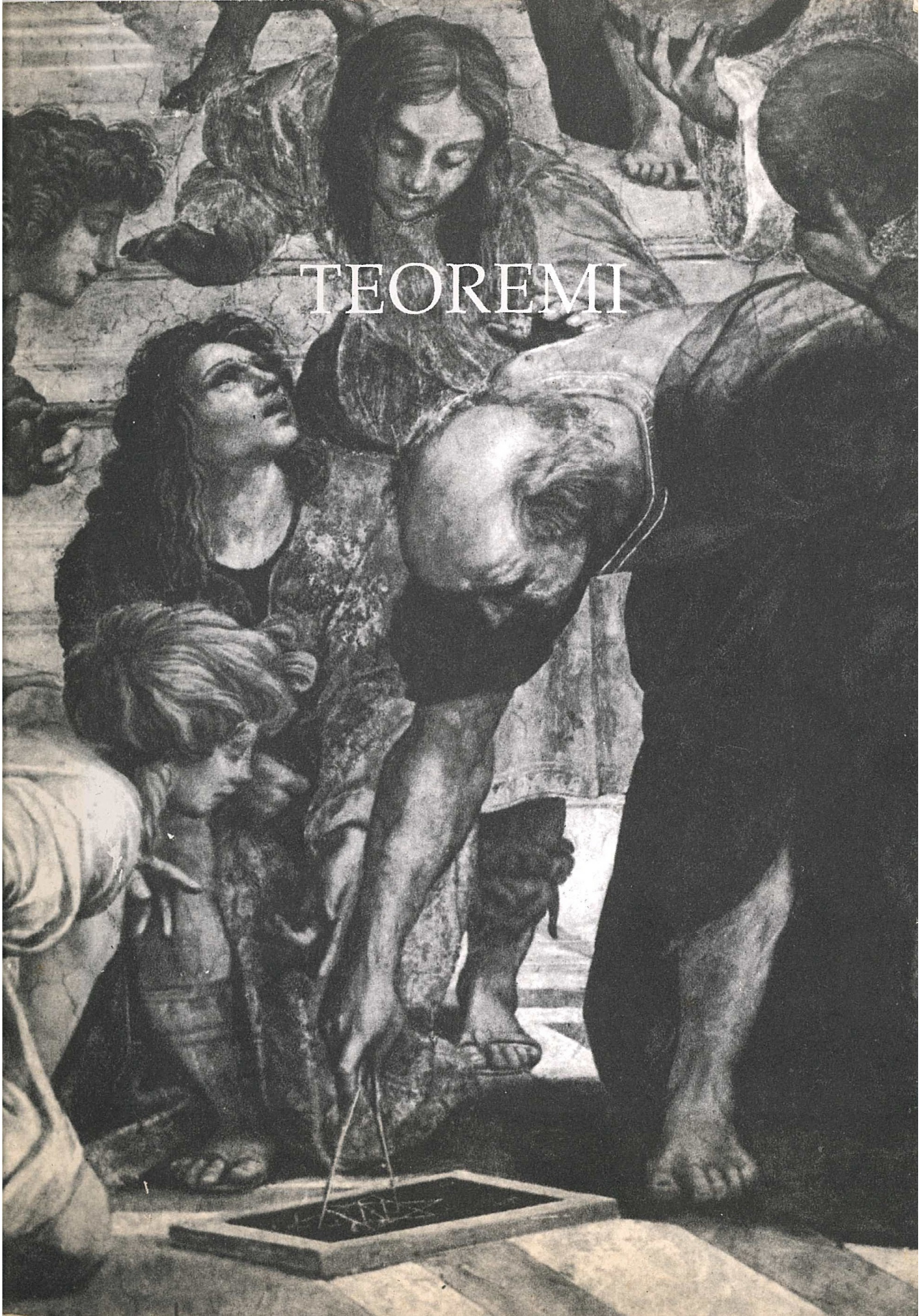

TEOREMI

Provenienza:
Archivio privato

**Galleria Marco Rossi Lecce**
Via Della Minerva 5, 00186 ROMA. Tel. 06 - 6781505

# Teoremi

13 aprile 1992 - 11 giugno 1992

a cura di :

Marco Colapietro, Maria D'Alesio, Anna D'Andrea, Natalia Gozzano,
Patrizia Mania, Amedeo Martegani, Lucilla Meloni,
Domenico Scudero, Valentina Valentini

Coordinamento:
Lucilla Meloni, Vivien Palombo

Fotocomposizione : Angela D'Alessandro

Stampa: Editor Grafica
Via della Divina Provvidenza n. 96 ROMA

**Opening**
Associazione culturale Sottotraccia
Piazza di Ponte Milvio 14
00191 ROMA - Tel 3331776

Giovanni Albanese

Eclario Barone

Luigi Battisti

Enrico Bentivoglio

Luigi Billi

Cristiano Bortone

Vincenzo Cabiati

Ciriaco Campus

Riccardo Caporossi

Daniela Cignini

Jan Grazia De Vries

Chiara Dynys

Mariangela Gualtieri

Dmitris Kozaris

H.H. Lim

Luigia Martelloni

Pierre Martin

Piero Mottola

Francesco Ruggiano

Giovanna Trento

Alberto Vannetti

Esteban Villalta Marzi

Teoremi nasce nella convinzione di doversi opporre positivamente alla realtà decadente dell'arte ed a quel sistema attuale che la gestisce e la dirige. In un momento storico in cui qualsiasi contesto intellettivo viene ad essere puntualmente lacerato da un *potere* che fa della cultura un prodotto da usare secondo dettami prettamente strategici e familiari, l'unica possibilità per essere presenti, sia esistenzialmente, sia idealisticamente, è quella di opporsi con una visione totalmente parziale, ma globalmente teorica e pratica.

Se tutto questo non lo condividiamo, se allora preferiamo sopportare giudizi critici improntati al mecenatismo meno elegante, se insomma vogliamo assecondare, pur con tutte le sue idiosincrasie e tutte le sue evidenti crisi, questo sistema dell'arte, allora Teoremi, non sarà certo gradita. Al contrario, se abbiamo voglia di discutere ancora sul ruolo attivo che l'arte può avere sul contesto cui si dispone, allora Teoremi piacerà per la sincerità della proposta, per la diversità e la provvisorietà delle teorie approntate.

Perché se è vero che il sistema dell'arte ha annullato il valore culturale dell'opera in favore di quello quantificabile del mercato, è pur vero che non solo quel sistema è oggi in crisi, ma ha favorito la nascita di una nuova accademia.

Appurati questi fatti, e nella convinzione che una via d'uscita c'è e passa per la costruzione *teorica* e *pratica* di un contesto differenziato, la proposta di Teoremi potrà apparire nel suo aspetto meno serioso, ma anche più giusto.

Teoremi in fondo è una comune intesa, fra artisti e critici che non vogliono sottoscrivere i giochi di quel *potere*, ma che invece si vogliono distinguere sia per approccio culturale sia per evidente distanza intellettuale. Non per sostituire ad un potere un altro potere uguale e contrario ma per ipotizzare sviluppi differenziati di conoscenza. Nella convinzione che qualsiasi possibilità dell'arte, della cultura in genere, oggi non possa che passare per un articolato rapporto dialogico che tenga conto di più componenti ed eserciti su di esse un'azione antidogmatica e critica capace di tradursi in scelte.

# Teorema della Trasgressione

Eccedere i limiti posti da una norma, cioè trasgredire, è quanto si rintraccia nelle opere di Chiara Dynys, Francesco Ruggiano e Luigi Battisti. Ciò che questi lavori trasgrediscono è la sintassi espressiva di matrice minimalista: se infatti essi si basano-differentemente-sulla messa in atto di forme primarie geometriche, queste vengono presentate come portatrici di sottocodici emotivi, attraverso l'assunzione della variante, che diventa nucleo centrale nel veicolare una nuova forma intuitiva.

