen years between New York, international museums and new locations of the institution, from Venice to Bilbao.

At this juncture, he comes into contact with artists and their works, the most diverse media, and discovers different techniques. At the same time, he develops his practice, which pushes him, in the 1980s, to research the formal and physical possibilities of geometry and to experiment with the luminous environmental installation that he makes with neon.

Sculptures in metal and wax such as *Folded Circle I*, 1991, are from this period, investigating the illusive possibilities and decomposition of geometric form – both in terms of its physical consistency and its visual fruition in space. Of an environmental nature, these austere and at the same time polymorphic works once again question the theme of essence: depending on their point of view, they appear flat or three-dimensional, elliptical or round and, in other words, they elude formal definition. Related to these works are the series of spheres and hemispheres the artist works on at the same time: from *The Weight of Space to Black Wax Half Sphere*, 1991. These portions of solid space are primordial and simple forms, activated by the

different materials the artist has used to form them: now natural elements such as beeswax or manganese, now those of the sculptural tradition such as bronze or copper, including aluminum and cement. In some, Costa inserts media related to luminosity: gold leaf, neon and propane gas to activate a living flame.

These cores start from flat or solid geometric form to evade and contaminate it, corrupt it and deny it in its being firm and unchanging. The artist exhibits and photographs them in his studio on Grand Avenue in Brooklyn, setting them up each time in different ways, so as to “prove” their different spatial identity.

The search for identity is for Costa a lens with which he has explored the world through his creative work, moving from figurative to abstract, from drawing to sculpture, from neon to fire, from metal to paper. While he is progressively abandoning the post-minimal teachings of his training, in the second half of the 1980s the infection of AIDS is also revealed in close relation to the massive spread of heroin. Costa remembers that “inserting or extracting something from the body was a very present theme” and in 1989 he too began to experiment with his hematic fluid that bears the exact trace of his individuality: DNA.

The use of blood in the production of artists of the second half of the twentieth century has several forerunners in Costa, which we only want to mention. As Florina Codreanu summarizes in her essay *The Future Present of Art, Between Artistic Experiment and Blood Discourse*,⁴ “the proliferating obsession that haunts man, that is, the fragility of his existence, can be traced in all post-war creations. The end of the Sixties launched under the great concept of ‘Action Art’ a multitude of related tendencies: happenings, performances, Body Art, Fluxus, etc. So the Nineties, already saturated by this inherited load, will give birth to independent artistic figures capable of proposing a subjective understanding of the original moment.”

Because of its evocative and symbolic bearing, blood is an unconventional medium, used for its emotional and social, cultural and at the same time scientific power. In her mapping, Codreanu cites the extremes of Viennese Ac-

o estrarre qualcosa dal corpo era un tema molto presente a New York” e nel 1989 anche lui comincia la sperimentazione con il suo liquido ematico che, tra l’altro, contiene anche la traccia esatta della sua individualità: il DNA.

L’uso del sangue nella produzione di artisti del secondo Novecento ha diversi antesignani di Costa, ai quali vogliamo solo accennare. Come sintetizza Florina Codreanu nel suo saggio *The Future Present of Art, Between Artistic Experiment and Blood Discourse*⁴, “l’ossessione proliferante che perseguita l’uomo, ovvero la fragilità della sua esistenza, è rintracciabile in tutte le creazioni del dopoguerra. La fine degli anni sessanta lancia sotto il grande concetto di ‘Action Art’ una moltitudine di tendenze affini: happening, performance, Body Art, Fluxus eccetera. Così gli anni novanta, già saturati da questo carico ereditato, daranno vita a figure artistiche indipendenti in grado di proporre una comprensione soggettiva del momento originale”.

