

La pittura intorno. Tela su stoffa
Eugenia Vanni

La pittura intorno. Tela su stoffa
Eugenia Vanni

VILLA PACCHIANI
SANTA CROCE SULL'ARNO

DIREZIONE / DIRECTOR
Ilaria Mariotti

COORDINAMENTO / COORDINATIONS
Antonella Strozalupi
Ufficio Cultura Comune di Santa Croce sull'Arno

Catalogo realizzato in occasione della mostra di / This catalogue is published on the occasion of the exhibition by Eugenia Vanni *La pittura intorno. Tela su stoffa*, Villa Pacchiani, Centro Espositivo - Santa Croce sull'Arno, Pisa, 4 maggio - 7 luglio 2019 / May 4 - July 7, 2019

TESTI / TEXTS
Mariangela Bucci
Davide Ferri
Ilaria Mariotti

FOTOGRAFIE / PHOTOS
Ela Bialkowska, OKNOstudio, postproduzione Leonardo Morfini, OKNOstudio

TRADUZIONI / TRANSLATIONS
Craig Allen

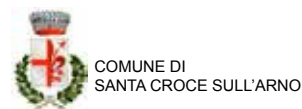
RINGRAZIAMENTI / THANKS TO
Francesco Carone, Galleria Fuoricampo, Federico Mariani, Sonia Rossi

per le opere in mostra / for the works in the show:
pp. 55, 57, 67, 69, 80 - 81, 95, 100 - 101, 103, 106 - 107 courtesy Galleria Fuoricampo

STAMPA / PRINT
Bandeccchi & Vivaldi - Pontedera (PI)

ISBN 978-88-8341-751-1

La mostra è stata realizzata dal Comune di Santa Croce sull'Arno. Assessorato alle Politiche ed Istituzioni culturali / This exhibition has been organized by the Committee on Cultural and Institutional Policy of the Santa Croce sull'Arno Municipality



La pittura intorno. Tela su stoffa Eugenia Vanni

a cura di Ilaria Mariotti

VILLA PACCHIANI
SANTA CROCE SULL'ARNO



La mostra *La pittura intorno. Tela su stoffa* di Eugenia Vanni chiude il periodo decennale in cui ho avuto l'onore di essere Assessore alle Politiche ed Istituzioni culturali del Comune di Santa Croce sull'Arno. Villa Pacchiani, sede del Centro di Attività Espressive, al cui interno vengono custodite le opere del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, e il Centro Polivalente, ospitato al piano terra dell'edificio e contornato da un giardino con piante antiche in cui piccoli eventi di musica colta trovano la giusta collocazione nel mese di luglio, sono stati centrali nel mio interesse come Assessore.

Villa Pacchiani ha una storia degna di nota. Nasce dall'interesse di un gruppo di artisti della zona, che lo eleggono luogo di performance, esposizioni e in cui produrre grafica d'arte. Nella mansarda è accuratamente conservato un torchio che sarebbe bello restituire a nuova vita permettendone l'utilizzo. A questo interesse di cittadini l'Amministrazione comunale dell'epoca rispose con sensibilità scegliendo di acquistare la villa. Da lì è nato il Centro di Attività Espressive che è il cuore di tutto l'edificio e che lo qualifica ben oltre i confini del Comprensorio del Cuoio.

Per una descrizione dettagliata di questi passaggi rimando al catalogo *Festival. La grande metafora 1982* - pubblicato in occasione dell'omonima mostra (23 giugno - 29 luglio 2018).

In questi decenni, si sono alternate tre direzioni che hanno caratterizzato in modo determinante la vita del Centro. Citerò, per evidenti ragioni di spazio e di opportunità, solo alcuni elementi caratterizzanti.

Durante la prima, con Romano Masoni, divenne luogo conosciuto ed apprezzato per la produzione di grafica d'arte e per la capacità di promuovere mostre costruite intorno al luogo di esposizione. Grazie al prestigio personale ed alla fitta rete di amicizie nel mondo dell'arte, iniziarono le prime donazioni. Oggi le opere di proprietà dell'Amministrazione comunale superano di gran lunga il numero tremila.

Di vario livello e contenuto artistico, tutte contribuiscono a costruire una narrazione che è anche la storia degli ultimi decenni dell'arte nel nostro territorio e non solo. Fermarci alla produzione geograficamente più vicina sarebbe stato grave, come sempre lo è nell'ottica di qualsiasi operazione culturale. L'attenzione al "locale" non è mai venuta meno ma sempre con uno sguardo "all'altrove" come fonte di confronto, arricchimento, rilancio anche della produzione a noi più vicina.

Con la direzione di Eugenio Cecioni, il percorso del Centro si è arricchito ed ha istituzionalizzato due premi, entrambi biennali: il Premio Santa Croce Grafica ed il Premio Santa Croce Ex Libris - piccola grafica. Queste due iniziative portano avanti la matrice originaria da cui è nata Villa Pacchiani e contribuiscono al continuo arricchimento del patrimonio del Gabinetto.

Da circa nove anni, la direzione di Villa Pacchiani e del Centro di Attività Espressive è affidato alla curatela di Ilaria Mariotti.

Ilaria, con la sua forte personalità e con la sua grande e riconosciuta competen-

za, non ha mai perso di vista il mandato dell'Amministrazione. I premi hanno proseguito il loro percorso allargando il concetto di grafica inizialmente previsto. Il primo tra i Premi di Grafica da lei curato ha visto vincitrice proprio Eugenia Vanni che aveva presentato dei lavori la cui matrice era un tagliere di legno. Anche l'ultima edizione del Premio di Piccola grafica, ad invito come il precedente, ha visto la partecipazione di artisti che, anche in parti molto lontane del mondo, si dedicano alla produzione di ex-libris. L'augurio che faccio all'Amministrazione è di riuscire nell'intento di proporre online questa ormai ricchissima collezione per fare sì che sia davvero a disposizione di tutti i cittadini ma anche di tutti coloro che sono interessati ai "disegni ed alle stampe" che costituiscono la grande parte della collezione del Gabinetto insieme ad opere diverse. Proprio ieri ho avuto l'occasione di ammirare, in una delle stanze che custodiscono la collezione, un'opera tridimensionale di Dolfo che mi ha colpita per la sua modernità e bellezza.

L'implementazione dei Premi e la qualità che viene riconosciuta al lavoro che vi viene svolto insieme alla cura che gli uffici hanno avuto, nel tempo, delle opere del Gabinetto, che già da parecchi anni sono state ordinate e catalogate, ci rende luogo privilegiato di donazioni. Cito le ultime due in ordine di tempo: la donazione Tampieri e la corposa donazione Giulietti che è stata oggetto di una mostra molto apprezzata proprio all'inizio di questo anno.

Con orgoglio e commozione, vado a segnalare la nota innovativa, rispetto ai percorsi precedenti, e altamente qualificante che ha caratterizzato l'attuale direzione della Villa: l'attenzione all'Arte Contemporanea.

Come tutte le novità, ha richiesto tempo per creare un pubblico di affezionati che non manca mai l'occasione di un'inaugurazione e, quella successiva, di presentazione di un catalogo della mostra. Tutte le mostre, infatti, danno vita ad un catalogo che costituisce un mezzo per veicolare le attività della Villa ma anche un modo per documentare quello che avviene nel Centro di attività Espressive. All'inizio di questa nuova direzione, il pubblico era costituito prevalentemente da cittadini e persone che arrivavano da luoghi "vicini e lontani"; con il passare del tempo si è creato un pubblico di cittadini che davvero hanno visto la crescita e l'evoluzione di questo percorso. Li voglio ringraziare per la curiosità e l'apertura che hanno dimostrato e spero di avere dato a loro almeno in parte quello che ho ricevuto: la capacità di apprezzare anche quello che immediatamente non comprendo ma che entra a fare parte di me come di ognuno di noi, lasciando tracce che non percorrono le strade della sicurezza ma anticipano quelle dei cambiamenti che ci aiutano a rigenerarci senza dimenticare chi siamo e da dove proveniamo.

I percorsi legati all'Arte Contemporanea ci hanno portato a vincere, come Amministrazione Comunale, ben sei bandi regionali di Toscanaincontemporanea, a creare un progetto riconosciuto oltre i confini nazionali, per l'importanza degli artisti coinvolti, a firmare un protocollo con la Fondazione per le Arti Contemporanee in Toscana, ad istituire collaborazioni con importanti Accademie, con Galleria Continua, la prestigiosa realtà nata a San Gimignano che ora ha sede

in tante parti del mondo e con Associazione Arte Continua e, ultimo solo per ordine, a creare intorno al lavoro di Villa Pacchiani una rete che mette insieme Arte ed Impresa. Importanti aziende del territorio e nazionali, sono stati partner, partner e non semplicemente sponsor, dei nostri progetti. Cittadini che non conoscevano il nostro lavoro, imprenditori, tecnici, direttori, operai, in occasione di Toscanaincontemporanea, hanno colto l'occasione per visitare un luogo che è diventato significativo per molti appassionati ed esperti del settore. È sempre con vivo piacere che accolgo i tanti artisti che tornano a trovarci, i galleristi, i collezionisti, i curatori. Nell'ottica della realtà santacrocese più autentica, produciamo anche per esportare. In questo caso, esportiamo cultura, quella, cultura alla base anche della nostra produzione industriale.

Il grande progetto annuale promosso dalla Regione, su bando Toscanaincontemporanea, non esisterebbe e non avrebbe una sua ragione di essere se non fosse nato e se non fosse coltivato con una continua attenzione, che dura tutto l'anno, per l'Arte Contemporanea. Quell'attenzione che ha dato vita anche a percorsi che hanno coinvolto i giovanissimi cittadini di Santa Croce con laboratori condotti da personale qualificato e da artisti. Alcuni di questi progetti hanno visto la collaborazione tra i tre importanti presidi culturali proprietà dell'Amministrazione, la Biblioteca comunale "Adrio Puccini", il Teatro Verdi e Villa Pacchiani, e la scuola. Un'operazione culturale che mi auguro venga proseguita ed implementata nell'ottica che caratterizza da molti anni la politica di questa Amministrazione: l'attenzione a tutte le fasce di età.

La mostra di Eugenia, fa parte di questa complessa progettazione, di questo processo che da anni viene perseguito con attenzione e professionalità. Forse non a caso, Eugenia e la sua ricerca hanno seguito la vita dell'ultimo decennio di Villa Pacchiani. Ha partecipato ad una collettiva, *Sei gradi di separazione*; ha vinto un Premio di Grafica, ha partecipato al Progetto *Terranauti* (Toscanaincontemporanea2013). Oggi, giovane artista dalla grande esperienza, ricca delle sue origini e della sua passione, è la protagonista di un'esposizione individuale. I suoi lavori, che sembrano mettere al centro la sperimentazione di tecniche antiche, sembrano cogliere le tante dissonanze oggetto della discussione mai finita sull'arte contemporanea. Conoscenza delle tecniche, conoscenza delle varie espressioni culturali in cui sono nate, conoscenza di autori a cui alcune opere esposte rimandano ma con una visione e realizzazione personalissima che colpisce. Le sue tele dipinte, più vere del vero, i suoi trompe l'oeil che dobbiamo guardare molto da vicino per scoprirne la natura, gli accostamenti scelti in fase di allestimento che mostrano quello che sappiamo da tanto tempo ma che abbiamo bisogno di verificare ancora, ci fanno vedere che per creare quello che apparentemente sembra semplice, bisogna essere capaci di maestria che tre piccole opere, due nature morte ed un ritratto in penombra, mostrano in modo inequivocabile. E allora quelle colature create ad arte, lavorando "intorno", quel piano di argilla con le sue sfumature, quella tela bianca con la sua trama perfetta-imperfetta, il suo percorso, che abbiamo avuto il piacere di osservare

“così vicino e così lontano”, chiudono il cerchio del mio personale percorso di cittadina che, con un ruolo specifico, ha avuto il privilegio di osservare le strade della creatività e della bellezza.

Grazie ai Sindaci ed alle Giunte di cui ho fatto parte e che mi hanno permesso un alto grado di libertà nel portare avanti percorsi che, in quanto nuovi, non potevano offrire la sicurezza del già noto; grazie all’Ufficio Cultura che ha accompagnato la realizzazione di tutto quello che ho cercato di descrivere; grazie alle tante persone, galleristi, docenti nelle scuole e nelle Accademie, operatori, montatori, tirocinanti, allievi delle Accademie, che hanno contribuito con il loro entusiasmo a dare vita ai progetti, grazie alla direzione che ha saputo “tenere la barra dritta” non rinunciando mai alla coerenza ed alla qualità.