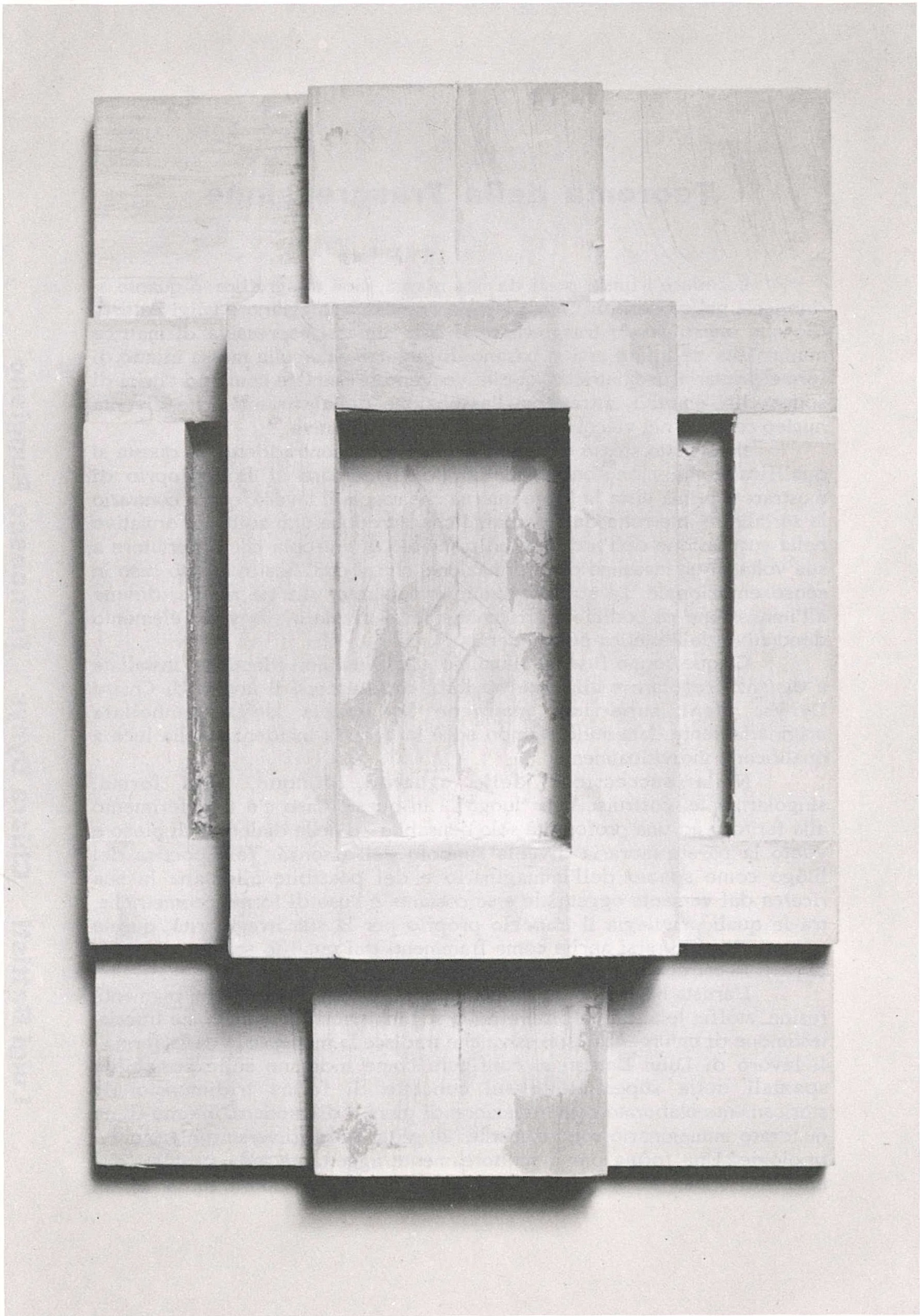
Il concetto stesso di ripetizione seriale è contraddetto: se questa si qualifica come monotonia, ripetizione elementare al fine proprio di mostrare a prima vista la legge interna che regola il lavoro, qui al contrario la serialità è interrotta dalla variante che introduce uno scatto informativo nella successione dell'ordine e un principio di entropia che è portatore a sua volta di un massimo di informazione, che si qualifica in questo caso in senso emozionale. La stratificazione connotativa che ne risulta, dovuta all'immissione di codici di arricchimento, si rivela a sua volta elemento denotativo dell'estetica postmoderna.

Cinque forme fuse in alluminio, simili ma non identiche, installate a distanza regolare e allineate tra loro, costituiscono il lavoro di Chiara Dynys. Ogni superficie mantiene la traccia della pennellata originariamente data sullo stampo ed è la diversa incidenza della luce a qualificarla individualmente.

Nella successione dello sguardo, dunque, ogni forma, singolarmente, costruisce un "luogo" - in questo caso c'è un riferimento alla feritoia, ad una profondità solo pensabile - e nella dialettica di pieno e vuoto la parete muraria diventa simbolo dell'assenza. Tale poetica del luogo come spazio dell'immaginario e del possibile allontana la sua ricerca dal versante oggettuale e se costante è l'uso di forme geometriche, tra le quali privilegia il trapezio proprio per la sua irregolarità, queste possono configurarsi anche come frammenti dei quali lo spazio vuoto tra le parti ricostruisce idealmente la totalità.

L'artista ha spesso utilizzato materiali propri della pittura: pigmenti, resine, stoffe, tela: qui la pittura nella sua matericità emerge come traccia, testimone di un'urgenza espressiva che tradisce la monosemia della forma.
Il lavoro di Luigi Battisti si configura come indagine sulle possibilità spaziali della superficie e sul concetto di forma tridimensionale storicamente elaborato come relazione di pieni e di vuoti: all'interno di un quadrato immaginario sono contenuti 28 pezzi di tre diverse dimensioni e tipologie. Una forma piena scultoreamente aggettante, una struttura che mostra il vuoto del suo interno (che corrisponde alla parete muraria), un

**Luigi Battisti Chiara Dynys Francesco Ruggiano**



Luigi Battisti, Senza titolo, 1992. Stucco su legno cm 22x32 (Foto A. Idini).

quadrato che contiene un reticolo di assi ortogonali sono ripetuti secondo alcune varianti.

Partito da un elemento dato, la variante determina i processi di relazione delle forme e l'organizzazione interna alla struttura.

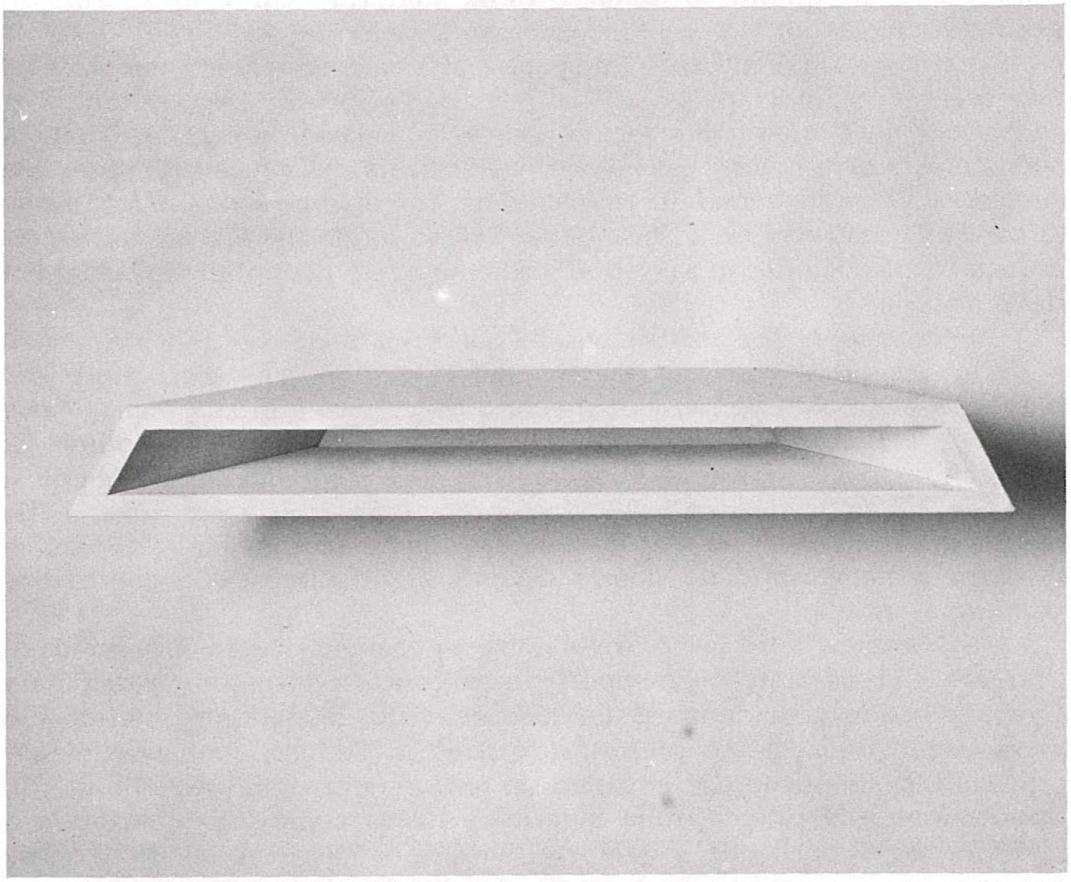
Delle forme vengono indicate le differenti fasi di svuotamento o di crescita addizionale, mentre quel sottile strato di pittura bianca che ricopre in maniera non uniforme il legno e che rimanda all'idea di velatura lascia intravedere la qualità originaria della materia così come i reticoli geometrici mostrano la parete muraria che li supporta.