Per il suo portato evocativo e simbolico, il sangue è un medium non convenzionale, utilizzato per il suo potere emotivo e sociale, culturale e insieme scientifico. Nella sua mappatura Codreanu cita gli estremi dell’Azionismo viennese connessi al rito dionisiaco e alla psicoanalisi e porta gli esempi della Body Art – dall’abbandono corporeo di Marina Abramović al linguaggio della ferita di Gina Pane, fino alle mutazioni/mutilazioni di Orlane. Tra gli anni ottanta e i novanta anche le arti visive sono investite dagli effetti di AIDS, dal progresso dell’ingegneria genetica e dal senso di un futuro in cui il sangue è anche portatore di pericolo. Così, il fluido non è più solo evocativo o simbolico ma diviene anche pericoloso e talvolta scabroso.

Negli stessi anni, sia le immagini di Andres Serrano dedicate ai liquidi corporei sia la scultura *Self* di Marc Quinn sono precedenti che è interessante citare in relazione al lavoro di Costa. Serrano ha prodotto le due serie di fotografie *Immersiones* (1985-90) e *Bodily Fluids* (1986-90) utilizzando il sangue, come simbolo sia di violenza sia di passione, ma anche urina, latte materno e sperma. Nell’indagare la relazione tra bellezza delle immagini e materiali biologici, l’artista-fotografo li usa come un pittore: appiattendolo sulla superficie ed eliminando lo sfondo, il soggetto e la

prospettiva. Serrano non vuole suscitare timore o disgusto ma realizzare immagini seducenti e astratte.

Quinn produce l’autoritratto *Self*, 1991, con il proprio sangue conservato in una teca frigorifera appositamente progettata. Il calco della testa dell’artista britannico è creato da dieci pinte del suo stesso sangue e immerso in silicone congelato. Nel lavoro, il materiale scultoreo è sia simbolico sia letterale, come anche l’alimentazione elettrica che rappresenta l’idea di dipendenza da alcool che schiacciava Quinn in quel periodo ma che serve anche per conservarlo. Ogni cinque anni l’artista aggiunge un autoritratto, a mostrare il corso del tempo e il cambiamento del sé. Analogamente, Costa non utilizza il sangue con un intento scioccante ma con un interesse che potremmo definire scientifico e sperimentale: consapevole del valore comunicativo del medium, che per lui rappresenta il sé e il tempo, ne studia le possibilità fisiche ed espressive. Confortato anche dalla visione diretta delle ricerche di colleghi che impiegano il sangue – tra cui in particolare Carolee Schneemann – si scontra però con l’impossibilità di fare suoi i temi politici e di gender, e percorre una narrazione più personale.

Tornato al tema dell’auto-rappresentazione, nel 1992 espone alla Stark Gallery *Self-Portrait*, 1989-1992, il primo lavoro realizzato con il proprio sangue. L’opera è costituita da tre cerchi in rame, lattice e vetro che attivano tre diversi materiali: fuoco, sangue e neon. Due elementi della scultura proseguono le sue ricerche sulle

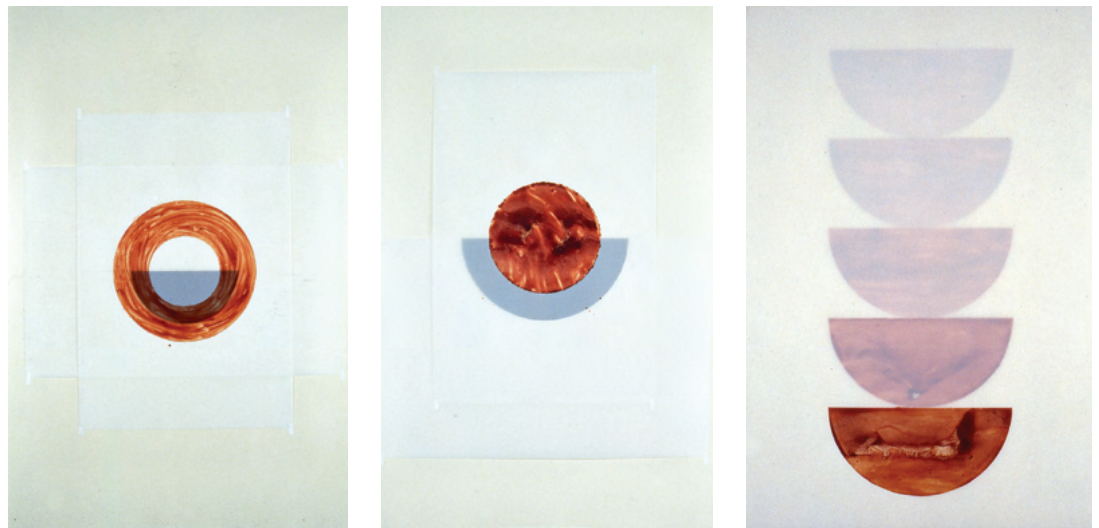
A Tembola Rossa, 1992
Neon, componenti
elettriche e farina / Neon,
electrical components and
wheat flour
1219 x 1219 cm
Collezione dell’artista /
The Artist’s Collection