Grazie agli artisti che hanno avuto fiducia in noi, senza di loro niente sarebbe stato possibile.

Lunga vita a Villa Pacchiani, che possa continuare ad essere luogo di incontro e di confronto appassionato.

Mariangela Bucci

Assessore alle Politiche ed Istituzioni culturali (2009-2019)

Comune di Santa Croce sull’Arno

The show entitled *La pittura intorno. Tela su stoffa* by Eugenia Vanni concludes the ten-year period in which I have been honored to serve as the Councilor for Cultural Institutions and Policy for the Municipality of Santa Croce sull’Arno. Villa Pacchiani, headquarters of the Expressive Activities Center that houses the Cabinet of Drawings and Prints, and the Multifunctional Center hosted on the villa’s ground floor encircled by a verdant park planted ages ago, the ideal location for small classical music events during the month of July were my favorite interests as Councilor.

Villa Pacchiani has a noteworthy story that began when it was first noticed by a group of local artists who decided it would be a good place for performances and exhibitions and the production of drawings and prints. A printing press has been carefully conserved in the hayloft: it would be interesting to put it back to use. The Municipal Administration at the time heeded this interest of the citizens and chose to purchase the villa. This was the beginning of the Expressive Activities Center considered the entire building’s heart whose pulses echo far beyond the Leather District’s borders.

For further detail on these developments, I recommend reading the catalog *Pe-stival. La grande metafora 1982* – published for the eponymous exhibition (June 23 – July 29, 2018).

Over the last decades, the Center’s life has been defined by three distinctly different directions in leadership. Due to the limited space at my disposal, I can provide only the briefest description.

During the first, with Romano Masoni, the villa came to fame for the production of drawings and prints, and Romano’s flair for promoting shows structured around the display areas. Personal prestige and a close network of contacts and friends in the world of art led to the first donations. The number of works the Municipal Administration now owns easily exceeds three-thousand.

Regardless of the various levels and artistic content, all contribute to the weaving of a narrative that is also the story of the latest decades of art both in our territory and beyond its borders. As in any operation involving culture, limiting ourselves to only the geographically nearest sources of production would be a serious error. While attention has never been subtracted from the local dimension, gazing in other directions for purposes of comparison and enrichment has also served in relaunching production closer to home.

Then, under the guidance of Eugenio Cecioni, the Center’s outlook broadened and two prizes were set up, both of which awarded every two years: the Santa Croce Graphics Prize and the Santa Croce Bookplates and Small Graphics Prize. Both activities continue the original force behind activities at Villa Pacchiani and contributed to the increase in the treasures of the Cabinet of Drawings and Prints.

Now, for around the last nine years, Villa Pacchiani and the Expressive Activities Center has been under the direction of Ilaria Mariotti.

With her strong spirit and acclaimed expertise, Ilaria has always kept the Ad-

ministration's objectives clearly in sight. The prizes awarded continued expanding the concept of graphic work envisioned originally. The first edition of the Graphics Prizes that Ilaria curated was won by none other than Eugenia Vanni, who had presented works made using a wooden cutting board.

Also the most recent edition of the Bookplates and Small Graphics Prize - upon invitation only as in the past - witnessed the participation of artists from even distant parts of the world who dedicate their efforts to the production of bookplates. I hope the Administration succeeds in its intent to place this rich collection online in order and thus at the disposal of every citizen and all those interested in "drawings and prints", which together with other works make up the greater part of the Cabinet's Collection. Just the other day, in fact, it was my privilege to be casually amazed by the actuality and beauty of a three-dimensional work by Dolfo kept in one of the rooms where the collection is stored.

The establishment of the Prizes and the recognition of the quality of the work performed along with the exceeding care the offices have dedicated in time to the works of the Cabinet's, which have been ordered and catalogued for years, makes this a privileged recipient of donations. I mention only the two most recent: the Tampieri donation and the substantial Giulietti donation featured in a highly esteemed show at the start of the year.

I can now take pride in noting the highly-qualifying innovation that distinguishes the direction the Villa has currently taken: the attention provided by Arte Contemporanea.

As with every innovation, it took time to create a faithful following that never missed the chance to attend first an inauguration and then the presentation of the exhibition's catalog. Every show, in fact, resulted in the production of a catalog that served as propulsive vehicle for the Villa's activities and a way to document events at the Expressive Activities Center.

At the start of this change in direction, these followers were primarily local citizens and other visitors from "places near and far". As time went by, a wider segment of citizens came to witness the growth and evolution of the Arte Contemporanea approach. I would now like to thank them for all the curiosity and open-mindedness they have displayed. I hope to have given even only a part of what I have received: the capacity for appreciation of what I might not immediately understand but which becomes a part of me as for every one of us, leaving traces that do not merely travel the paths of certainty but instead herald those of change that help us regenerate without forgetting who we are and where we come from.

The processes associated with Arte Contemporanea have brought our Municipal Administration to win as many as six Toscanaincontemporanea regional calls for projects, to then create projects recognized beyond national borders thanks to the importance of the artists, to sign a protocol with Fondazione per le Arti Contemporanee in Toscana, and to begin working with important academies, with Galleria Continua, the prestigious undertaking first set up in San Gimignano that now has branches around the world, and with the Arte Continua Associa-

tion, and last only in chronological order, to create around the work performed at Villa Pacchiani a network that puts Arte and Industry together. We count important local and national companies as partners of our projects, not mere sponsors. Heeding the Toscanaincontemporanea call, citizens unfamiliar with our work, entrepreneurs, technicians, company directors, and factory workers took the opportunity to visit a place that has assumed significance for so many enthusiasts and experts in the sector. I'm always happy to welcome the many artists, art dealers, collectors, and curators who come back to visit. In the most authentic Santa Croce sull'Arno spirit, we produce also for the purpose of exporting. In this case, we're exporting culture, the culture that also lies at the base of our industrial production.

The ambitious project promoted every year by the Region through the Toscanaincontemporanea Contest would neither exist nor have reason to be if continuous attention for Contemporary Art were not created and cultivated all year round. It is this attention responsible for processes that have brought even very young citizens of Santa Croce to take part in workshops conducted by qualified personnel and artists themselves. Several of these projects have benefitted from collaboration with three of the Municipal Administration's important cultural institutions: the "Adrio Puccini" Municipal Library, Teatro Verdi and Villa Pacchiani, and its schools. I hope this cultural operation that has distinguished this Administration's policy for many years will be continued: its attention to every age group.

The Eugenia Vanni Exhibition is a part of this complex planning, a process that has been pursued with careful attention and professional expertise for years. By no coincidence, Eugenia's artistic practice has run on a parallel track to the most recent decade in the life of Villa Pacchiani. After taking part in a collective show here called *Sei gradi di separazione*, she won the Graphics Prize and participated in the *Terranauti* Project, (Toscanaincontemporanea2013). This young artist with so much experience and enthusiasm, such distinctive origins, is today the protagonist of a solo show here. Her works that appear as the results of experimentation with ancient techniques seem to reflect the many objects of dissent in contemporary art's never-ending diatribes. Her knowledge of techniques and the various cultural expressions in which they arose and her vicinity to artists that some of her works on display apparently invoke are tempered by a highly personal vision and execution that surprises. Her painted canvases, which appear more real than reality, her use of trompe l'oeil that we must examine very closely if we wish to discover their nature, and the match-ups of one work with another along the exhibition itinerary demonstrate what we have known for such a long, long time but which we still need to check: creating something apparently simple requires the mastery that three small works, two still lifes and one portrait in penumbra clearly show. Those drippings that conceal skill and intention, a working "around" the shadings in that plane of clay, that white canvas with its perfect-imperfect weave, her development that has been our pleasure

to observe “from so close yet so far” bring to a close the circle of my own personal development as just another citizen that in her specific role had the privilege of observing the pathways taken by creativity and beauty firsthand.

I express my gratitude to the Mayors and the Town Councils in which I was honored to serve that granted me all the freedom I needed to develop projects that owing to their innovative nature could certainly not offer all the guarantees of tried and tested activities. I thank the Cultural Institutions Office for its support in the achievement of everything I have tried to describe here, the many people, art dealers, teachers at art schools and academies, operators in the sector, installers, trainees, and academy students who contributed their enthusiasm to launching these projects, with thanks also to the management that proved capable of “steering a straight course” without ever forgetting coherence and quality.

Last but not least, I would like to thank all the artists for believing in us, because without them none of any of this would ever have been possible.

So here’s to Villa Pacchiani! May it long continue to provide the setting for impassioned encounter and discovery.

Mariangela Bucci

Councilor for Cultural Institutions and Policy (2009 – 2019)

Municipality of Santa Croce sull’Arno

Eugenia Vanni basa la sua ricerca sulle tecniche artistiche. Come spesso succede esiste un interesse che affonda le sue radici nella storia personale dell'artista: figlia di un pittore, Giuliano, ha speso la sua infanzia e la sua adolescenza nello studio del padre, tra i materiali della pittura in una città fortemente legata alla conservazione delle tradizioni.

Questo dato di fatto, oltre a rientrare in una sorta di mitologia d'artista, costituisce un sincero punto di partenza rispetto a pratiche e curiosità e rientra da subito e in maniera concettuale nella ricerca di Eugenia.

La tradizione artigianale di bottega così come Cennino Cennini l'ha intesa quale manuale di pratiche, elenco di ricette, soluzioni di problemi tecnici legati alla pittura trecentesca e raccolti nel suo *Libro dell'arte*, con le sue tavole, pigmenti, colle, stesure di colore, Eugenia la trasferisce in un presente dove puntualizza il "saper fare", rigenera le tecniche a favore di un aspetto culturale delle stesse tecniche e dei contenuti, sperimenta il corto circuito tra tradizione e innovazione.

L'innovazione è ad esempio costituita nel trattare adeguatamente e poi dipingere con la tempera all'uovo ordinari oggetti di legno rotti e gettati (*Stagioni*, 2015, fig. 1). Il gesto del raccogliere è per Eugenia, lontanissimo dalla pratica del traslare in spazi connotati culturalmente oggetti tratti dal dominio della vita, quindi lontanissima rispetto alla pratica duchampiana del ready made. Anzi, pur raccogliendo Eugenia tratta, pialla, pulisce, semplifica, prepara e infine dipinge, magari con la tempera all'uovo (meno brillante dell'olio, più instabile dell'acrilico). Una pittura antica, alternativa alla luminosità del colore a olio, preferito dal Quattrocento in avanti, che steso a velature poteva giocare su ombre e luci, sottolineare la tridimensionalità degli oggetti.

In *Ammannitura (composizione)* (2016, fig. 2) sei telai mostrano da una mensola loro stessi trattati con tempera all'uovo preparati con colla di coniglio e gesso di Bologna e dipinti con pigmenti: lapislazzuli, antimoniato di piombo (per il giallo), Carminio Cocciniglia, carbone vegetale, carbonato di calcio (per il bianco), Verdaccio.

Anche in *Icona (#3)* (2018), presente in mostra, Eugenia raccoglie una tavolozza usata nelle Accademie di Belle Arti e la ricopre di foglia oro non solo nobilitando lo strumento privo di valore e abbandonato ma trasformandolo in un oggetto tridimensionale ricco per il tempo e la perizia spesi nella doratura a foglia, vibrante e misterioso come un'icona monocromatica e non figurativa, immanente per memoria e trascendente allo stesso tempo.



Quel verdaccio usato per la preparazione degli incarnati tipico di tutta la pittura duecentesca e trecentesca e raccomandato da Cennino viene usato da Eugenia per un complicato raffronto (il titolo è memoria di quel *Ragazzo che guarda Lorenzo Lotto* di Giulio Paolini) tra la pelle di un giubbino tutto dipinto e il verde della pelle di lucertole raffigurate su un poster (*Ritratto di giovane con lucertole*, 2014, fig. 3).