Il lavoro di Francesco Ruggiano consiste in un quadro associato ad una serie di cilindri posti sul pavimento. Le luci in essi contenute si accendono in maniera intermittente e senza un ordine preciso (come il suono che genera la loro accensione); tale qualità della luce nel creare una situazione alternata annulla la staticità della successione seriale e manifesta, al contrario, un percorso di instabilità. Spesso infatti nel lavoro dell'artista la luce è utilizzata anche in quanto elemento atto a neutralizzare la rigidità della materia.

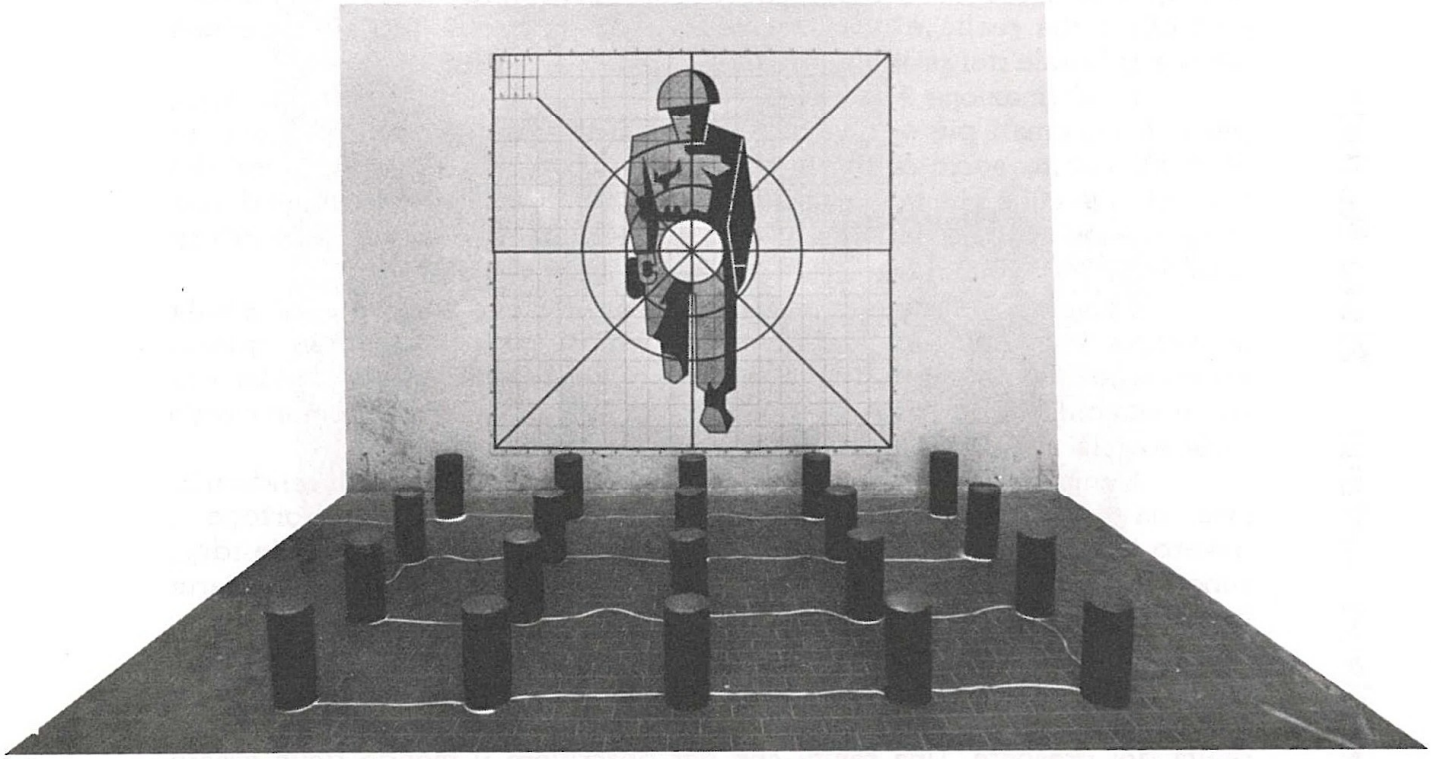
Nella superficie segmentata del quadro la relazione delle ortogonali e delle diagonali culmina nell'elemento circolare che è il cuore del bersaglio; il soldato-bersaglio è il centro da colpire e in tale immaginario da guerra i cilindri diventano un campo minato o un plotone di esecuzione. Tra le opere di Ruggiano questa è sicuramente quella che si offre in maggior misura ad un'interpretazione aperta ma legata alla riflessione esistenziale: il soldato-bersaglio può essere metafora di ognuno e allora l'immaginario da guerra diventa significante della condizione contemporanea.

Tre storie e tre lavori diversi ma un comune ricorso al concetto di "variante". La variante della superficie "pittorica" nelle sculture di Chiara Dynys secondo l'incidenza della luce naturale, la variante interna allo svolgimento dello stesso prototipo formale in Battisti, quella della luce artificiale in Ruggiano che negando un ordine nega ogni prevedibilità. In opposizione alla ricerca della invariante intesa come intima struttura o armonia di rapporti che soggiace all'universo (casi emblematici di tale esigenza furono rappresentati, differentemente, dalla Section d'Or, dal Purismo di Le Corbusier, da Mondrian), la variante nasce nel segno della molteplicità, di quello che non può essere ridotto ad unicum.

Lucilla Meloni



Chiara Dynys, 1991 Tela bianca, cm. 20x70x40.



Francesco Ruggiano, Verso Est-Ovest, 1991.Installazione, carta intelata, elementi in ferro, luci sonore.

# Teorema della Realta'

"IN ARTE LA MASSIMA CONCENTRAZIONE QUALITATIVA DI REALTÀ COMUNICABILE E' POSSIBILE ATTRAVERSO L'IDEALISMO FUNZIONALE O L'EMPIRISMO PERCETTIVO". (1)

NOTA

1 - Riconquistare il senso della realtà è il passo essenziale per uscire dalla stagnazione imposta dal sistema dell'arte. Riaccedere al principio secondo cui l'arte è la massima concentrazione di significato possibile nella realtà è una base teorica che permette di riabilitare una visione culturale del prodotto artistico.

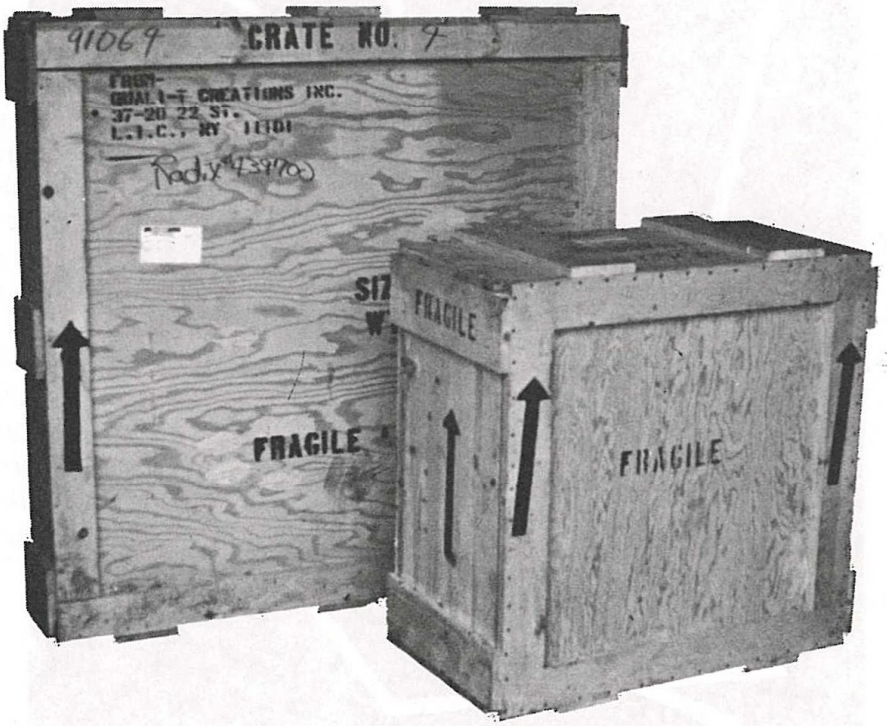
L'informazione è la radice concettuale delle nostre relazioni vitali; più si è informati più si dovrebbe aver diritto ad una voce "politica" in seno all'ambito socio-culturale. Questo non avviene ed è la causa del discredito in cui è giunta la cultura artistica, sia attraverso le strategie di una falsa visione politica dell'opera, sia attraverso la concezione della critica pubblicitaria dovuta ai manager impiegati nel sistema dell'arte.