Untitled I, 1992
 Sangue dell'artista, carbone,
 mylar / The artist's blood,
 powdered charcoal, mylar
 91 x 91 cm
 Collezione dell'artista /
 The Artist's Collection

Untitled II, 1992
 91 x 91 cm
 Sangue dell'artista, carbone,
 mylar / The artist's blood,
 powdered charcoal, mylar
 Collezione dell'artista /
 The Artist's Collection

Untitled III, 1992
 Sangue dell'artista /
 The artist's blood, mylar
 61 x 91 cm (five layers)
 Collezione dell'artista /
 The Artist's Collection



tionism connected to the Dionysian ritual and psychoanalysis, and brings examples of Body Art – from Marina Abramović's bodily abandonment to Gina Pane's language of the wound, to Orlande's mutations/mutilations. Between the Eighties and Nineties, the visual arts were also invested by the effects of AIDS, the progress of genetic engineering and the sense of a future in which blood is also the bearer of danger. Thus, the fluid is no longer only evocative or symbolic but also becomes dangerous and sometimes scabrous.

In the same years, both Andres Serrano's images dedicated to bodily fluids and Marc Quinn's *Self* sculpture are interesting precedents that are worth mentioning in relation to Costa's work. Serrano produced the two series of photographs *Immersion* (1985-90) and *Bodily Fluids* (1986-90) using blood as a symbol of both violence and passion, but he also photographs urine, breast milk and semen. In investigating the relationship between image beauty and biological materials, the artist-photographer uses them like a painter: flattening the surface and eliminating the background, subject matter, and perspective. Serrano does not want to inspire awe or disgust but to reveal seductive, abstract images.

Quinn produces self-portrait *Self*, 1991, with his own blood stored in a specially designed refrigerated case. The cast of the British artist's head is created from ten pints of his own blood and immersed in frozen silicone. In the work,

the sculptural material is both symbolic and real, as is the power supply used to store it but also representing the idea of alcohol addiction that subjugated Quinn at the time. Every five years the artist adds a self-portrait, showing the course of time and the changing self.

Similarly, Costa does not use blood with a shocking intent but with an interest that we might define as scientific and experimental: aware of the communicative value of the medium, which for him represents the self and time, he studies its physical and expressive possibilities. Also comforted by the direct vision of the research of colleagues who use blood – in particular Carolee Schneemann – he clashes, however, with the impossibility of making political and gender themes his own, and undertakes a more personal narrative.

Returning to the theme of self-representation, in 1992 he exhibited at the Stark Gallery *Self-Portrait*, 1989-1992, the first work made with his own blood. The work consists of three circles: copper, latex and glass that activate three different materials: fire, blood, and neon. Two elements of the sculpture continue his research into Apollonian forms – the circle – and the possibilities of light. The third circumference is the artery that introduces the artist's biological identity and a new reflection on the self, its origin and history.⁵ During the Nineties, while continuing to work with neon and metals, Costa experimented with the use of his blood in different forms of hybridization between