In *Sturm und Drang* (2012, fig. 4) l'artista usa vecchi taglieri di legno molto segnati dall'uso come matrici per una serie di stampe calcografiche ricavando immagini sfocate e informali a partire da segni lasciati casualmente che si configurano poi in una sorta di paesaggi romantici e disfatti "alla Turner". Oppure, nella serie *Calendario* (2014, fig. 5) i soggetti delle puntesecche sono i nudi tratti da un calendario porno e le lastre inchiostrate dalle mani sporche di grasso del meccanico nella cui officina il calendario si trovava. In mostra due stampe xilografiche da matrici di legno tarlato (*Xilofagia - xilografia*, 2018) ci offrono, senza intenzione, due cieli stellati, due ragionamenti poetici sulla casualità legata alla tecnica.

fig. 1
Stagioni, 2015

Una mostra di quadri

Questa di Eugenia è una mostra di quadri. Cioè di segni intenzionali tracciati su superfici. Scrivendo questa seconda frase la trovo già in qualche modo inadeguata. Perché la pratica di Eugenia fa uso di gesti legati più alla scultura che alla pittura: togliere, mettere in evidenza ma attraverso ciò che con il formato della doppia dimensione, base e altezza, si tiene di conto perché percepibile dall'occhio. Il rapporto figura sfondo, ad esempio, l'organizzazione spaziale, la lezione del "all over" inaugurata con le pratiche dell'Action painting. Ma poi scartando verso la rappresentazione di figure interessanti, per Eugenia, principalmente perché riguardano i materiali e le tecniche artistiche. Con la consapevolezza di essere un epigono, cause biografiche e cronologiche, di migliaia di secoli in cui l'uomo ha usato supporti per tracciare intenzionalmente segni.

Il rapporto tra scultura e pittura: due pratiche artistiche, due lavori con media differenti, due mondi che storicamente hanno viaggiato tenendosi a braccetto. Una sta tendenzialmente nel piano, l'altra nello spazio. Malgrado, nei secoli, l'una abbia guardato le caratteristiche dell'altra (la pittura alla terza dimensione della scultura, al tempo dello spostamento per vederla tutta, ad essere oggetto in uno spazio. La scultura ha ambito a certi aspetti cromatici delle superfici, ha dipinto e poi ha patinato le sue superfici con tonalità e morbidezze. Tutto questo si riferisce ad un ambito filosofico dell'oggetto artistico in rapporto mimetico con il reale, in una gara in merito a bellezza e perfezione, al modo in cui l'Idea è più bella e più vera della Natura.

Il quadro è però più artificioso della scultura. Almeno fino



fig. 2
Ammannitura (composizione), 2016



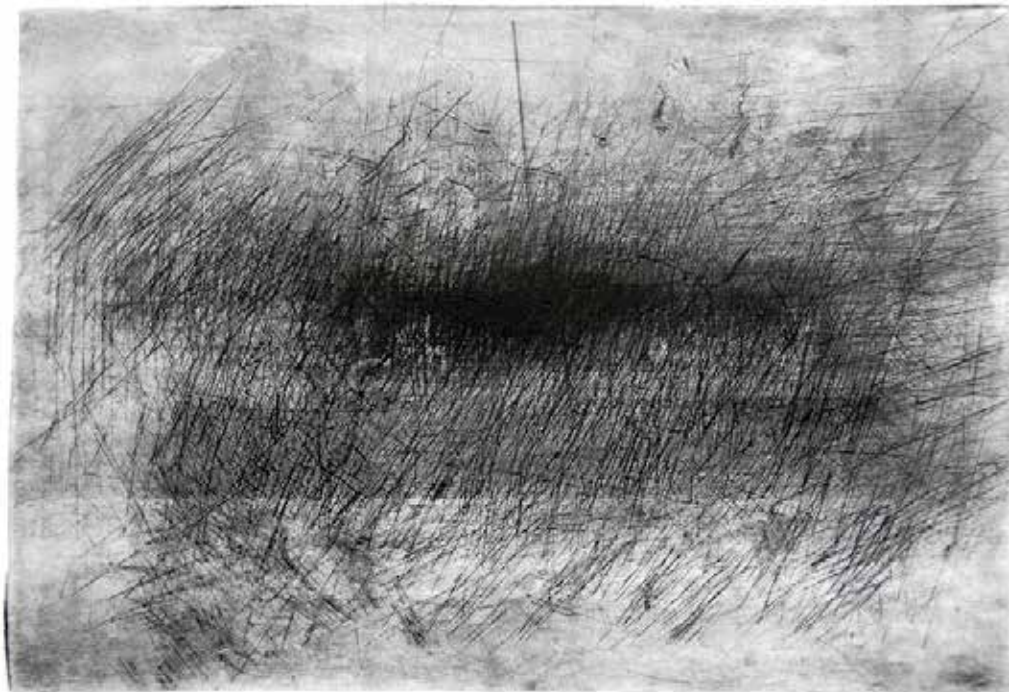
ai primi del Novecento esso doveva essere finestra sul mondo, costruito secondo regole prospettiche che gli permettessero di costruire artificialmente, sulla parete dove era posizionato, uno spaccato tridimensionale che lavorava sulla percezione, che mimasse spazio e tempo, che alludesse a piani diversi su quelli che costituivano il margine della sua tenuta. Michelangelo, come Modigliani, aspirarono ad essere scultori. Il primo si

diceva scultore anche quando dipingeva, il secondo dovette ripiegare su tele e pennelli perché i gravi problemi di salute resero impraticabile la fatica di affrontare la pietra.

Il soggetto: la storia della rappresentazione, si snoda per tutto il secolo scorso destabilizzando l'immagine che si perde, si sfoca, e anche quando riacquista autonomia lo fa in una dimensione metaforica calibrata sulla complessità dei tempi presenti. Nulla è ciò che appare: un volto, un vaso di fiori, un paesaggio sono spesso nodi legati a temi concettuali che riguardano la pittura e la sua storia e alla storia presente. Quello che Eugenia rappresenta sono le tecniche artistiche, il fare dell'artista come consapevole erede di una tradizione, anche artigianale, ma preferirei definire sperimentale, in merito a trovare soluzioni adeguate in merito al "come" ma anche in merito al "cosa".

Il "come" consiste nel trovare i giusti gesti attraverso strumenti adeguati per dipingere esplorando ciò che la storia dell'arte inanella - il figurativo, l'astratto, l'informale, l'Action painting, il Minimalismo - come esigenze espressive che hanno trovato tecniche efficaci, hanno esplorato materiali. Così i pennelli fini e grossi, lunghi e corti, le spatole, lo sgocciolamento, l'olio, l'acrilico, la rapidità, la lentezza (dovute al modo in cui i colori asciugano), rispondono a studio e ricerca, a un'attività che è del "fare" oltre che "del pensiero". Anche quando carica una bomboletta spray di tempera all'uovo Eugenia l'ha fatta usare - per realizzare la sua tag - da un graffitista perché gesto e mano manifestano

fig. 3
Ritratto di giovane con lucertole, 2014



un'intenzione, generano un segno portatore di velocità e temporaneità, carico di differenti ansie iconografiche rispetto a quelle che generano i gesti della pittura (*Phango*, 2014, fig. 6). Eugenia si avventura (così come in *Ritratto: come un pennello piccolo imita un pennello più grande*, 2016, fig. 7) nello sperimentare in un quadro informale gli strumenti (il pennello piccolo) e i tempi (lunghi) che sostituiscano il pennello grande e la velocità propria delle urgenze più informali, della mancanza di disegno che spesso caratterizza questo tipo di opere e di ricerche. Il suo *Ritratto: non finito informale quindi informale* (2015), in mostra, è un ritratto di una non forma, tutto errato nei modi e nei tempi, ma giusto rispetto all'intenzione del voler ritrarre.

Mentre il *Ritratto di tela preparata* (2017), tempera all'uovo su tavola, lavora nuovamente sui materiali della pittura in trompe l'oeil.

La tecnica e il fare generano senso: così è nel ritratto del parallelepipedo realizzato con la tecnica dell'affresco. Un lato per ciascuna giornata (di lavoro) così come, guardando attentamente e spesso di sbieco a luce radente gli affreschi, ci rendiamo conto della divisione in giornate di lavoro, quando

fig. 4
Sturm und drang #4, 2012



tutto l'intonaco che si intendeva lavorare nella giornata doveva rimanere bagnato e pronto per il processo di carbonatazione (*Cinque giornate*, 2015, fig. 8).

Che cosa è dipinto e cosa non lo è?

Eugenia sa come funzionano le retoriche dello sguardo e della percezione: attraverso i rapporti figura sfondo costruisce la sua pittura attraverso la sottrazione, lo svelamento, giocando su cosa è dipinto e che sembra sfondo, tela, e cosa non lo è, la macchia, una sorta di preparazione (*La pittura intorno: lino su nero*, 2019). O talvolta scoprendo attraverso un intervento pittorico in trompe l'oeil, a suggerire macchie casuali lasciate su un telo da imbianchino usato per proteggere un pavimento (*La Pittura Intorno: lino dipinto fra macchie bianche, nere, rosse, celesti e verdi*,

2019). Oppure macchie di pulitura dei pennelli, tracce del lavoro dell'artista (*La Pittura Intorno: lino dipinto fra il bianco e La Pittura Intorno: lino dipinto fra il nero*, entrambi 2019) La macchia funziona in modi diversi: caduta dall'alto, come goccia e spruzzo nel primo caso, diffondendosi sulla superficie in una modalità "dripping" o depositandosi in groppi meno energici nel secondo caso. Oppure in forme geometriche e più informali dove ciò che è dipinto è la trama che scopre la macchia, la figura geometrica (*Lino su preparazione bianca*, del 2019 e *Ritratti: imprimitura bianca su tela di lino*, del 2017, quest'ultimo utilizzando come colore l'imprimatura di preparazione sulla tela dipinta). O la sgocciolatura di una macchia realizzata con lo spray (*Ritratto di pittura spray su tela di lino*, 2019). Qui, addirittura, a essere scoperto è il cotone grezzo.

Un gruppo recente di lavori mostra tessuti industriali di cui tutto è coperto attraverso la pittura che simula la tela di lino tranne che strisce rosse, bianche, blu, in apparenza soli soggetti su campiture uniformi ma in realtà unici elementi in stampa industriale non dipinti ma lasciati emergere dal



fondo (*La Pittura Intorno: lino dipinto fra il rosso ed il bianco*, *La Pittura Intorno: lino dipinto fra il blu ed il bianco*, *La Pittura Intorno: lino dipinto fra il blu, il verde e il bianco* tutti del 2019). La scelta dei tessuti rigati ha a che fare con tutta una tradizione minimalista: le zip di Barnett Newman che manifestavano la sua impossibilità di figurare il Sublime e che si esplicitavano come ampi margini di vuoto interrotto da una manifestazione non descrittiva, svuotata e non figurativa. Frank Stella dipingeva ampie strisce nere con zone interstiziali che si configuravano in più sottili strisce bianche non dipinte. Franz Klein, metà anni Cinquanta, dipingeva il fondo bianco che si alternava alle sue strisce nere, proiezioni di elementi architettonici e ombre.

La mostra è punteggiata da una parte da dittici, dall'altra da piccolo dipinti figurativi

Il dittico è la manifestazione di due oggetti (o meglio due superfici) che si specchiano l'uno nell'altro: la tela di lino dalla trama più grezza, preparata e dipinta, trattata mimeticamente come una tela di cotone. E viceversa (*Ritratto l'uno dell'altro*, 2017). Il legno di noce dipinto a rappresentare la superficie



fig. 7

Ritratto: come un pennello piccolo imita un pennello più grande, 2016

di un materiale più povero e variegato come l'OSB e l'OSB come legno di noce (*Pantomima*, 2019).

Il tema è qui declinato fin dalle prime sperimentazioni di Eugenia (*Ritratto di tela di lino*, 2015) che manifestano la necessità di capire come trattare le superfici, trovando i toni, lavorando su una superficie che non fosse una macchia di colore ma una pelle mimetica rispetto al materiale.

Gli intarsi rendono ancora più visibile il prelievo pittorico e l'inganno visivo: nell'uno e nell'altro quadro due porzioni, l'una dipinta e l'altra reale dove ciò che viene posto sulla superficie pittorica non è un altro materiale (come avviene nel collage) quanto piuttosto una nuova pelle artificiale (*Intarsio*, 2019) del cotone sul lino grezzo e viceversa.

Anche nel caso di dipinti figurativi la

riconoscibilità del soggetto è sempre frutto

di un'interpretazione, di uno stato d'animo: le cipolle (*Senza titolo: cipolle*, 2014) e i guanti (*Guanti in finta pelle*, 2014) che compaiono nella mostra non sono immagini meno instabili rispetto ai ritratti di una tela con il tentativo di ricostruire un ordito e una trama, le imperfezioni della stoffa, i piccoli grumi di filato.