L'arte contemporanea ha bisogno di essere pienamente informata ai valori tecno-politici del proprio tempo; solo attraverso questa percezione, unitamente ad una visione oggettiva del mondo, nella sua comprensione, l'arte ha ancora una possibilità di un ruolo comunicativo nella società.

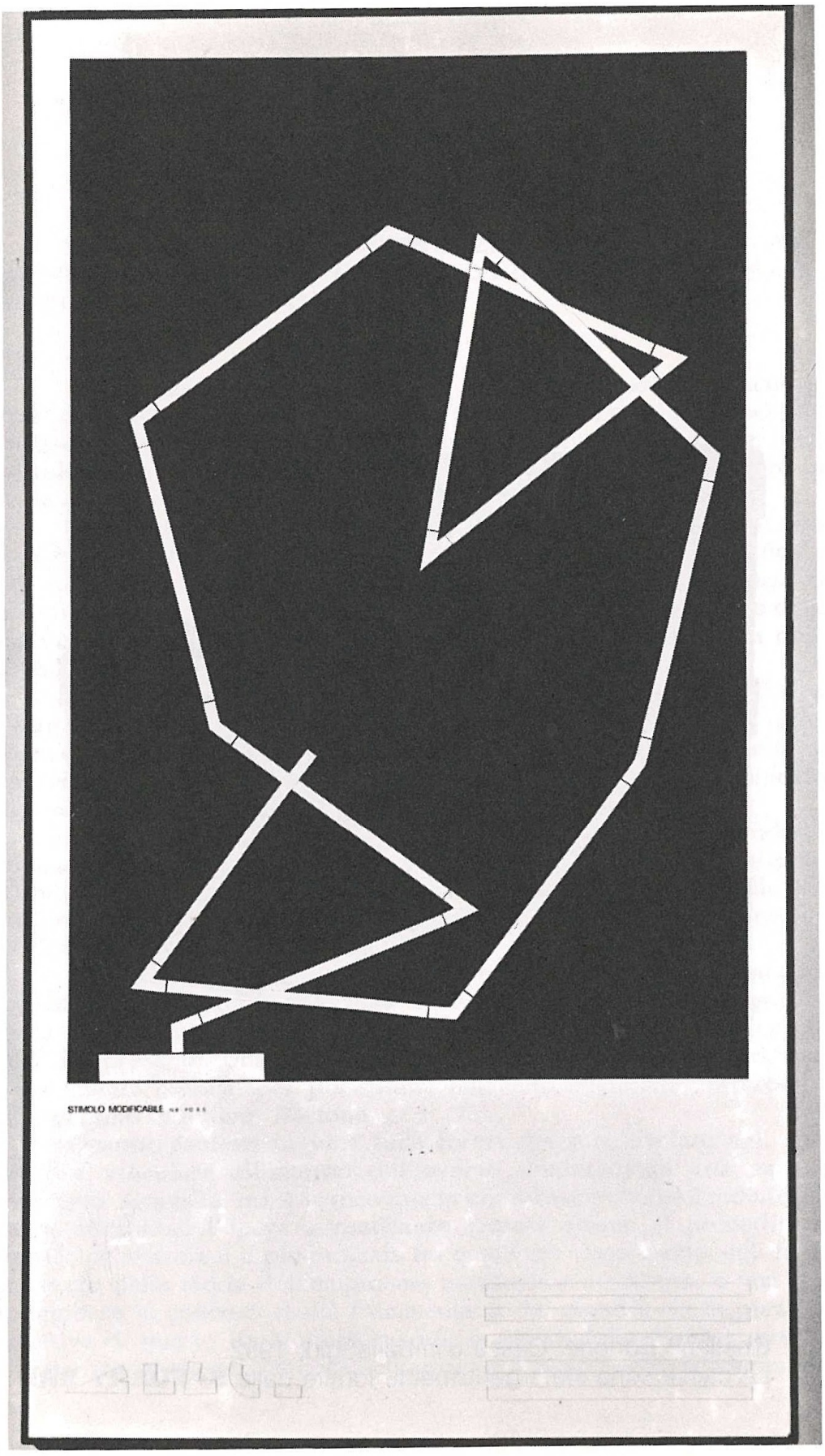
L'empirismo percettivo **Mottola** , ovvero la capacità di rendere in arte una teoria della conoscenza, e l'idealismo funzionale **Bortone** , ovvero la comprensione del mondo attraverso una formatività delle idee, sono i due estremi metodologici che permettono oggi di rivedere nell'arte un valore qualitativo e quindi culturale.

L'arte odierna, se vuole continuare ad essere una rastremazione qualitativa della realtà contingente, deve essere fondata sulla cognizione teorica del mondo: ecco in quale inclinazione si può parlare di realismo, di realtà del presente. Una realtà che per descrivere il mondo deve essere assolutamente teorica, per poi calarsi nell'esito eventuale **Mottola** , o nell'idealismo induttivo **Bortone** .

Quando Mottola ragiona sulla forma dei suoi artefatti egli non è attento a vincolare all'interno dell'evento d'interazione una parte di conoscenza acquisita, ma è invece quella conoscenza che nell'individuo si motiva attraverso l'opera a realizzare l'opera stessa. Il procedimento empirico di Mottola è il più radicale fra quelli che conosciamo: egli fa arte per mezzo della teoria dell'empirismo eventuale e stocastico, e non cerca di inglobare la concreta realtà frammentaria del mondo, ma la pura idea percettiva di questo. In Mottola, quindi, la teoria della realtà si produce nell'attenzionalità del fruitore, chiamato ad esprimere criticamente la




Cristiano Bortone, Casse d'imballaggio, 1992.
Le casse sono state gentilmente fornite dalla **SPEDART SRL**




Piero Mottola, Stimoli modificabili N-B D-S-C, 1992.
Gomma calamitata su pannello metallico verniciato. Particolare.

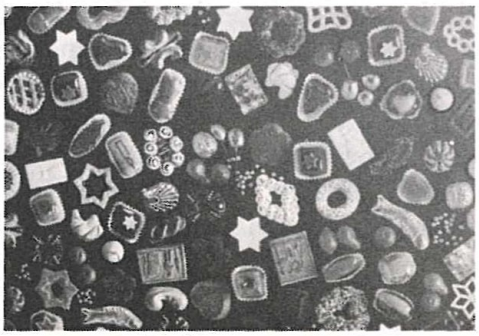
qualità estetica dell'opera d'arte. Il pubblico si ritrova ad essere così una cavia nel laboratorio teorico-scientifico dell'artista, autore a-soggettivo.

Se Mottola include la percezione della fruizione attraverso l'evento d'interazione, in Bortone l'idealismo induttivo, vissuto in una a-soggettività ideale, lo porta a scavalcare tutto il percorso d'osservazione matematica per evidenziare un momento filosofico dell'oggetto.

Se percepire la realtà non può essere che percepire la sua teoria, Bortone lo fa nell'idealismo filosofico della realtà. Opposto e sincretico al fenomeno matematico di Mottola, il teorema di Bortone cerca il superamento funzionale dell'idea stessa di realtà. Ecco perché il suo operare devia dal campo oggettuale e assume come base e principio dell'arte l'idea assoluta. La priorità delle idee è il nesso operativo che produce lo stacco da una percezione oggettuale delle cose per una percezione induttiva delle idee. Quando Bortone scompone i Componibili, dematerializza i termini postmoderni di 'simulazione', 'appropriazione' e 'decostruzione', rendendo evidente l'idea cosale dell'oggetto. Così, esponendo le casse di spedizione di opere d'arte, funzionali e reali, ma vuote, egli si appropria di un volume, lo simula e lo decostruisce idealmente, esponendo in realtà il vuoto dell'oggetto, appunto l'idea, l'arte.