Plaster bowl with blood, 1993
Sangue dell'artista, gesso /
The artist's blood, plaster
43 x 86 x 86 cm
Collezione dell'artista /
The Artist's Collection

forme apollinee – il cerchio – e sulle possibilità della luce. La terza circonferenza è l'arteria che introduce l'identità biologica dell'artista e una nuova riflessione sul sé, sulla sua origine e storia⁵. Nel corso degli anni novanta, pur continuando a lavorare con neon e metalli, Costa sperimenta l'uso del suo sangue in diverse forme di ibridazione tra i materiali – dal carboncino su pergamena, al vetro soffiato o in lastre, alla carta – e costruisce anche grandi installazioni ambientali un cui utilizza neon e farina, cera d'api e vetro. Alcune opere sono più descrittive, come *Good Blood/Bad Blood* e *13 Halves of Infinity*, 1993, altre proseguono la linea geometrica, *Five Layered Halves*, 1994, altre ancora si addentrano nell'uso astratto del medium, *Hanging by a Nail (for Chris Wilmarth)*, 1994. Lavorando a una serie di disegni di architettura⁶, intorno agli anni duemila, scopre il mylar⁷, un materiale sintetico, trasparente e resistente con il quale comincia a produrre una serie di autoritratti intitolati con le date dei prelievi sanguigni. Il supporto permette a Costa di utilizzare il liquido come un pigmento steso tra due fogli di poliestere e anche di imprigionare i dati ambientali nelle particelle di aria che rimangono intrappolate tra i due veli di mylar. In questo modo, ol-

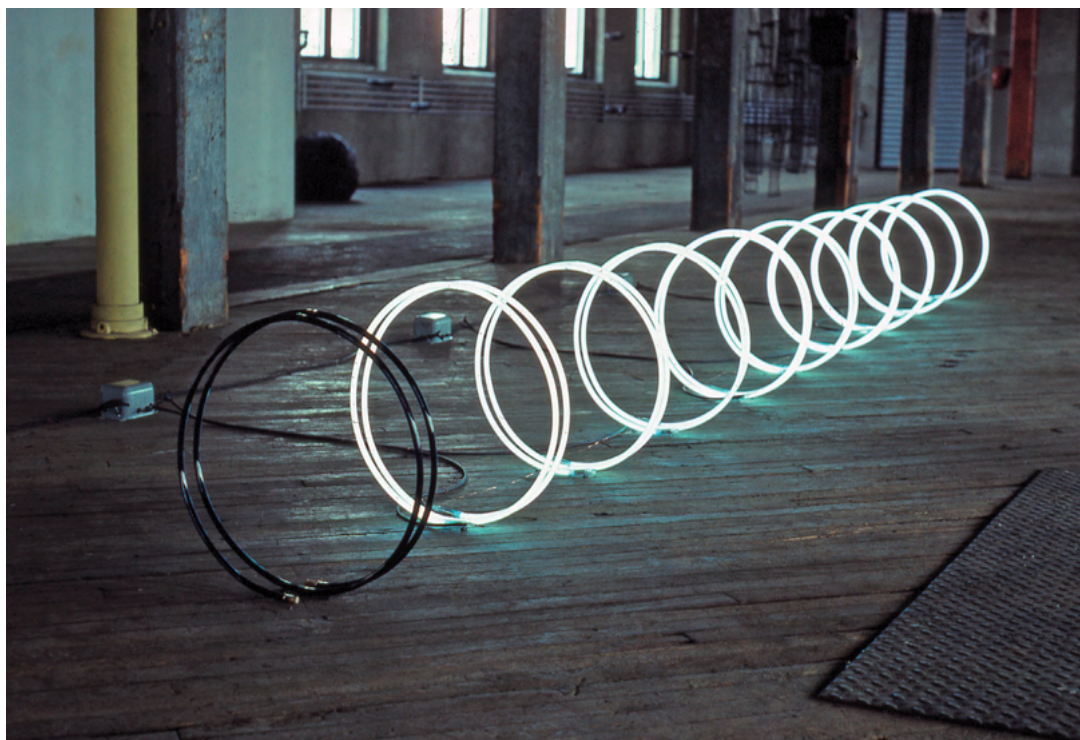
tre all'identità del soggetto è conservata anche la traccia del luogo del lavoro. Non solo il "chi" ma anche il "dove", sono componenti che si aggiungono al tema che sottende la composizione: come sconfiggere o annullare tempo, il decadimento e la gravità⁸.