Oppure si tratta di ritratti di materiali della scultura destinati a scomparire durante il processo di realizzazione: il panetto di argilla (*Ritratto di argilla*, 2014 e *Ritratto di piano d'argilla*, 2015), la piccola testa di cera rossa (*Ritratto di modello in cera rossa*, 2014).

Il disegno come strumento di studio relativo a equilibri di composizione ma come strumento utile alla costruzione e definizione del processo creativo è qui rappresentato da *Ritratto di abbozzo di natura morta a sanguigna su tela di lino* (2017), dove il pennello imita la traccia di sanguigna e dove la trama dipinta mima la composizione della tela, e il canovaccio disegnato a matita come un tratto scolorito dal sole, a dare una prospettiva narrativa all'oggetto utilizzato che è tutta finzione e artificio (*Al sole*, 2012).

Immagini nel testo / Photos in the text

fig. 1

Stagioni, 2015

tempera all'uovo su tavole di legno trovate /
egg tempera on found wood panels
dimensioni variabili / variable sizes
veduta dell'installazione / installation view
Villa Pacchiani, Santa Croce sull'Arno, Pisa

fig. 2

Ammannitura (composizione), 2016

sei telai: tempera all'uovo su legno; preparazione
a colla di coniglio e gesso di Bologna
pigmenti: Azzurro Oltremarino (lapislazzuli),
Giallo (antimoniato di piombo), Rosso (Carminio
Cocciniglia), Nero (carbone vegetale), Bianco
(carbonato di calcio), Verdaccio
six frames: egg tempera on wood; primer: rabbit
glue and plaster
pigments: Ultramarine Blue (lapislazzuli), Yellow
(lead antimony), Red (cochineal), Black (charcoal),
White (calcium carbonate), Verdaccio
cm 220 x 120

veduta della mostra / exhibition view

An archeology of the oath, Galleria Fuoricampo,
Siena

foto / Ph: Francesco De Angelis

courtesy Galleria Fuoricampo

Collezione privata (Verona)

fig. 3

Ritratto di giovane con lucertole, 2014

colori ad olio (imprimitura per incarnato) su giacca
in pelle, poster / oil colours (primer for incarnate)
on leather jacket, poster
cm 112 x 80

fig. 4

Sturm und drang #4, 2012

stampa da matrice trovata: tagliere da cucina inchiostro e stampati su carta / prints from found
matrixes: cutting-boards inked and printed on paper
matrix: cm 20 x 35
cm 90x90 incorniciato / framed

fig. 5

Calendario (Novembre), 2014

stampa: incisione, puntasecca / print: etching, drypoint
lastra inchiostata dalle mani sporche di grasso del mio meccanico / plates inked by my mechanic's
greasy hands.

1 di 12 donne diverse / 1 of 12 different women
cm 42 x 32 ciascuna, incorniciate / each, framed



fig. 8

Cinque giornate, 2014

fig. 6
Phango, 2014
tag realizzata da un graffitista: tempera all'uovo spray su parete /
tag written by a graffiti artist, egg tempera sprayed on wall
bomboletta spray con tempera all'uovo su piedistallo di legno / spray can with egg tempera sprayed
on wood pedestal
veduta della mostra / Exhibition view *Barbecue* Galleria Riccardo Crespi, Milano

fig. 7
Ritratto: come un pennello piccolo imita un pennello più grande, 2016
olio su tela / oil on canvas
cm 40 x 30
Collezione / Collection Anna e Francesco Tampieri

fig. 8
Cinque giornate, 2014
affresco bianco in forma di piedistallo / white fresco in the shape of pedestal
cm 110 x 25 x 25
veduta della mostra / exhibition view *La lama di Procopio*, Dolomiti Contemporanee
foto / Ph: Nicola Noro
Collezione AGI Verona

Around Painting #1

Ilaria Mariotti

Eugenia Vanni bases her research on artistic technique. As often, an interest is rooted in the artist's personal history. Daughter of the painter Giuliano, she spent her childhood and adolescence in his studio among the stuff of painting in a city firmly bent on conserving its traditions

Beyond being a part of the artist's myth, this fact offers a sincere starting point for an investigation of her practices and personality, and can immediately be seen as a conceptual part of Eugenia's research practice.

The tradition of the artisan's workshop, which Cennino Cennini intended in his *Libro dell'arte* as a veritable manual of practices, list of recipes, trouble-shooting solutions to technical problems in 14th century painting with its wooden boards, pigments, glues, and applications of color, is hefted into the present by Eugenia with her own emphasis on "know-how", regenerating these techniques in terms of culture and content and short-circuiting the connection between tradition and innovation.

An example of her innovation lies in appropriately treating and then painting in egg tempera broken and discarded ordinary objects in wood (*Stagioni*, 2015, fig. 1). For Eugenia, the gesture of collecting is miles away from the practice of translating objects taken from daily life into culturally connoted places, and therefore enormously far from Duchamp's usage of the ready-made. Eugenia might collect, but then proceeds to cleaning and planing, stripping paint and sanding before painting, choosing on occasion egg tempera (not as bright as oil, less stable than acrylic). This ancient way of painting offers an alternative to the luminosity of oil paint that artists began preferring from the Quattrocento on because its glazing power better enabled a play with chiaroscuro that enhanced an object's three-dimensionality.

In *Ammannitura (composizione)* (2016, fig. 2) a shelf holds six frames treated with egg tempera prepared with rabbit-skin glue and plaster of Bologna and painted with pigments: lapis lazuli, lead antimoniate (for yellow), cochineal carmine, vegetal carbo, calcium carbonate (for white), and verdaccio (under-painting).

Also in *Icona (#3)* (2018) here on display, Eugenia collected a palette used at the Fine Arts Academy and covered it with gold leaf, not only ennobling a worthless, abandoned tool, but also transforming it into a three-dimensional object that has acquired value through the time and expertise lavished on its gilding and to become as vibrant and mysterious as a monochrome, non-figurative icon both

immanent to memory and transcendent at the same time.

This *verdaccio* used as underpainting incarnate in practically all the paintings done from the 1200s through the 1300s and recommended by Cennino is used by Eugenia for a complicated comparison (the title recalls *Ragazzo che guarda Lorenzo Lotto* by Giulio Paolini) between the leather of a completely painted jacket and the green of the lizard depicted on a poster (*Ritratto di giovane con lucertole*, 2014, fig. 3).

In *Sturm und Drang* (2012, fig. 4) the artist uses old cutting boards visibly scored by use as the plates for a series of chalcographic prints bearing unfocused, informal images, starting from signs left casually that configure into a sort of romantic, dissolved landscapes in the style of Turner. In the *Calendario* series (2014, fig. 5) the subjects of the drypoints are nudes taken from a girly calendar with the plates inked by the hands soiled with grease from the hands of the mechanic who'd hung that calendar on the wall of his garage. The exhibition features two woodblock prints made using worm-eaten wood plates (*Xilofagia - xilografia*, 2018) that incidentally offer us two starry skies, two poetic reasonings on causality linked to technique.

A show of frames

Eugenia has prepared a show of frames.

A show of signs intentionally made on surfaces. The moment I write it, this second phrase seems in some way inadequate because Eugenia uses gestures linked more closely to sculpture than painting: removal, highlighting, but through what the format of the double dimension, height and base, allows to be seen by the eye, such as the relationship between figure and background, for example, the organization of space, and the “all over” lesson taught by Action painting practices. But then, deviating in the direction of representing figures that were interesting for Eugenia primarily because they regarded the materials and techniques of art, with the awareness of being a follower, biographical and chronological causes, of thousands of centuries in which humans used support surfaces to intentionally trace their signs.

The relationship between sculpture and painting: these two artistic practices, these types of work with different media, these two worlds have historically travelled hand in hand. One tends to the planar, the other to the spatial; both – over the centuries – considering the characteristics of the other (painting envied sculpture's third dimension, and the time it took for the viewer to walk around it and see it all, desirous of being an object in space itself, while sculpture, aspiring to certain chromatic aspects of the surface, first painted then glossed its surfaces with shading and smoothing).

All this regards the philosophical dimension of the art object in mimetic relationship with reality, a competition between beauty and perfection, and the way

that Idea is lovelier and truer than Nature.

A painting is more artificial than a sculpture, however. At least until the early Novecento, it was supposed to provide a window on the world constructed to rules of perspective that allowed it to artificially construct a three-dimensional glimpse that played on our perception, minimized space and time, and alluded to different planes than those that formed the borders of its domain on the wall where it was hung.

Michelangelo, as did Modigliani, saw himself as a sculptor. The former was pronounced a sculptor even when he painted; the latter was forced to fall back on brushes and canvas when serious health problems made working stone impossible.

The subject: the story of representation throughout the entire previous century amounts to a destabilization of the image, which loses its identity and drifts out of focus, and even when it regains autonomy does so only in a metaphorical dimension calibrated to the complexity of modern times. Nothing is anything it seems to be: a face, a vase of flowers or a landscape is often only the hub of spokes connecting conceptual themes regarding painting, its history, and current events.

What Eugenia chooses to represent are artistic techniques, the act of being an artist as the conscious heir to tradition, even the handicraft tradition. I prefer to define it as experimentation in search of adequate solutions that obviously regard “the how” especially as regards “the what”.

“The how” means choosing the right gestures by using the right tools to paint with, exploring what art history strings together – the Figurative, the Abstract, the Informal, Action Painting, Minimalism – as effective techniques in meeting needs for expression and exploring materials. Hence we have brushes that are long and short, coarse and fine, spatulas, dripping, oil paint, acrylic paint, quickness and slowness (owing to the time paint takes to dry) suited to search and experimentation, an activity that involves “doing” in addition to “thinking”. Eugenia once even loaded a spray gun with egg tempera and ordered a graffiti artist to use it in creating her tag because hand and gesture express an intention and generate a sign that transmits speed and temporariness charged by different iconographical anxieties than those generated by the gestures of painting (*Phango*, 2014, fig. 6).

Eugenia adventures (as in *Ritratto: come un pennello piccolo imita un pennello più grande*, 2016, fig. 7) in experimenting with her tools (the short brush) in an informal context and her times (long) that replace the large brush and the speed typical of the most informal urgencies, and in the lack of drawing that often characterize this type of work and practice. Her *Ritratto: non finito informale quindi informale* (2015) here on display is a portrait of a non-form entirely erroneous in its ways and times but correct in respect to the intention for portraiture.

Whereas in *Ritratto di tela preparata* (2017), egg tempera on wood, she works again on trompe l'oeil painting materials.

Technique and doing generate meaning: as in the portrait of the parallelepiped done using the fresco technique. One side was done in each working day, in such way that when looking carefully at the light grazing the frescoes, and often at an angle, we realize the division of the work into days, when all the plaster intended to be worked in the day was supposed to remain moist and ready for the carbonation process (*Cinque giornate*, 2015, fig. 8).

What a painting is (and isn't)

Eugenia knows how the rhetoric of gaze and perception works: based on figure/background relationships, she constructs her paintings through subtraction, unveiling, playing with what is painted and what seems more like background; what is canvas and what isn't, a stain, some type of preparation (*La pittura intorno: lino su nero*, 2019) or sometimes by uncovering with a trompe l'oeil pictorial intervention in suggesting the marks casually left on the groundsheet with which the housepainter protects the floor (*La Pittura Intorno: lino dipinto fra macchie bianche, nere, rosse, celesti e verdi*, 2019) or the stains left after cleaning up her brushes or traces of the artist's tools (*La Pittura Intorno: lino dipinto fra il bianco* and *La Pittura Intorno: lino dipinto fra il nero*, both from 2019).

A splatter or stain can form in different ways: by falling from above as a drop or as a spray in the first case, spreading over the surface by "dripping" or by depositing in less dynamic clots in the second.

It can also form in geometrical and more informal shapes in which what is painted is the weave that uncovers the stain, the geometrical figure (*Lino su preparazione bianca*, done in 2019, and *Ritratti: imprimitura bianca su tela di lino*, done in 2017). The latter uses as color the primer for the preparation of the painted canvas) or the drips of a sprayed mist (*Ritratto di pittura spray su tela di lino*, 2019). Here, the thing that is dis- or un-covered even turns out to be raw cotton.