Il Teorema della Realtà, in sintesi, potrebbe anche essere detto il nesso della verità che ci lega alla costruzione del mondo, quel nesso che ci deve consentire di discernere il valore qualitativo come principio utilitaristico dell'arte: se non attuiamo una politica della realtà, insomma, non possiamo riconoscere il nostro presente, non possiamo riconoscere gli estremi oggettuali che suggellano la nostra contemporaneità.

Domenico Scudero



Cristiano Bortone, Senza Titolo (biscotti), Cibachrome, 1992. Particolare

# Teorema delle Nature Differenti

Luigia Martelloni Alberto Vannetti

L'arte è per definizione una "natura differente", natura "altra" e differenziata. Assumendo a proprio tema la natura non può che produrne dunque una versione "virtuale", "artificiale", irriducibile alla pura mimesi.

"Artificial Nature" è stato il titolo di uno dei più recenti episodi artistici che si è interrogato in proposito: la mostra curata da Jeffrey Deitch l'anno scorso ad Atene, in cui si rifletteva sull'influenza decisiva e fascinatrice che l'universo tecnologico esercita su una buona parte dell'arte d'oggi.

In questo "Teorema delle nature differenti" si dà per scontato tale tipo di prestito e ci si volge a considerare alcuni dei possibili sviluppi che il tema della natura, in quanto tale, assume oggi nell'arte. Eccone un possibile enunciato: una natura virtuale in arte è oggi irriducibile alla pura mimesi, il suo sviluppo può avvenire soltanto tra "coscienza" e " progettazione".

La coscienza è ovviamente quella di vivere in un'epoca tecnologica; la progettazione, invece, rappresenta la possibilità di un'ipotesi di intervento e di proiezione nel futuro.

Quanto all'impossibilità di confinare l'arte ad una mera imitazione della natura, la risposta è in un "essere nel proprio tempo" senza slanci né ritorni al "perduto".

Infine, a chiarimento dell'enunciato iniziale: la "natura", le "nature" sono "differenti" perché "differente" e polisemica è la definizione stessa della natura.

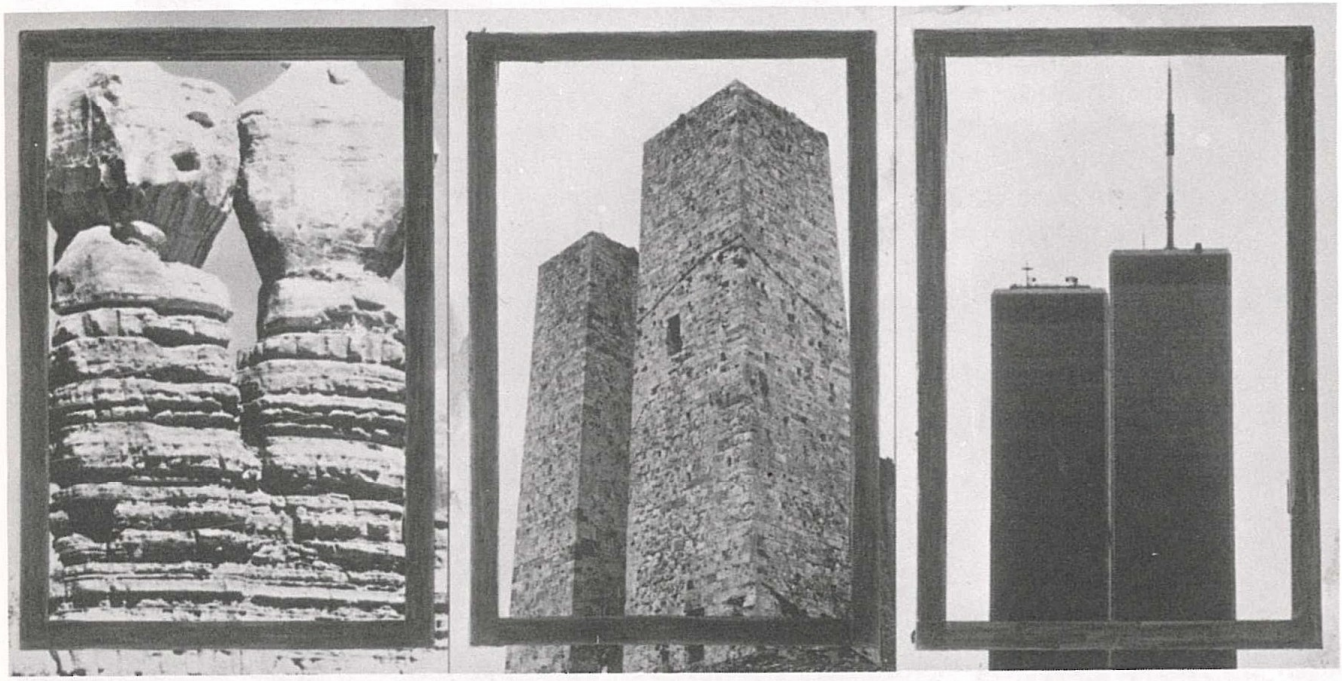
Il terreno di incontro dei due artisti qui proposti è proprio nella condivisione degli assunti delineati. Le loro differenze, nei linguaggi impiegati a manifestarli.

A riguardo l'intento primario di Luigia Martelloni è di prendere coscienza della natura, riponendovi attenzione, per circoscriverla, delimitarla. Non a caso il dispositivo scelto per metterla a fuoco è l'apparecchio fotografico. La fotografia è il suo occhio, l'occhio che le consente di circuire la "natura", la sua realtà.

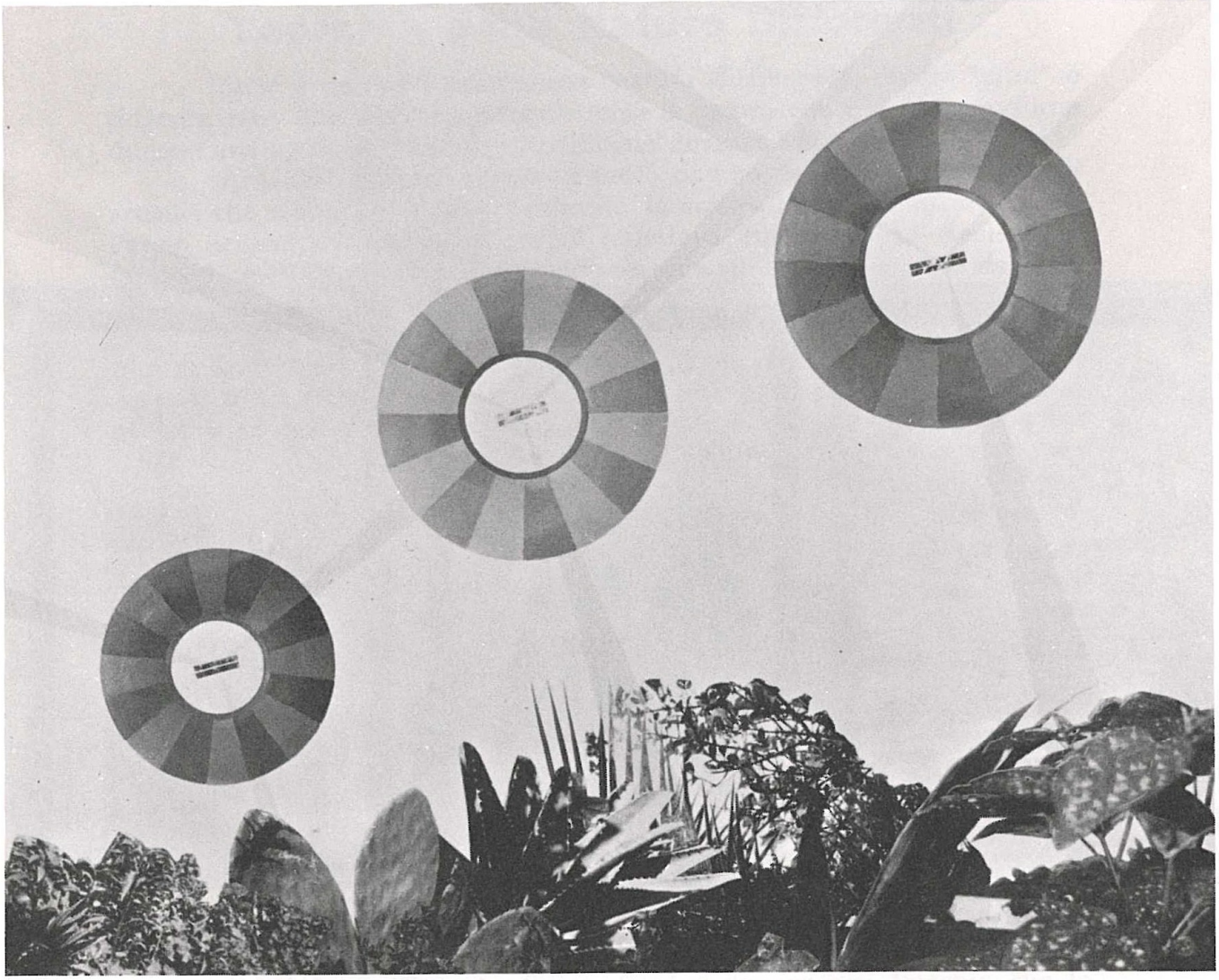
In "Spaceline" l'artista disegna una parabola spaziale in sequenza temporale.