"Nel 2000, con la crescente conversazione sui progressi del Progetto Genoma, la controversia sorta sull'etica della clonazione e l'incremento delle conoscenze sul DNA, ho deciso di includere il sangue degli altri. Questo cambiamento mi ha portato dall'autoritratto alla ritrattistica e ha dato vita al *Donor Project*. Con il *Donor Project* il processo di prelievo è stato ampliato a includere: un accordo legale firmato tra me e ciascun donatore, una Polaroid del soggetto prima e dopo il prelievo e la registrazione audio della nostra conversazione durante il lavoro."⁹

Apprendosi a soggetti estranei, Costa varia la sua pratica, sia per garantirne l'appropriata sicurezza sia per produrre ogni volta due ritratti contemporanei: uno collezionato dal donatore di sangue e l'altro custodito nel suo studio come archivio dell'artista.

Dai primi lavori del *Donor Project*, in cui la Polaroid è utilizzata come documento istantaneo, l'avvento delle nuove tecnologie ha permesso di

Una piccola sosta, 1992
Mostra / Installation view of
55 Ferris Street, New York,
1992
Sangue dell'artista, eparina,
tubo in vetro, neon,
componenti elettriche /
The artist's blood, heparin,
glass tube, neon, electrical
components
61 x 61,5 cm (dimensioni
variabili / variable dimensions)
Collezione privata /
Private Collection



materials – from charcoal on parchment, to blown glass or in sheets, to paper – and also built large environmental installations in which he used neon and flour, beeswax and glass. Some works are more descriptive, such as *Good Blood/Bad Blood* and *13 Halves of Infinity*, 1993, others continue the geometric line, *Five Layered Halves*, 1994, and still others delve into the abstract use of the medium, *Hanging by a Nail (for Chris Wilmarth)*, 1994.

While working on a series of architectural drawings,⁶ around the year 2000, he discovered mylar,⁷ a synthetic material, transparent and resistant, with which he began to produce a series of self-portraits entitled with the dates of blood samples. The support allows Costa to use the liquid as a pigment spread between two sheets of polyester and also to imprison environmental data in the air particles that remain trapped between the two veils of mylar. In this way, in addition to the identity of the subject, the trace of the place of work is also preserved. Not only the “who” but also the “where” are components that add to the underlying theme of the composition: how to defeat or cancel time, decay and gravity⁸.

“In 2000, with the growing conversation about

the progress of the Genome Project, the controversy arising over the ethics of cloning, and the increase in our knowledge of DNA, I decided to include other people's blood. This shift took me from self-portraiture to portraiture and gave birth to the *Donor Project*. With the *Donor Project*, the collection process was expanded to include: a signed legal agreement between me and each donor, a Polaroid of the subject before and after collection, and an audio recording of our conversation, while working.”⁹

Opening himself up to extraneous subjects, Costa varies his practice, both to ensure appropriate safety and to produce two contemporary portraits each time: one collected from the blood donor and the other kept in his studio as the artist's archive.

From the first works of the *Donor Project*, in which the Polaroid is used as an instantaneous document, the advent of new technologies has made it possible to integrate the real image with the blood print. The photograph does not provide details other than physiognomic: it is a large format passport image printed on forex and approached by a double mylar veil where the biological and genetic data of the portrayed



Mostra / Installation view of
IPSE, David Beitzel Gallery,
 New York, 1993

integrare l'immagine reale all'impronta ematica. La fotografia non fornisce dettagli se non fisiologici: è un'immagine da passaporto di grande formato stampata su forex e avvicinata a un doppio velo di mylar dove sono custoditi i dati biologici e genetici della figura ritratta – dalla madre *Antonia* all'amico *Garnette*, entrambe del 2018.

Riflettendo sul suo lavoro, Costa si è chiesto perché il sangue sia un elemento per lui così fondamentale: “Le mie origini e la mia educazione nel Sud Italia, dove da piccolo facevo il chierichetto... il mistero di San Gennaro a Napoli. Poi, la vita in famiglia a Sant’Arsenio, dove ogni gennaio assistevo all’uccisione del maiale che ci avrebbe nutrito per tutto l’anno... Il sangue parla di vita e di morte. Ma anche di persistenza della prima dopo la seconda: l’ovvio concetto della famiglia”.