A group of recent works shows industrial fabrics in which everything is covered by painting that simulates linen canvas except for strips of red, white, and blue, apparently only subjects on uniform backgrounds but which are instead the only industrially printed elements that were not painted at all but allowed to emerge from below (*La Pittura Intorno: lino dipinto fra il rosso ed il bianco*, *La Pittura Intorno: lino dipinto fra il blu ed il bianco*, *La Pittura Intorno: lino dipinto fra il blu, il verde e il bianco* all from 2019).

The choice of striped fabrics has something to do with a certain Minimalist tradition: Barnett Newman's zips manifest their impossibility to depict the Sublime and appeared as wide margins of emptiness interrupted by a non-descriptive, drained, non-figurative manifestation. Frank Stella painted broad black stripes with areas in between them of narrower white stripes that were not painted. During the mid-1950s, Franz Klein painted white backgrounds that alternated

with black stripes recalling projections of architectural elements and shadows.

The exhibition is punctuated by diptychs on one hand, and small figurative paintings, on the other. A diptych is the manifestation of two objects (or rather two surfaces) that mirror each other: the linen canvas with a rougher weave that has been prepared and painted is treated to imitate cotton canvas and vice-versa (*Ritratto l'uno dell'altro*, 2017). The painted walnut wood panel represents the surface of a more humble and variegated material like OSB, and the OSB is meant to represent walnut wood (*Pantomima*, 2019).

The theme has been developed here since Eugenia's earliest experiments (*Ritratto di tela di lino*, 2015) that express the need to understand how surfaces must be treated, finding the right tones and working on a surface that was not a splattering of color but instead a layer of skin that mimics the material.

The inlays make the pictorial roughness and visual deception even more evident; in the one and in the other frame are two portions, one is painted and the other is real, where what is applied to the pictorial surface is less another material (as occurs in collage) and more a new artificial skin (*Intarsio*, 2019) of cotton on raw linen and vice-versa.

Even in the case of figurative paintings the recognition of the subject is always the fruit of interpretation, a state of mind: the onions (*Senza titolo: cipolle*, 2014) and the gloves (*Guanti in finta pelle*, 2014) that appear in the show are not images less instable than portraits on canvas with the attempt to reconstruct a warp and a weft, the imperfections of fabric, the tiny clumps in the fiber of a thread.

Or else portraits of sculpting material destined to disappear during the production process are involved: the lump of clay (*Ritratto di argilla*, 2014 and *Ritratto di piano d'argilla*, 2015), the little read wax head (*Ritratto di modello in cera rossa*, 2014).

Drawing as an instrument useful in studying compositional equilibriums but also as a useful tool in constructing and defining the creative process is represented here by *Ritratto di abbozzo di natura morta a sanguigna su tela di lino* (2017), in which the brush imitates a trail of blood and the painted weft imitates the weave of the canvas, and it is the tea towel drawn in pencil lines faded by the sun that provides an entirely fictitious and artificial narrative perspective to the object used (*Al sole*, 2012).



Intorno alla pittura #2

Davide Ferri

Ogni volta che mi sento spinto a usarle in un testo, come questo sul lavoro di Eugenia Vanni, le parole “figurazione” e “astrazione” mi sembrano risuonare di una nota vagamente obsoleta.

Tuttavia, nonostante attorno alla loro rigida (e un poco manichea) opposizione sia andata dispiegandosi (e in qualche modo esaurendosi) la storia della pittura modernista; nonostante alcuni grandi artisti dalla seconda metà del secolo scorso (Richter in testa) abbiano saputo reinterpretarle e renderle categorie porose, perfino intercambiabili (sancendo in tal modo la fine del modernismo) - tuttavia o forse proprio per queste ragioni - mi sembrano ancora indispensabili per descrivere il lavoro dei pittori.

Soprattutto di quelli che approdano a una figurazione che è esperienza astratta, o a una astrazione che sottende una partitura figurativa (e viceversa), o che sanno far convivere nella loro poetica una “parte figurativa” e una “parte astratta”.

Dunque: se il confine tra due categorie come figurazione e astrazione si assottiglia in modo evidente, la difficoltà (per chi scrive) consiste nel nominarle senza rimarcare la distanza, ma provando a ridefinirle o reiventarle come fanno certi artisti, i più bravi sulla scena della pittura italiana delle ultime generazioni. Eugenia Vanni è tra questi.

Prima di visitare la mostra di Eugenia Vanni a Santa Croce sull'Arno, conoscevo il suo lavoro in modo molto frammentario. Avevo visto i suoi quadri in occasione di un paio di fiere - dovevo aver visto dipinti come *Ritratto di piano d'argilla*, e *Ritratto: non finito informale quindi informale* esposti anche in questa mostra, ma non mi ero avvicinato troppo e neppure avevo letto la didascalia -, e mi erano parsi del tutto astratti; simili, come sono, a falsi monocromi o a brani di pittura gestuale con vaghi rimandi alla storia del modernismo, a certe esperienze dell'informale e dell'espressionismo astratto americano.

Anche i quadri della serie *La pittura intorno*, che dà il titolo alla mostra a Villa Pacchiani, sembrano, a tutta prima, integralmente astratti. Sono attraversati da bande verticali (bande di diverso colore) su una tela apparentemente grezza, disposte ritmicamente lungo la superficie, e per via della loro partitura fanno pensare a un dipinto minimalista o tutt'al più a un lavoro di Barnett Newman.

Avvicinandosi, invece, la prospettiva/visione appare del tutto diversa: quello che sembrava il supporto, una tela di lino, è in realtà una tela di lino dipinta, una specie di trompe l'oeil di un comune supporto, con colpi di bianco e una fittissima griglia dai toni ocra che riproduce la trama della tela.

Questo strato di tela dipinta, che potrebbe riportare in superficie ciò che sta sotto, o dentro, ricopre – lasciando integre solo alcune bande meticolosamente individuate dall'artista – il supporto reale, una stoffa decorata, un comune tessuto da sole preparato industrialmente.

La tela dipinta, dunque, costruisce l'immagine per sottrazione: propagandosi cancella, se continuasse a espandersi su tutta la superficie delineaerebbe l'immagine di tela vuota, di una pagina bianca (come del resto avviene in un quasi monocromo bianco, *Ritratto di tela preparata*, una sorta di rappresentazione del grado zero della pittura), ma si arresta per definire bordi e contorni di una figura (astratta). È quello che accade anche in *Lino su nero*, dove la tela dipinta copre un fondo monocromatico, lo strato di imprimitura nera che rappresenta il primo trattamento della tela reale, arrestandosi in un contorno frastagliato che individua una grande macchia simile a un tracciato/grumo di pennellate gestuali.

In *Lino dipinto tra macchie nere, rosse, celesti e verdi*, la base materiale del dipinto è costituita invece da una comune stoffa da imbianchino con macchie depositatesi casualmente sulla superficie durante il lavoro manuale. Anche in questo caso la tela dipinta, coprendo e cancellando, seleziona (colori e macchie), e descrive una costellazione che conferisce una forma stabile alla trama casuale dei segni.

È attorno al contorno della figura, cioè lungo la linea di incontro tra la tela riprodotta e la campitura sottostante che lo strato di tela dipinta e la figura ricavata dalla campitura possono contagiarsi e rilanciarsi reciprocamente. Come avviene in *Ritratto di pittura spray su tela di lino*, ad esempio, dove la macchia al centro dell'immagine, si contamina di un alone giallo/marrone del colore della tela circostante.

Nella pittura di Eugenia Vanni esistono dunque un ipotetico sotto, un dentro (la tela, il supporto) che emerge in superficie in forma di immagine, e una sovrapposizione di strati che dà vita a una temporalità incongrua e incerta. Ed è sottesa una trama di movimenti dello spettatore attorno a questi quadri che richiedono una lunga frequentazione: uno sguardo da lontano che individua le sembianze astratte del dipinto, e un avvicinamento a cui corrisponde la scoperta della natura figurativa del quadro - tuttavia la tela dipinta da Vanni non è un vero e proprio trompe-l'oeil, non è illusione completa di una tela, ma una trama di segni e gesti che sembra arrestarsi un attimo prima di diventare inequivocabilmente figura.

Inoltre, se il movimento dello spettatore prosegue nel lato, lungo il bordo, vi è, in alcuni dipinti de *La pittura intorno*, la scoperta della base materiale del dipinto (una specie di rivelazione della verità del quadro, che nel caso dei lavori dell'artista non sta nella finestra e neppure sulla superficie, ma, appunto, sul bordo, dove la stoffa da tende da sole decorata a bande verticali o quella da imbianchino appaiono nella loro integrità (può anche capitare che la piega tra superficie e bordo tagli alcune macchie sospendendole tra due dimensioni: tra bordo e superficie, tra rappresentazione e verità del quadro come oggetto). Il quadro come oggetto, appunto: in un meraviglioso saggio, *L'invenzione del quadro*, Victor Stoichita racconta di quel mondo fiammingo, nordico che, già dal sedicesimo secolo, metteva in discussione l'idea albertiana di pittura come finestra, reinterpretandola compulsivamente fino a farla collassare, o fino a svelare la natura oggettuale del quadro; un percorso che si delinea compiutamente quando l'artista fiammingo Cornelis Norbertus Gijsbrechts realizza, nel 1672, *Quadro girato*, l'immagine speculare del retro del quadro che sta dipingendo, dove viene riprodotta ogni qualità materiale, comprese impurità e sporcizia, del rovescio reale.

Ogni cosa, nei lavori di Vanni, parla di questa natura materiale del quadro, del quadro come oggetto, del quadro e delle sue articolazioni materiali. Parla di un dentro, di un sotto, che emerge in superficie in forma di ritratto, un continuo richiamo a un genere, il genere per eccellenza della pittura figurativa, che per l'artista non ha a che fare con il volto, con il corpo umano, ma con il volto e il corpo della pittura.

Questo ritratto può riferirsi a un dato materiale (la tela grezza, la tela preparata, una tavola, un piano d'argilla) o a un'immagine mentale, come in *Ritratto: non finito informale quindi informale*, dove ogni segno, ogni macchia, sembrano rinviare a una serie di domande: dove comincia e finisce la possibilità di una pittura non progettata, casuale, automatica? Che differenza c'è tra dipingere un quadro astratto e riprodurre/ritrarre l'immagine mentale di un dipinto astratto? Che valore ha (rispetto all'estemporaneità della pittura gestuale) quel lasso di tempo che intercorre tra l'individuazione di un'immagine mentale come modello del quadro, e la sua effettiva traduzione sulla superficie?

Nella pittura di Eugenia Vanni ci sono dunque molti ritratti e anche doppi ritratti, in forma di dittico. In ogni dittico, come nel caso della tela di lino e di quella di cotone riprodotte in *Ritratto l'uno dell'altro* o delle due tavole di legni diversi in *Pantomima*, ogni quadro rappresenta/descrive il supporto materiale dell'altro, ciò che sta sotto ma dall'altra parte. Così, in ogni dittico, vi è come una forza che spinge lo sguardo a muoversi dall'uno all'altro, in cerca di una verità (sull'altro) che risiede nelle pieghe materiali e che ognuno dei due custodisce come una cifra segreta. I dipinti di Eugenia Vanni sono mappe di movimenti e di forze invisibili.

Around Painting #2

Davide Ferri

Whenever I feel driven to use them in a text, as in this one on the work of Eugenia Vanni, the words “figuration” and “abstraction” appear to me as vaguely obsolete.

At any rate, despite the fact that the history of Modern painting has been unfolding (and in some ways coming to an end) around their rigid (and hardly Manichean) opposition), despite the fact that several artists of the second half of the previous century (Richter, first of all) have proved capable of reinterpreting them, making them porous, even interchangeable categories (in such way sanctioning the end of Modernism) or perhaps precisely because of these reasons – they still in some way appear indispensable in describing what painters do. This is especially true for those who aspire to figuration that is an abstract experience or an abstraction that underlies a figurative score (and vice-versa) or those able to allow a “figurative part” and an “abstract part” to coexist in their poetics.

Therefore, if the boundary between the two categories of figuration and abstraction is clearly thinning, the difficulty (for those who write) consists in naming them without emphasizing the distance between them and instead redefining or reinventing them as some artists do, the most skillful on the Italian painting scene in the last generation. Eugenia Vanni is one.