Come a scandire nello spazio il tempo di percorrenza atto a cogliere un aspetto della natura: quello del sole al tramonto. Alle fasi spaziali si alternano le fasi "attenzionali", quelle degli specchi che riflettono chi guarda, chiamando così in causa l'osservatore. Gli specchi congiunti al sole sono inoltre didascalicamente "specchi solari". La "coscienza" della natura è così anche la consapevolezza della necessità di un rapporto sinergetico con essa.

Osservata nel suo fluire, fermata ma non cristallizzata, questa natura



Luigia Martelloni, 2+2+2=3 Nature differenti, 1992. Cibachrome .
(Le cibachrome sono state stampate in carta **Ilford** - laboratorio fotografico **Cocacolor**).



Alberto Vannetti, Fotosintesi, 1, 1992. Tecnica mista su tavola, cm. 110x90.

si decanta nel principio della luce. Non a caso il mezzo eletto è la fotografia. "Foto", appunto "luce" e "grafia" cioè "descrizione".

Ma la coscienza della natura è anche conoscenza della sua articolazione semantica; in tal senso si può anche pensare alla "natura della civiltà" o meglio ancora alla civiltà della natura. Così in un teorema visivo Martelloni sviluppa il tema delle nature doppie: quello delle torri di San Gimignano - il passato, la storia -; dei Twin Navajo - i canyons erosi dal vento, la natura -; e di due grattacieli gemelli di New York - il presente, l'oggi. E l'artista aggiunge, perché non si equivochi sul sintagma: 2+2+2=3, a ribadire che il doppio nella replica si annulla, diviene identico.

Se per Martelloni la natura è il principio operante ed insieme realtà fenomenologica da conoscere, per Alberto Vannetti è soprattutto il presupposto causativo di tutte le sue progettazioni. Un presupposto che lo porta a costruire panorami futuristici, avveniristici, dove alla natura si accompagna il rigore dell'esperienza dell'uomo. La natura diviene modello dell'agire umano, a sua volta l'uomo interviene su di essa correggendone ed integrandone i modelli. Il rapporto è quindi anche qui di sinergia.

Nelle sue pitture rappresenta delle macchine, quasi siderali, costruite però su principi fisici elementari. Così sono ad esempio gli "irradiatori" che diffondono calore e luce. Il principio è quello di un adeguamento ai modelli energetici naturali.

La conoscenza della natura avviene anche per lui in presa diretta con la fotografia, poi ulteriormente traslata su fotocopie. Tali sono, infatti, le immagini ritagliate al centro dei dipinti. Immagini di cristalli che dialogano con la pittura come a diffondervi la loro energia. Più propriamente a convogliare la loro energia nella "macchina della pittura".

Possiamo cambiare la natura? La domanda è rivolta contro quella natura aberrante dell'uomo che distrugge l'altra natura, che uccide l'ecosistema. E alla civiltà che la deteriora Vannetti contrappone una civiltà che l'asseconda. Tanto è chiaro il suo intento che le chiama "fotosintesi", alludendo al loro doppio senso: sintesi chimica operata dalla luce sulle piante e mezzo del trattamento. Sul primo piano dispone infatti un compendio di fotocopie ingrandite di fotografie di piante, che si aprono su uno sfondo pittorico in cui agisce la macchina dell'uomo, quella che assume la natura ad esempio e che si fa così "macchina fotosintetica".

Il passaggio diviene esplicito: dalla fotosintesi naturale alla fotosintesi artificiale. Il principio operante che ritorna è la luce, "foto", infatti "luce", sintesi. Il mezzo: la fotocopia, quindi la copia della luce. Proprio a questo livello più efficacemente avviene l'incontro high-tech tra la "laser copy nature" della pittura di Vannetti e l'"ultra light nature" di Martelloni.

Patrizia Mania

# Teorema della Negazione

Apollo era un dio bellissimo. Era nato sotto una palma a Delo, figlio di Zeus e Latona e fratello di Artemide. Solitamente raffigurato sul Parnaso come dio della musica, della poesia e delle arti divinatorie, condivide le ultime con Dionisio. Tra i suoi innumerevoli amori le ninfe Dafne e Cirene, le muse Talia e Urania, Ftia, gli eroi Giacinto e Ciparissio. Altrettanto numerose le paternità conseguenti che gli vengono attribuite, Pitagora incluso.

Anche Dionisio era figlio di Zeus. La madre Senale muore fulminata prima di poterlo partorire e Zeus stesso porta a termine la gestazione nella sua coscia. Affidato a Ermes e costretto ad allontanarsi dalla Grecia per sfuggire alle persecuzioni di Era, raggiunge l'India e la conquista con le armi e gli incantesimi, poi torna in patria e allorché la sua potenza viene riconosciuta, viene proclamato dio del vino e dell'ispirazione e festeggiato in processioni tumultuose a carattere orgiastico.

Nell'arte l'ingenuo e l'idilliaco si pongono sotto il segno dell'apollineo, mentre titanico e barbarico è l'effetto del dionisiaco che all'insegna dell'eccesso e dell'oblio travolge ogni perfezione data e tutti i canoni della contemplazione apollinea.

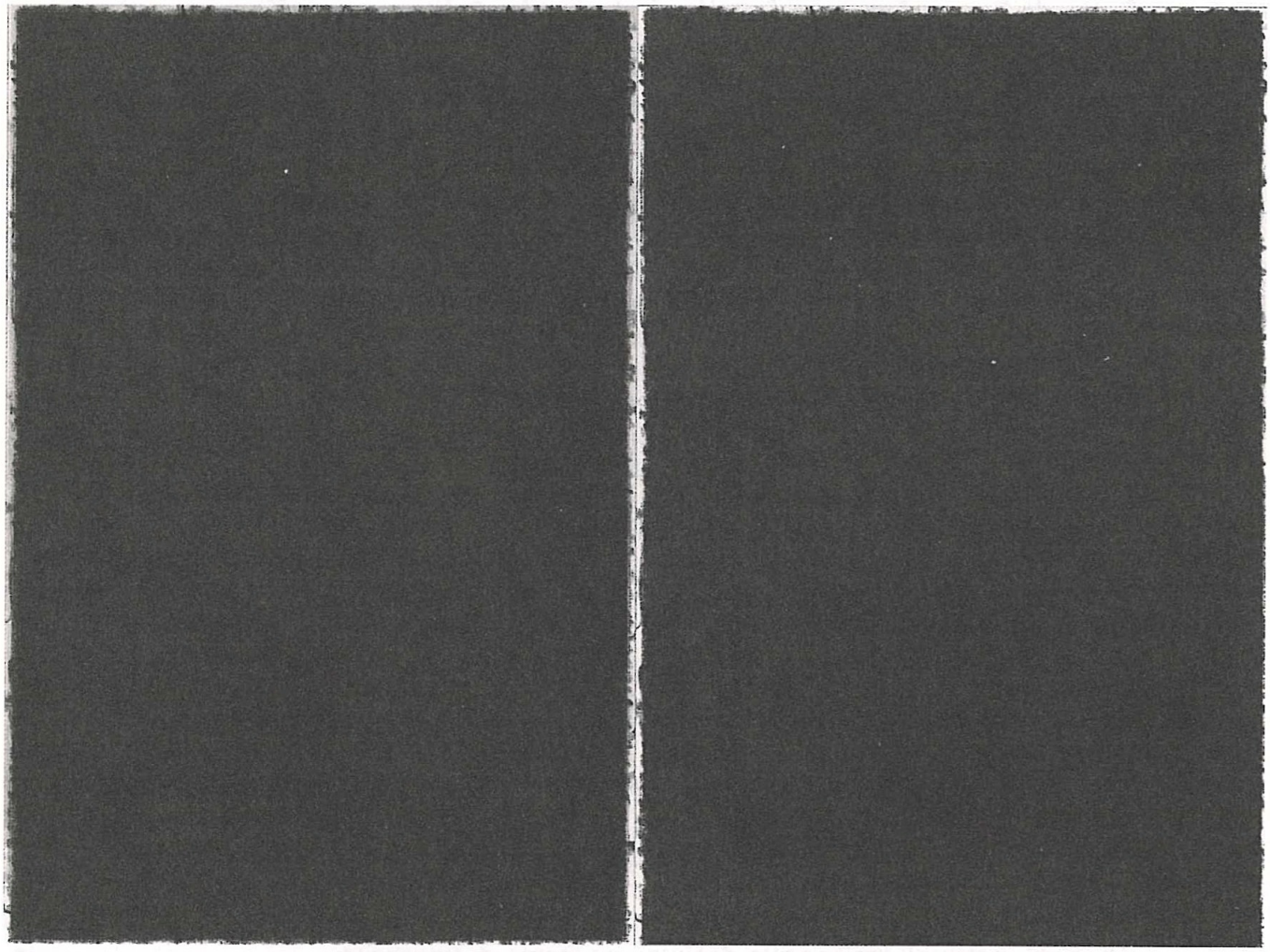
Dunque l'essere e il divenire, i procedimenti di cosificazione e i processi di decodificazione. Due tempi che si sovrappongono in uno stesso atto, colti nel loro dinamico fluire senza alcuna priorità o scissione in identità statiche ontologiche che implicherebbe la postulazione di una dualità di sostanza. Soggetto e oggetto dispersi in un'ipotesi pulviscolare, le ossificazioni entificate disciolte in un flusso scorrente di elettroni.