Il ritratto della famiglia Gori è il primo di una serie di opere corali che l’artista realizza tra il 2019 e il 2022. Costa aveva sentito parlare della Fattoria di Celle e della sua collezione fin dai tempi all’accademia, rimanendo affascinato dall’esistenza in Italia di un luogo simile a Storm King Art Center¹⁰ dove è avverata la coniugazione tra arte e natura. Arrivando a Celle, intorno al 2018, si imbatte subito nei lavori di Alice Aycock, Ro-

bert Morris e Richard Serra, con i quali ha studiato o collaborato per diversi anni sia nell’ambito del Guggenheim Museum sia in studio. Come se due parti della sua esistenza tra Stati Uniti e Italia si fossero ricongiunte in quel luogo, propone a Giuliano Gori di realizzare il ritratto della sua famiglia. Il collezionista accettando aggiunge che sospettava che prima o poi un artista gli avrebbe chiesto di “dare il suo sangue”¹¹.

Nei ritratti più recenti, l’artista varia le tipologie dei supporti – utilizzando anche per le fotografie il mylar e introducendo il plexiglass. La pluralità dei soggetti, alleggerita del peso visivo precedente, gli ha permesso di sovrapporre fisionomie (*Siblings I*, 2022), intrecciare volti e materie ematiche (*Branciforti Family Portrait*, 2022) e aggiungere dati personali e di realtà – un cappello in *John II*, 2021; un muro in *Riccardo*, 2022 – per arrivare fino all’obliterazione del tratti del volto (*Arturo*, 2022).

Costa porta il lavoro dalla sua originaria veste astratta e quasi scientifica, in una allargata sfera di relazione magica e carnale con i soggetti, dove il sangue si intreccia al sangue, ma anche allo sguardo e al gesto, riconducendo il ritratto, anche quando è doppio o plurimo, a una identità unica eppure composita.



Leo, 2022
Sangue del donatore,
mylar, fotografia a colori
su plexiglass / The donor's
blood, mylar, color
photographic print on
plexiglass
130 x 106,5 cm
Collezione privata /
Private Collection

figure – from his mother Antonia to his friend Garnette, both from 2018 – are kept. Reflecting on his work, Costa wondered why blood is such a fundamental element for him: “My origins and upbringing in Southern Italy, where as a child I was an altar boy... the mystery of San Gennaro in Naples. Then, family life in Sant’Arsenio, where every January I watched the butchering of the pig that would feed us for the whole year... Blood speaks of life and death.

But also of the persistence of the former after the latter: the obvious concept of family.”

The portrait of the Gori family is the first in a series of choral works that the artist will create between 2019 and 2022. Costa had heard about Fattoria di Celle and its collection since his time at the academy, being fascinated by the existence in Italy of a place similar to Storm King Art Center¹⁰ where the conjugation of art and nature came true. Arriving in Celle around 2018, he immediately came across the work of Alice Aycock, Robert Morris, and Richard Serra, with whom he studied or collaborated for several years both within the Guggenheim Museum and in the studio. As if two parts of his existence between the United States and Italy had reunited in that place, he proposed to Giuliano Gori to make a portrait of his family. The collector accepting, added that he suspected that sooner or later an artist would ask him to “give his blood.”¹¹

In more recent portraits, the artist varies the types of supports – using mylar for the photographs and introducing plexiglass. The plurality of subjects, lightened by the previous visual weight, has allowed him to superimpose physiognomies (*Siblings I*, 2022), interweave faces and blood matter (*Branciforti Family Portrait*, 2022) and add personal and reality data – a hat in *John II*, 2021; a wall in *Riccardo*, 2022. Going as far as obliterating facial features (*Arturo*, 2022).

Costa takes the work from its original abstract and almost scientific guise, into a new sphere of magical and carnal relationship with the subjects, where blood is intertwined with blood, but also with the gaze and the gesture, leading the portrait, even when it is double or multiple, to a unique yet composite identity.