Before visiting the Eugenia Vanni Exhibition in Santa Croce sull'Arno, I possessed only a fragmentary awareness of her work. I had seen her paintings at certain fairs – I must have seen the paintings *Ritratto di piano d'argilla* and *Ritratto: non finito informale quindi informale* on display here, but I must not have looked very closely or even read the titles - and they all seemed entirely abstract; similar, as they are, to false monochromes or excerpts of gestural painting with vague references to the history of Modernism, to certain experiences of the Informal and American Abstract Expressionism.

Even the paintings of the series entitled *La pittura intorno* that lends its name to the exhibition at Villa Pacchiani appear at first glance to be entirely abstract. Crossed by vertical stripes (or bands of different color) on an apparently raw canvas, given cadenced positions along the surface, their linear divisions suggest

some Minimalist painting or at least a work by Barnett Newman.

Looking closer however, the perspective/vision changes entirely: what appeared to be the support, a linen canvas is instead a painted linen canvas, an optical illusion of some common support, which consists of fields of white and a dense reticulate in shades of ochre that copies the weave of the canvas.

This layer of painted canvas that could bring to the surface what lies below or perhaps instead covers what lies below – leaving only a few stripes meticulously identified by the artist intact – covers the real support, which is just some decorated fabric, a common sun awning material of industrial production.

The painted canvas therefore constructs the image by subtraction: by propagating, it cancels, and if it were to continue expanding over the entire surface it would delineate the image of an empty canvas, a blank page (as in any white monochrome, on the other hand, *Ritratto di tela preparata*, a sort of representation of anti-painting), but instead comes to a stop in order to set the borders and outlines of a figure (abstract). This is what happens also in *Lino su nero*, where the painted canvas covers a monochrome background, the black layer of primer that represents the first treatment given to the real canvas, coming to a halt in a jagged outline of a large spot similar to a line or lump of gestural brushstrokes.

In *Lino dipinto tra macchie nere, rosse, celesti e verdi*, the painting's material basis consists instead of a common housepainter's groundsheet complete with the unintentional drippings from his brush. In this case as well, by covering and cancelling, the painted canvas selects (colors and drippings), describing a constellation that gives a stable form to the causal weave of the marks.

It is around the figure's outline, or rather the line of meeting of the canvas copied and the underlying field that the layer of painted canvas and the figure cut out from the background can interact and reinforce each other, as occurs in *Ritratto di pittura spray su tela di lino*, for example, where the mark at the center of the image is contaminated by a yellow/brown halo that is the color of the canvas around it.

Eugenia Vanni's painting therefor has a hypothetical underlayer, an inside (the canvas, or support) that comes to the surface in the form of an image, and overlapping layers that enliven an incongruous and uncertain timescale.

These paintings require both a weave of movement by the viewer around these paintings and extended examination: a look from far away that identifies the painting's abstract appearance, and then a closer look that leads to the discovery of the painting's figurative nature. In any case, canvass painted by Vanni isn't really a trompe-l'oeil; it's not the complete illusion of a canvas, but instead an interlacing of marks and gestures that appears to come to a stop just before clearly becoming a figure.

Continuing, if the viewer moves to the side, along the edge, in some paintings displayed at *La pittura intorno*, the discovery of the painting's base material will be made (a sort of revelation of the truth of the painting, which in the case of this artist lies neither in the window nor on the surface but exactly at the edge, where the sun awning material decorated with vertical stripes or the housepainter's groundsheet appear in their completeness (the fold between the surfaces and the edge may even cut spots in half, leaving them suspended between the two dimensions of edge and surface, between the portrayal and the reality of the painting as object).

Painting as object, exactly. In in a wonderful essay, *L'invenzione del quadro*, Victor Stoichita describes the Flemish, Scandinavian world that even as early as in the 16th century questioned the Albertian idea of painting as a window on the world, reinterpreting it compulsively to the point of causing its collapse or the point of revealing the painting's existence as an object in its own right; a process brought to completion in 1672 when the Flemish artist Cornelis Norbertus Gijsbrechts did his *Quadro girato* a mirror image of the back of the painting he was then painting in which every material quality of the painting's backside - including dust, dirt and everything else was faithfully reproduced.

Everything in Vanni's works relates this material nature of the painting, the painting as object, the painting and its materials ramifications. Her work refers to an inside, an underside that comes to the surface in the form of portrait, a continuous reference to a genre, figurative painting's genre par excellence, portraiture, which for the artist has less to do with the human face or body than the face and body of painting.

This portrait may refer to something material (the raw canvas, the treated canvas, a wooden panel, a clay surface) or a mental image, as in *Ritratto: non finito informale quindi informale*, in which each sign, every mark, seems to pose a series of questions: where does the potential of an unplanned, casual, automatic painting start? Where does it end? What is the difference between painting an abstract painting and copying/portraying the mind's image of an abstract painting? What is the value (compared to the extemporaneousness of gestural painting) of the period of time that elapses between the identification of a mental image as a model for a painting and the moment the idea is effectively put down on a surface?

Eugenia Vanni's paintings feature many portraits and even double portraits, in the form of diptych, and in every diptych - as in the case of the linen canvas and the cotton canvas reproduced in *Ritratto l'uno dell'altro* or in the two different wooden panels *Pantomima* - each painting represents/describes the other's support material: what lies underneath but on the other side. Thus every diptych hosts some kind of force that pushes the gaze from one to the other in search of a truth (regarding the other) that lies in the folds of the material and that each of the two protects as a secret code. Eugenia Vanni's paintings are maps of movement and invisible forces.





pp. 40 - 41

da sinistra a destra / from left to right

La Pittura Intorno: lino dipinto fra il blu ed il bianco 2019

pittura ad olio su stoffa acrilica stampata a righe / oil painting on acrylic striped printed fabric
cm 100x120

La Pittura Intorno: lino dipinto fra macchie bianche, nere, rosse, celesti e verdi 2019

pittura ad olio su stoffa usata per imbiancare /oil painting on housepainter's groundsheet
cm 60 x 60

La pittura intorno: lino su nero 2019

olio su imprimitura nera, su tela di cotone / oil on black primer, on cotton canvas
cm 150 x 200

pp. 42 - 43 , 45

La pittura intorno: lino su nero 2019, part.





pp. 46 - 47

La Pittura Intorno: lino dipinto fra il blu ed il bianco 2019

pittura ad olio su stoffa acrilica stampata a righe / oil painting on acrylic striped printed fabric
cm 100 x 120

p. 49

La Pittura Intorno: lino dipinto fra macchie bianche, nere, rosse, celesti e verdi 2019

pittura ad olio su stoffa usata per imbiancare / oil painting on housepainter's groundsheet
cm 60 x 60



La Pittura Intorno: lino dipinto fra il blu, il verde e il bianco 2019
pittura ad olio su stoffa acrilica stampata a righe / oil painting on cotton striped printed fabric
cm 40 x 30







p. 54

Lino su preparazione bianca 2019

olio su preparazione bianca su tela di cotone / oil on white primer, on cotton canvas
cm 80 x 60

p. 55

Ritratti: imprimitura bianca su tela di lino 2017

olio su tela di cotone / oil on cotton canvas
cm 45 x 35 ciascuno / each

p. 57

Al sole 2012

matite colorate su stoffa / colored pencils on cloth
cm 70 x 50



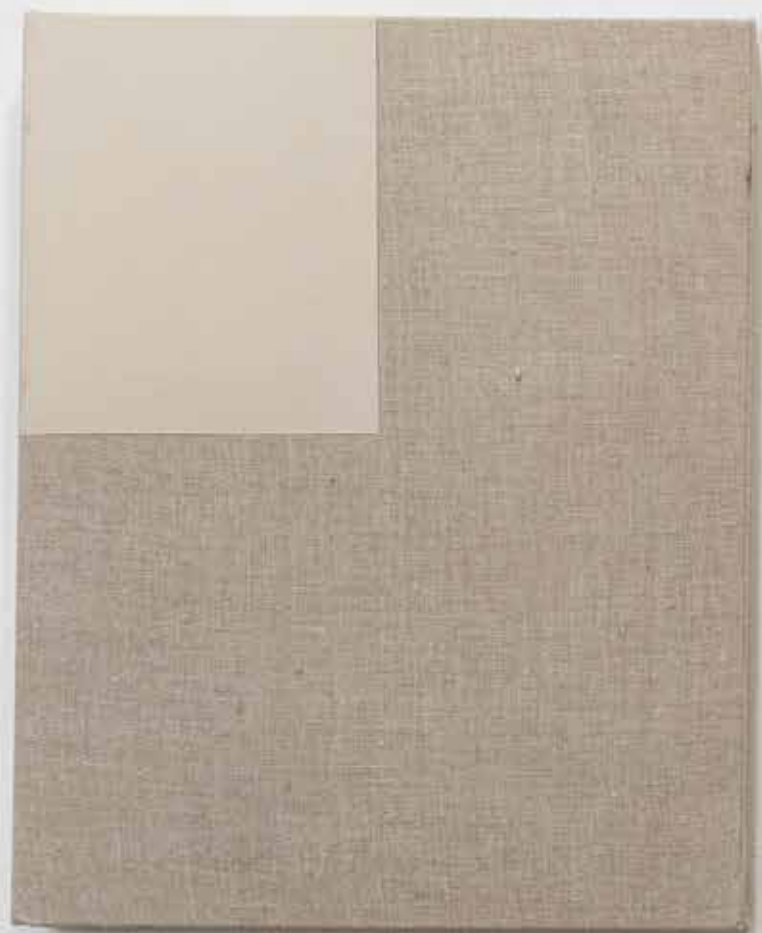


p. 58
Ritratto di tela di lino 2015
olio su tela di cotone / oil on cotton canvas
cm 200x150

pp. 59, 61
Senza titolo: cipolle 2014
olio su tela / oil on canvas
cm 25 x 30







pp. 63 - 64

Intarsio 2019

dittico, da sinistra / diptych, from left:

olio su tela di lino, olio su tela di cotone / oil on linen canvas, oil on cotton canvas

cm 50 x 40 ciascuno / each

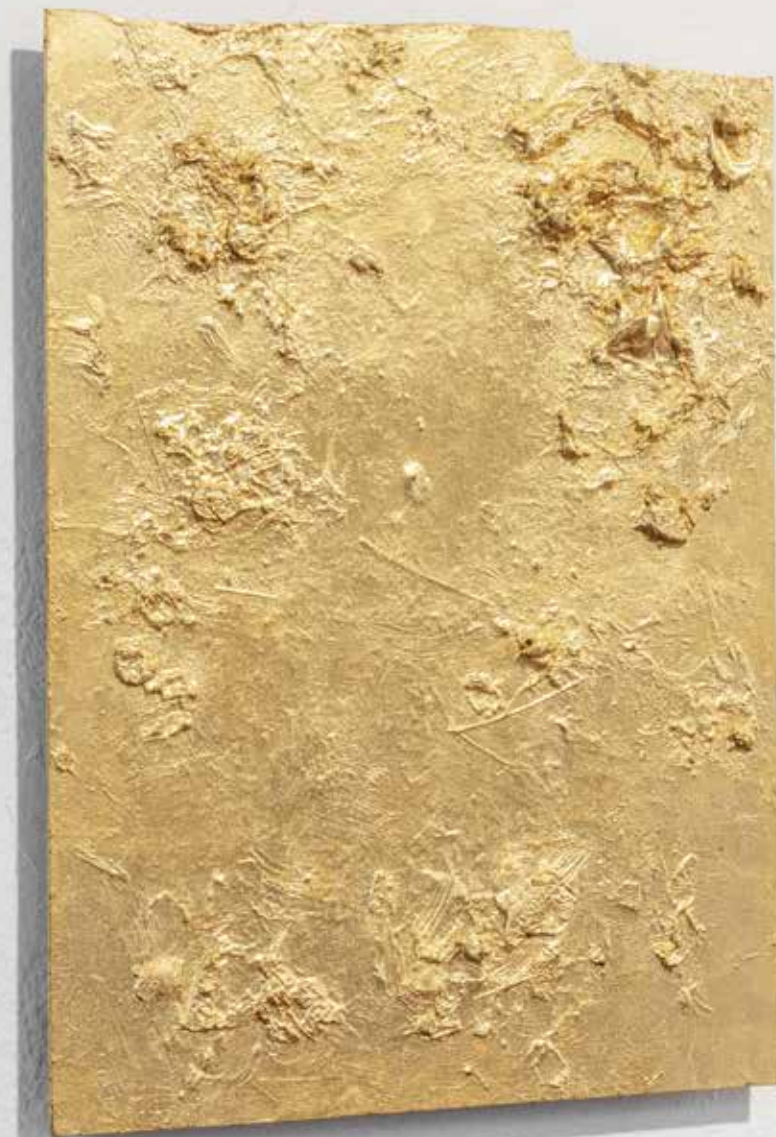
p. 67

Icona (#3) 2018

foglia d'oro zecchino su tavolozza usata trovata all'Accademia di Belle Arti / pure gold leaf on used palette found in Fine Arts Academy

supporto di plexiglass / plexiglass support

cm: 26 x 20



Ritratto di tela preparata 2017
tempera all'uovo su tavola / egg tempera on white wood panel
cm 70 x 60