Si tratta di retrocedere da talune fissazioni sclerotiche a uno stadio che non ha ancora perso le potenzialità latenti del proprio rovesciamento, in cui qualsiasi sussunzione deve essere disobbiettivizzata ed epochizzata. Verità assolute e immote in sé poste e affermate non possono costituirsi che per temporanei e casuali agglomerati continuamente disintegrati dalle pluralità residuali insite nella definizione stessa di univocità.

Tale il teorema che si intende dimostrare. A questo fine si esaminano casi in cui coesistono intenzionalità di segno diverso, polarità vettoriali interagenti anche in modo discontinuo, aperture di senso non ancora o non più condensate in asserzioni immobili, bloccate e precluse a quei processi di ulteriorizzazione attinenti alla presenza di uno spazio riservato alla nozione del possibile e al suo effettuale svolgersi.

Nelle scienze matematiche teorema è una proposizione dimostrabile il cui schema logico è dato nell'enunciato: da una supposizione consegue una conclusione, da un'ipotesi, una tesi. Esiste inoltre un caso particolare di teorema detto invertibile che può essere dimostrato scambiando di posto ipotesi e tesi, il caso cui si fa qui riferimento, la procedura adottata. E' utile peraltro ribadire la traduzione etimologica della parola in ricerca, meditazione, esame, osservazione.

Enrico Bentivoglio Luigi Billi Daniela Cignini



Enrico Bentivoglio, Primo disegno, 1991. Matita su carta, fotografia,cm.29,6x39,5.

Da una procedura invertita e invertibile l'approdo al lavoro di Enrico Bentivoglio e Daniela Cignini.

Omaggio due è un'opera data dalla somma di quattro ripetizioni differenti compilate col ritmo dell'alternanza degli opposti: orizzontale/verticale, bianco/ nero, vero/falso o meglio disegno/disegno sottoposto a processo di mediatizzazione tramite fotografia ovvero/non disegno, concretizzazione di uno statuto altro.

Presiede una legge di equiparazione, un equilibrio ogni volta dissipato e poi ripristinato per cui ciascuna asserzione implica il suo contrario per la necessità di essere da esso bilanciata. Primo disegno ne costituisce l'antecedente cronologico: è l'impostazione pura e semplice di una logica di tipo bilaterale, un criterio di specularità simmetrica che stabilisce un'equazione tra due identità, tra l'indice stesso di eguaglianza e quello della diversità.

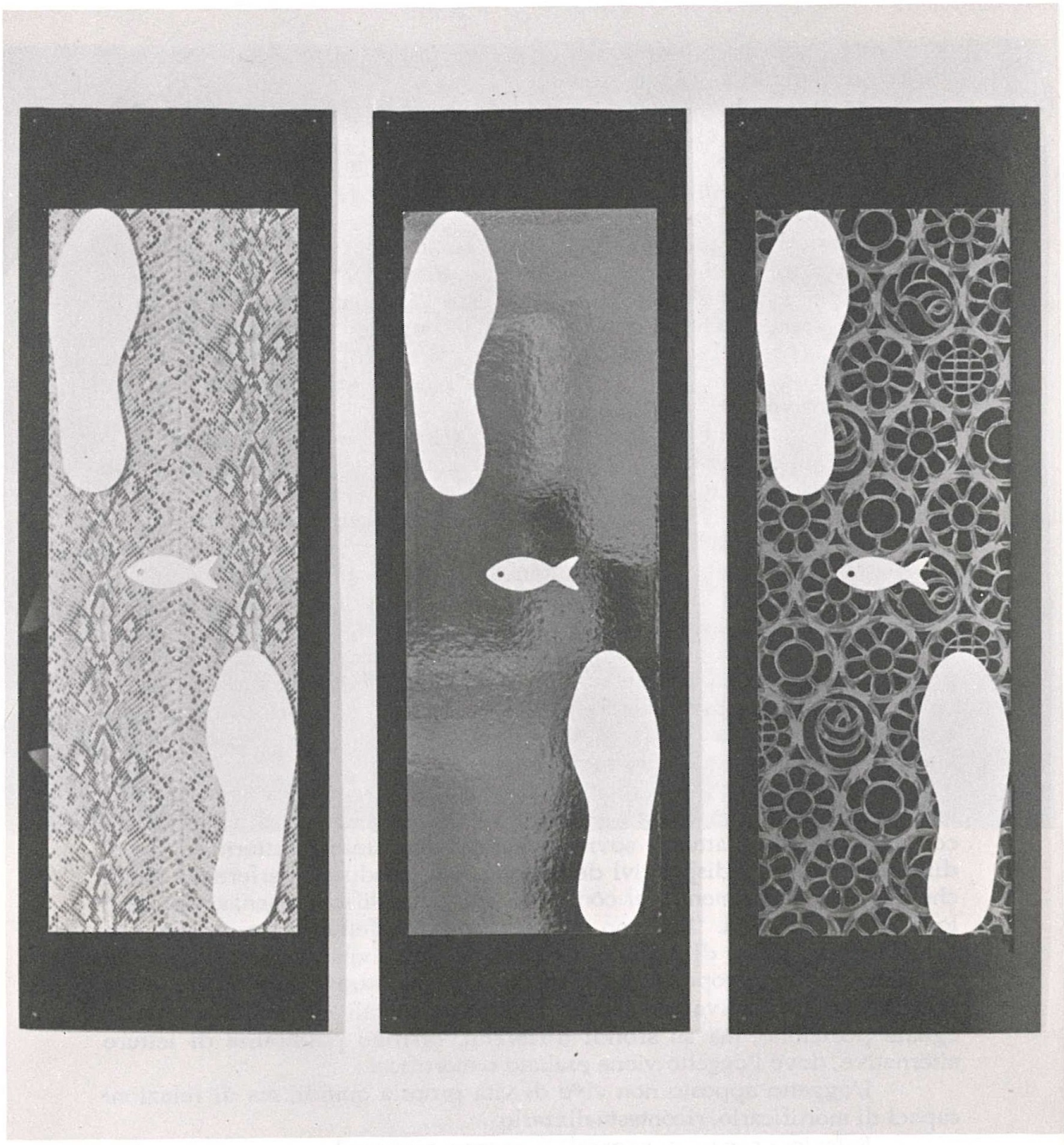
Lo scomponibile ricombinabile. "Cinque modi di dire no" è l'affermazione di una negazione ripetuta cinque volte. Sono cinque moduli di uguale formato, tele stampate ossia contraddizione dei reciproci medium, con una medesima iscrizione in nero sul fondo bianco ma un lettering diverso che modifica l'intonazione e il senso parziale. La sesta tela delle stesse dimensioni ribadisce simultaneamente la campionatura dei "no" attraverso segmenti di essi, la ricapitola e la definisce con caratteri calligrafici nel termine di "tipi". Una targa in perspex trasparente le cui misure corrispondono a un quarto di ciascun modulo con esempi di possibili disposizioni spaziali supportati da una dichiarazione d'uso. Infine una valigia dello stesso materiale, quale contenitore del tutto non articolato e degli accessori (raccordi, viti e chiodi) per l'eventuale allestimento un ulteriore probante modo di dire no, un meta-no.