1 A proposito del grano, Costa ricorda vividamente la presentazione *Wheatfield – A Confrontation* di Agnes Denes, realizzato a Manhattan nel 1982. Il lavoro è un campo coltivato di due acri nell'area giù costosa e urbanizzata della città. L'intento di Denes è quello di creare un paradosso simbolico tra la ricchezza e la povertà, la fame nel mondo e lo spreco, la necessità di un nuovo approccio all'ecologia. Quando Costa ha realizzato *Grace*, 2001, dedicandolo ai morti dell'11 settembre, ha ritrovato anche il senso personale di questa opera realizzata negli stessi luoghi degli attentati e la sua relazione con le memorie private legate al suo arrivo a New York.

2 Curiosamente, nella lista degli artisti in mostra Pietro compare come Peter e non con il suo nome italiano.

3 IATSE è stata fondata nel 1893 a New York quando i rappresentanti dei macchinisti teatrali di undici città si sono sindacalizzati per stabilire salari e condizioni di lavoro più equi per i loro affiliati. Da allora IATSE si è evoluto per abbracciare i nuovi media di intrattenimento, l'artigianato e l'innovazione tecnologica.

Oggi, i membri IATSE lavorano in tutte le forme di teatro dal vivo, produzione cinematografica e televisiva, fiere d'arte e mostre, trasmissioni televisive e concerti, nonché nelle attrezzature e nei negozi di costruzione che supportano tutte queste aree dell'industria dell'intrattenimento.

4 Florina Codreanu, *The Future Present of Art, Between Artistic Experiment and Blood Discourse*, in *Globalization and Intercultural Dialogue. Multidisciplinary Perspectives*, Iulian Boldea (a cura di), Editura Arhipelag XXI, Târgu-Mureș, Romania 2014, pp. 315-321.

5 La prossimità di Costa con il lavoro degli artisti esposti al Guggenheim Museum, ha arricchito la possibilità dei media da lui utilizzati. Se ovviamente il neon si inserisce nel solco della tradizione americana con Dan Flavin e James Turrell, è l'opera di Mario Merz che più lo colpisce. Analogamente, il fuoco utilizzato da Jannis Kounellis dagli anni sessanta, si arricchisce della visione degli altari commemorativi giapponesi, che scopre in un

viaggio di accompagnamento di alcune opere del museo a Tokyo, e della suggestione delle grotte di Altamira, dove tracce di fuliggine si sono impresse alle stesse pareti di roccia dove si trovano i famosi dipinti.

6 Costa, dopo l'esperienza al Guggenheim e l'impiego nello studio di Richard Serra, è impegnato nel campo dell'architettura e dello sviluppo immobiliare.

7 Il mylar è un film di poliestere trasparente, flessibile ed eccezionalmente resistente e duraturo, dotato di uno straordinario insieme di proprietà che lo rende adatto a molti impieghi industriali. Offre una grande resistenza alla trazione, agli strappi e agli urti. È inerte all'acqua e resiste al vapore. È inerte e impermeabile agli oli, grassi e composti aromatici volatili. Il mylar conserva tutte queste notevolissime proprietà e resta tenace e flessibile a temperature da -70°C. a più di 150°C. In condizioni normali non diviene fragile con l'invecchiamento. Si ottiene dal polietilentereftalato; il polimero si forma per reazione di condensazione tra glicole etilenoico e acido tereftalato.

8 Per continuare la lettura del processo creativo di Costa, segnaliamo: Robert Mahoney, *Between Art and History*, in *Pietro Costa X3*, New York 1993; Albert Mobilio, *Pietro Costa's Bloodworks*, testo inedito, 2000; Rebecca Metzger, *Pietro Costa. Grace*, testo inedito, 2003; Ellen Keiter, *Pietro Costa. Conflicts & War*, 2006. pietrocosta.com/essays-portal

9 Da una conversazione con l'artista, 7 marzo 2022.

10 Storm King Art Center si trova a Windsor nello stato di New York e offre l'esperienza di una collezione di sculture all'aperto dove Costa si è recato in visita per la prima volta nel 1979 per vedere l'opera di Joel Perlmann con cui aveva lavorato.