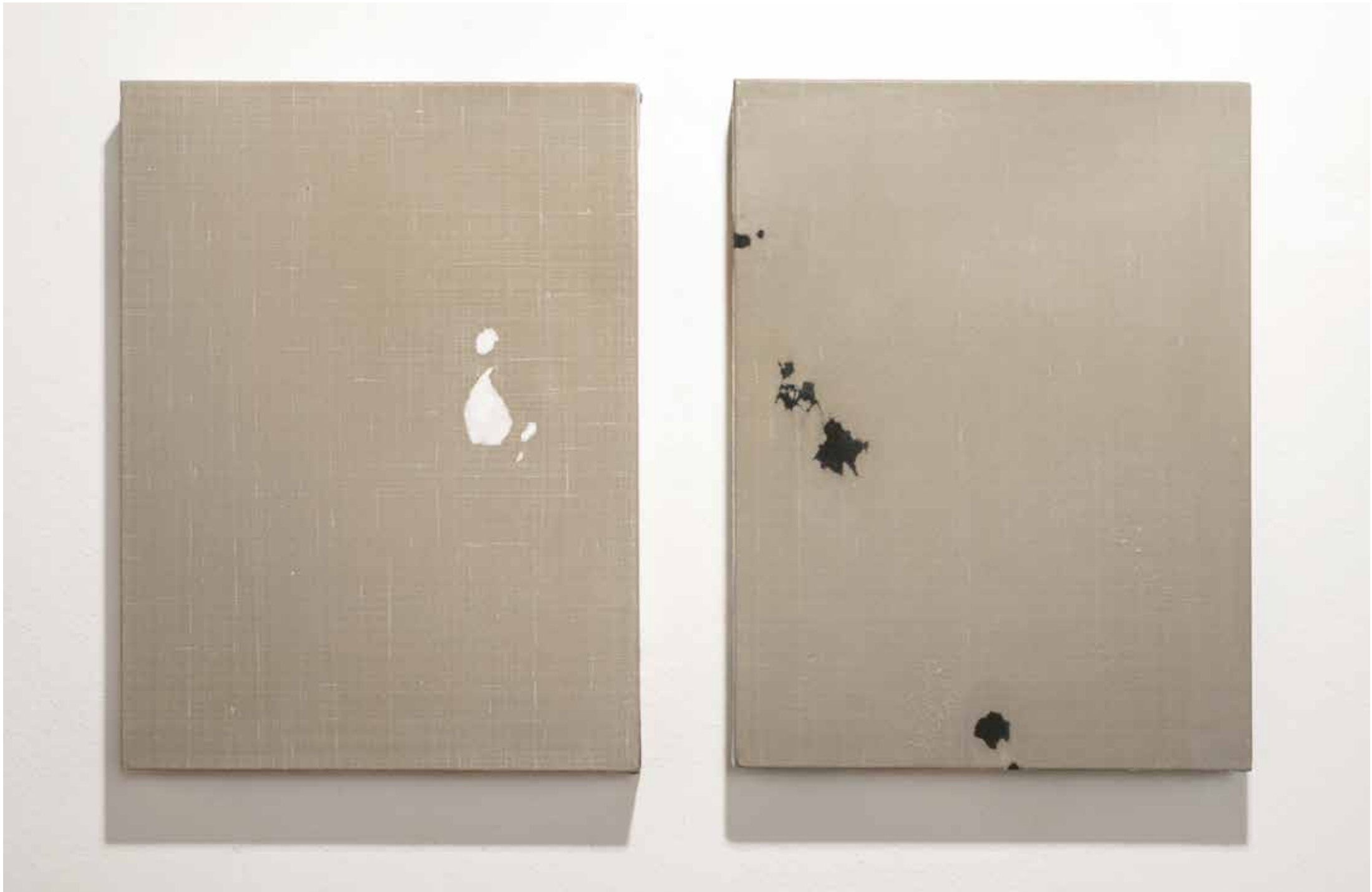
p. 71 part.

p. 73
La Pittura Intorno: lino dipinto fra il rosso ed il bianco 2019
pittura ad olio su stoffa di cotone stampata a righe / oil painting on cotton striped printed fabric
cm 100 x 80

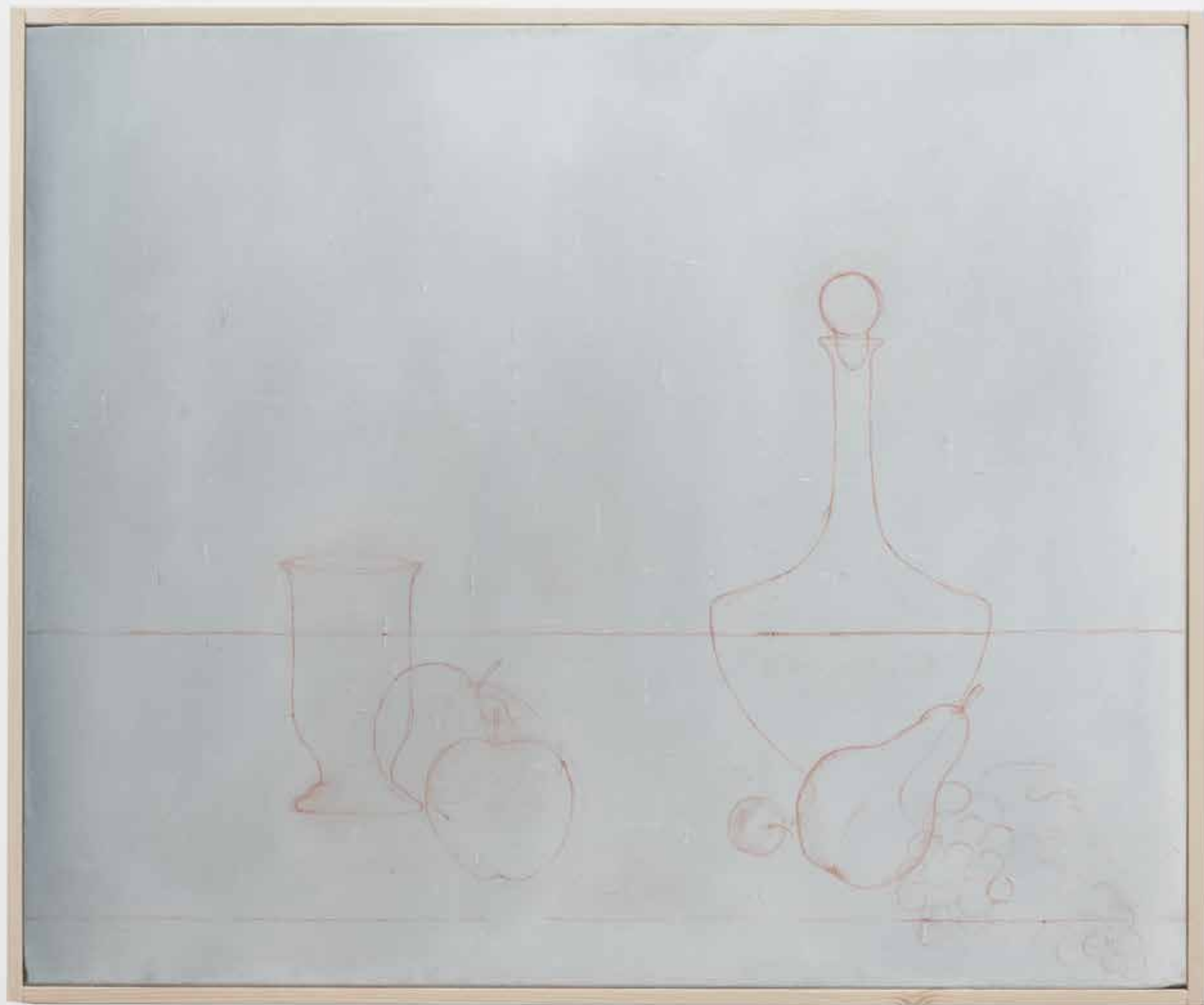














pp. 74 - 77 da sinistra a destra / from left to right

La Pittura Intorno: lino dipinto fra il bianco 2019

pittura ad olio su straccio usato, trovato nello studio dell'artista / oil painting on used rag found in the artist's studio
cm 40 x 30

La Pittura Intorno: lino dipinto fra il nero 2019

pittura ad olio su straccio usato trovato nello studio dell'artista / oil painting on used rag found in the artist's studio
cm 40 x 30

pp. 78 - 79

Ritratto di abbozzo di natura morta a sanguigna su tela di lino 2017

olio su tela di cotone / oil on cotton canvas
cm 50 x 60

pp. 80 - 81, 83, 84 - 85

Ritratto l'uno dell'altro 2017

dittico, da sinistra / diptych from left:

ritratto di tela di cotone, olio su tela di lino / portrait of cotton canvas, oil on linen canvas

ritratto di tela di lino, olio su tela di cotone / portrait on linen canvas, oil on cotton canvas

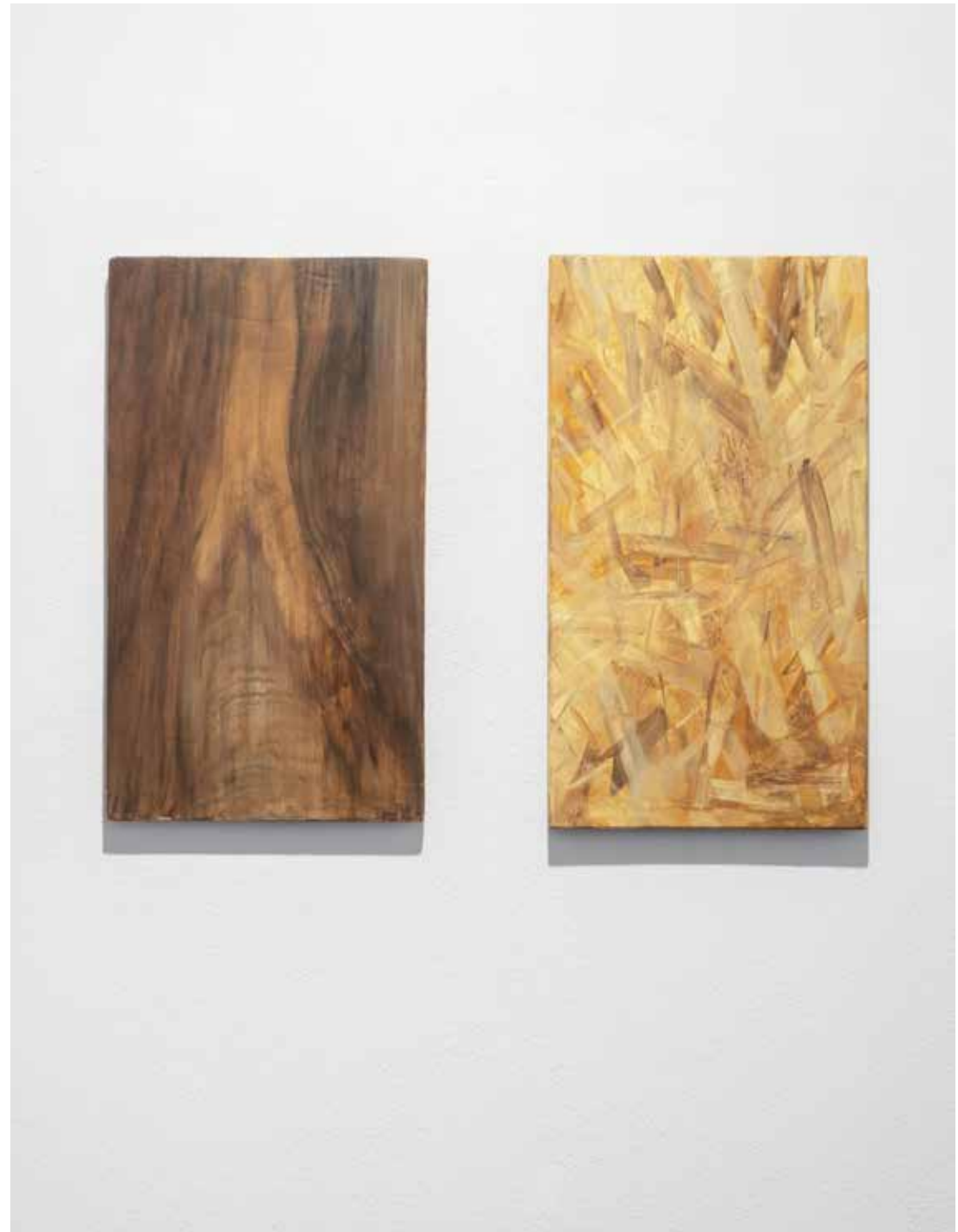
cm 100 x 80 ciascuno / each



Ritratto di modello in cera rossa 2014
olio su tela / oil on canvas
cm 40 x 35 cm



Pantomima 2019
dittico, da sinistra / diptych from left:
tempera all'uovo su tavola (pannello a scaglie orientate, OSB) / egg tempera on wood panel (Oriented Strand Board OSB)
tempera all'uovo su tavola (massello di noce) / egg tempera on wood (solid walnut wood)
cm 44 x 26 ciascuno / each







pp. 92 - 93
Ritratto di piano d'argilla 2015
olio su tela / oil on canvas
cm 100 x 150

p. 95
Ritratto di argilla 2014
olio su tela / oil on canvas
cm 60 x 40









pp. 100 - 101

Ritratto: non finito informale quindi informale 2015

olio su tela / oil on canvas

cm 80 x 120

p. 103

Guanti in finta pelle 2014

olio su tela / oil on canvas

30 x 25

pp. 104 - 105

Xilofagia – xilografia 2018

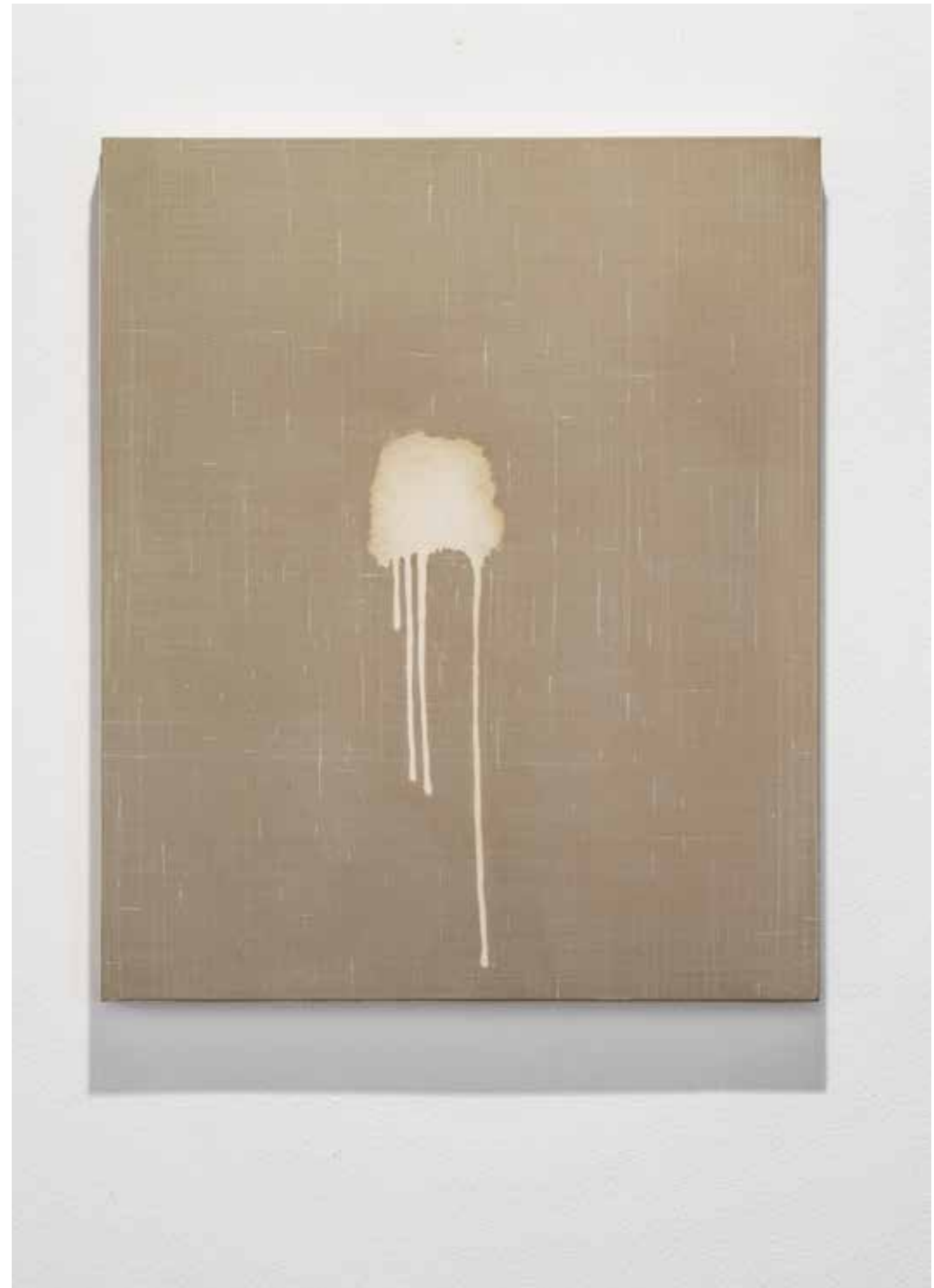
stampe xilografiche da matrice di legno tarlato / xilographic print from a woodworm eaten wood matrix

cm 87 x 64 ciascuna / each





Ritratto di pittura spray su tela di lino 2019
olio su tela di cotone / oil on cotton canvas
cm 60 x 50



Eugenia Vanni (Siena, 1980 dove vive e lavora), si diploma in Pittura all'Accademia di Belle Arti di Firenze per poi proseguire a Milano con il biennio specialistico in Arti Visive e Studi Curatoriali presso la NABA.

Tra i musei e gallerie che hanno accolto le sue mostre personali si ricorda: "Ogni colore dipinge se stesso e anche gli altri", Galleria Fuoricampo 2017, "Il Vero colore del cielo" museo MAN, Nuoro, 2015; "Rinviai la mia partenza" Museo internazionale e biblioteca della musica, Bologna, 2015; "Sturm und drang" Museo Marino Marini, Firenze, 2012 a cura di Alberto Salvadori e Alberto Mugnaini; Barbecue, Galleria Riccardo Crespi, Milano, 2015.

Tra le collettive: "Young Italians 1968 – 2018", Istituto Italiano di Cultura New York, a cura di Ilaria Bernardi, New York City, 2018, "Reazione a catena: differenti vie della pittura", galleria 1/9, Roma a cura di Gino Pisapia, 2018 "La lama di Procopio", works from AGI Collection Verona, Casso (Pn), Dolomiti Contemporanee, a cura di Gianluca d'Inca Levis e Giovanna Repetto 2016; Senza titolo (la pittura come modello), Casa Masaccio | Arte Contemporanea, San Giovanni Val d'Arno, a cura di Saretto Cincinelli e Cristiana Collu, 2016; An archaeology of the Oath, con Oscar Abraham Pabòn, Galleria Fuoricampo, Siena, a cura di Lorenzo Bruni 2016; "Che il vero possa confutare il falso", a cura di Alberto Salvadori e Luigi Fassi, Museo del Santa Maria della Scala, Siena 2016; "Superficial", Galleria Studio la Città, Verona, a cura di Daniele Capra, 2016; "La sottile linea del tempo, works from AGI collection", Fondazione Museo Miniscalchi-Erizzo, Verona, a cura di Marinella Paderni, 2015; Terranauti, Villa Pacchiani, Santa Croce sull'Arno (PI), a cura di Ilaria Mariotti e Angelika Stepken, 2014; FuoriCampo Temporary Space, Brussels, Belgio, 2014; "Oltre il giardino" Palazzo Fabroni, Pistoia a cura di Ludovico Pratesi, 2013; "Cartabianca-Firenze", Museo di Villa Croce Genova, a cura di Lorenzo Bruni, 2012; "Sei gradi di separazione", Villa Pacchiani, Santa Croce sull'Arno (PI) a cura di Ilaria Mariotti, 2011; Premio Grafica, Villa Pacchiani, Santa Croce sull'Arno (PI), a cura di Ilaria Mariotti, 2011; PLAY-START, Museo Pecci, Milano, 2011.

Da febbraio 2016 dirige, con l'artista Francesco Carone, il Museo d'Inverno (seasonal contemporary art events) a Siena nella Contrada della Lupa, è docente di arti visive presso la LABA di Firenze.

Nel 2019 ha realizzato con suo padre la mostra "Giuliano Vanni. La Firma sul fronte, un progetto di Eugenia Vanni", Spaziosiena, Siena.

Eugenia Vanni (1980, Siena, where she currently lives and works), after graduating in Painting from the Firenze Fine Arts Academy she completed her studies with a two-year Master's degree in Visual Arts and Curatorial Studies at NABA in Milano. Museums and galleries that have hosted her solo shows include Galleria Fuoricampo, 2017: "Ogni colore dipinge se stesso e anche gli altri"; the MAN Museum, Nuoro, 2015: "Il Vero colore del cielo"; the International Museum and Library of Music in Bologna, 2015: "Rinviai la mia partenza"; the Marino Marini Museum in Firenze, 2012: "Sturm und drang", curated by Alberto Salvadori and Alberto Mugnaini; and the Riccardo Crespi Gallery in Milano, 2015: "Barbecue".

Her collective shows include "Young Italians 1968 – 2018" at the Institute of Italian Culture in New York curated by Ilaria Bernardi, New York City, 2018, "Reazione a catena: differenti vie della pittura" at Galleria 1/9, Rome, 2018, curated by Gino Pisapia; "La lama di Procopio - works from the AGI Collection" Verona, Casso (PN), "Dolomiti Contemporanee" curated by Gianluca d'Inca Levis and Giovanna Repetto, 2016; Senza titolo (la pittura come modello), Casa Masaccio | Arte Contemporanea, San Giovanni Val d'Arno, curated by Saretto Cincinelli and Cristiana Collu, 2016; An archaeology of the Oath, with Oscar Abraham Pabòn, Galleria Fuoricampo, Siena, curated by Lorenzo Bruni 2016; "Che il vero possa confutare il falso", curated by Alberto Salvadori and Luigi Fassi, Museo del Santa Maria della Scala, Siena 2016; "Superficial", Galleria Studio la Città, Verona, curated by Daniele Capra, 2016; "La sottile linea del tempo, works from AGI collection", Fondazione Museo Miniscalchi-Erizzo, Verona, curated by Marinella Paderni, 2015; "Terranauti", Villa Pacchiani, Santa Croce sull'Arno (PI), curated by Ilaria Mariotti and Angelika Stepken, 2014; FuoriCampo Temporary Space, Brussels, Belgio, 2014; "Oltre il giardino" Palazzo Fabroni, Pistoia, curated by Ludovico Pratesi, 2013; "Cartabianca-Firenze", Museo di Villa Croce Genova, curated by Lorenzo Bruni, 2012; "Sei gradi di separazione", Villa Pacchiani, Santa Croce sull'Arno (PI) curated by Ilaria Mariotti, 2011; "Premio Grafica" Villa Pacchiani, Santa Croce sull'Arno (PI), curated by Ilaria Mariotti, 2011; "PLAY-START", Museo Pecci, Milano, 2011.

Together with the artist Francesco Carone she has been directing the Museo d'Inverno (seasonal contemporary art events) at Contrada della Lupa in Siena since February 2016. She is currently a Professor of Visual Arts at LABA in Firenze. In 2019, she organized a show with her father entitled "Giuliano Vanni. La Firma sul Fronte, un progetto di Eugenia Vanni", Spaziosiena, Siena.