11 L'artista ricorda l'insieme delle relazioni che lo hanno condotto a Giuliano Gori: "La sua visione e la connessione alle arti e ad artisti / amici comuni. Queste mi hanno spinto a pensare al loro ritratto alla maniera della tradizione rinascimentale, quando a essere dipinti erano anche i committenti delle arti".

- 1 Speaking of wheat, Costa vividly recalls Agnes Denes' presentation *Wheatfield - A Confrontation*, made in Manhattan in 1982. The work is a two-acre cultivated field in the most expensive and urbanized area of the city. Denes' intent is to create a symbolic paradox between wealth and poverty, world hunger and waste, and the need for a new approach to ecology. When Costa made *Grace*, 2001, dedicating it to the dead of September 11, he also found the personal meaning of this work made in the same places of the attacks and its relation to the private memories related to his arrival in New York.
- 2 Curiously, in the list of artists in the exhibition Pietro appears as Peter and not with his Italian name.
- 3 IATSE was founded in 1893 in New York City when representatives of theatrical stagehands from eleven cities unionized to establish fairer wages and working conditions for their affiliates. Since then, IATSE has evolved to embrace new entertainment media, craftsmanship, and technological innovation. Today, IATSE members work in all forms of live theater, film and television production, art fairs and exhibitions, television broadcasting and concerts, as well as in the equipment and construction stores that support all of these areas of the entertainment industry.
- 4 Florina Codreanu, *The future Present of Art, Between Artistic Experiment and Blood Discourse*, in *Globalization and Intercultural Dialogue. Multidisciplinary Perspectives*, Iulian Boldea (ed. by), Editura Arhipelag XXI, 2014, Târgu Mureș, pp. 315-321.
- 5 Costa's proximity to the work of the artists exhibited at the Guggenheim Museum has enriched the possibility of the media he uses. While neon obviously fits into the American tradition with Dan Flavin and James Turrell, it is the work of Mario Merz that most impresses him. Similarly, the fire used by Jannis Kounellis since the 1960s has been enriched by the vision of Japanese memorial altars, which he discovered on a trip accompanying some of the museum's works to Tokyo, and by the suggestion of the Altamira caves, where traces of soot have imprinted themselves on the very rock walls where the famous paintings are.
- 6 Costa, after his experience at the Guggenheim and employment in Richard Serra's office, is involved in architecture and real estate development.
- 7 Mylar is a transparent, flexible and exceptionally strong and durable polyester film with an extraordinary set of properties that make it suitable for many industrial uses. It offers great tensile strength, tear resistance and impact resistance. It is inert to water and resistant to steam. It is inert and impervious to oils, greases and volatile aromatic compounds. Mylar retains all these remarkable properties and remains tough and flexible at temperatures from -70°C to over 150°C. Under normal conditions it does not become brittle with aging. It is obtained from polyethylene terephthalate; the polymer is formed by a condensation reaction between ethylene glycol and terephthalic acid.
- 8 To continue reading about Costa's creative process, we recommend: Robert Mahoney, *Between Art and History*, in *Pietro Costa X3*, New York 1993; Albert Mobilio, *Pietro Costa's Bloodworks*, unpublished text, 2000; Rebecca Metzger, *Pietro Costa. Grace*, unpublished text, 2003; Ellen Keiter, *Pietro Costa. Conflicts & War*, 2006. pietrocosta.com/essays-portal.
- 9 From a conversation with the artist, March 7, 2022.
- 10 Storm King Art Center is located in Windsor in upstate New York that offers the experience of an outdoor sculpture collection where Costa first visited in 1979 to see the work of Joel Perlman with whom he had worked.
- 11 The artist recalls the set of relationships that led him to Giuliano Gori: "His vision and connection to the arts and to artists/common friends. These prompted me to think about their portraiture in the manner of the Renaissance tradition, when those being painted were also the patrons of the arts."