In "Eguali e diversi, relativi" di Luigi Billi, non c'è una negazione nei termini radicali dei casi finora descritti. La giustapposizione di una costante con una variabile attuata sovrapponendo uno stesso pattern su fondi differenti innesca i dispositivi dell'interazione, produce interferenze tonali che alterano gli elementi del confronto senza nientificarli, senza violare il loro autonomo porsi. "Esistono modi diversi di effettuare 'negazione' che comprendono gradi di maggiore o minore 'negatività'",scrive Luigi Billi. "Nel Lavoro che propongo la negazione passa attraverso il filtro della relazione e successivamente della relatività: eguali elementi apposti in eguale posizione, ma su sfondi differenti, offrono possibilità di letture alternative, dove l'oggetto viene esaltato o mortificato.

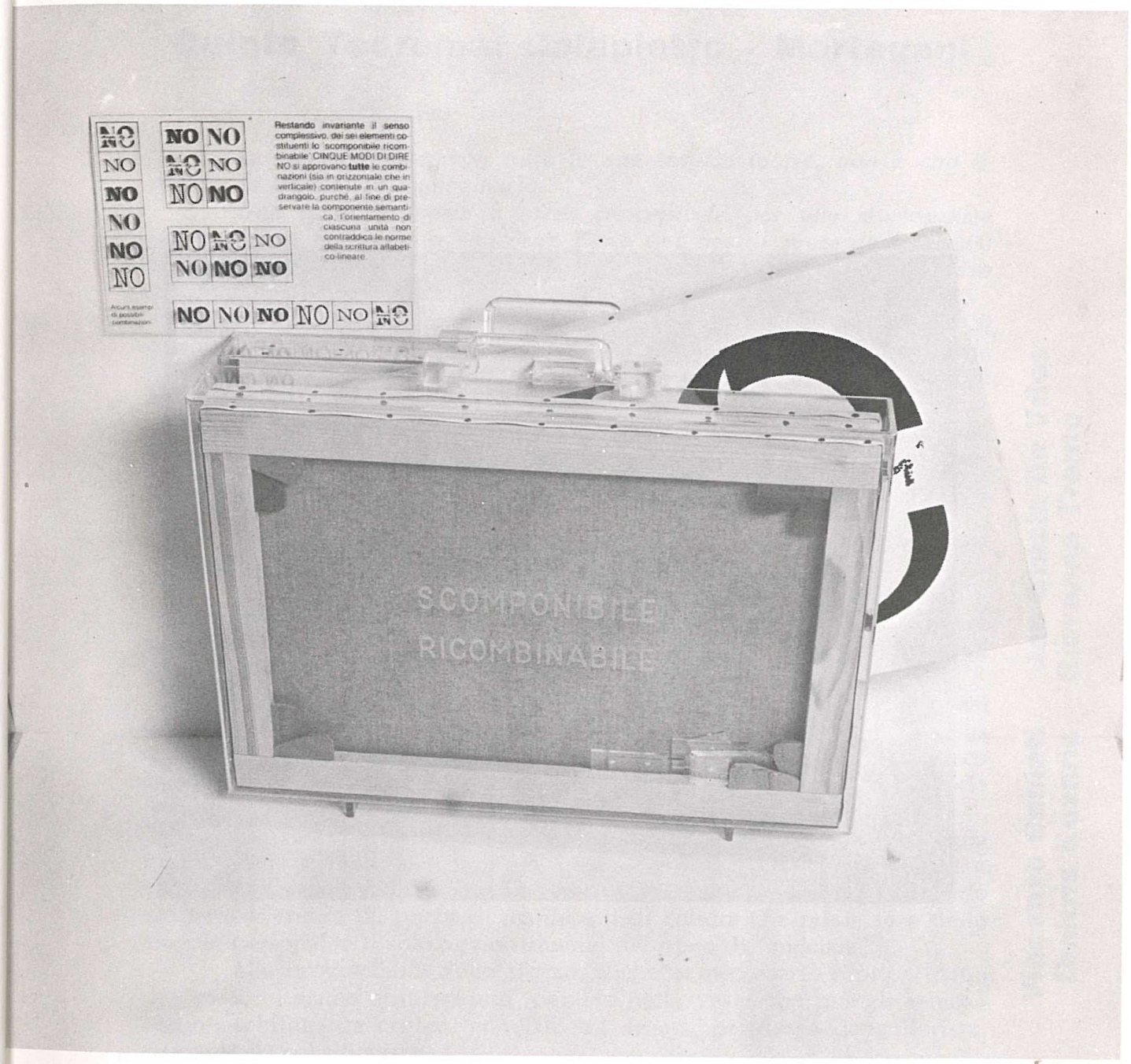
L'oggetto apposto non vive di vita propria quindi, ma di relazioni capaci di mortificarlo, ricontestualizzarlo.

Relazioni capaci di negargli la propria essenza."

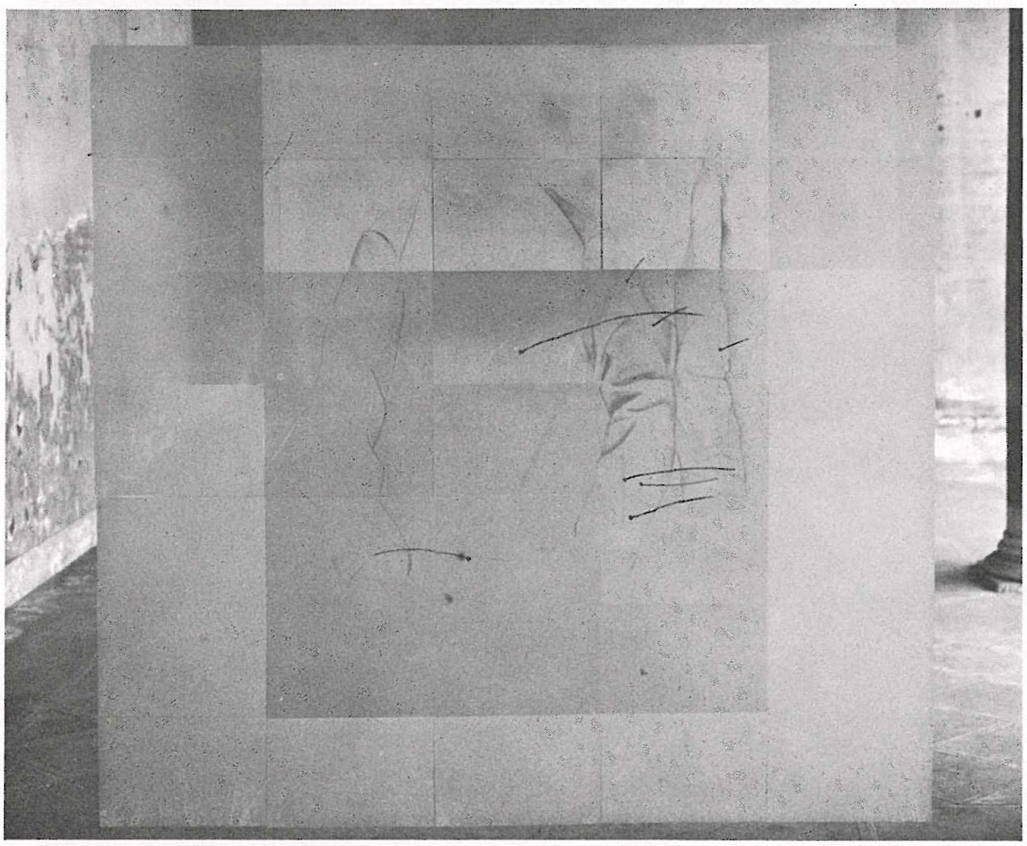
Anna D'Andrea



Luigi Billi, Eguali e diversi, relativi, 1992. Tecnica mista su plexiglas, trittico cm 103x92.




Daniela Cignini, Scomponibile ricombinabile: cinque modi di dire no, 1991/92.
Manufattura materiale plastico, stampa serigrafica. Valigia, targa cm.17,5x25 e raccordi in perspex; viti metalliche, 6 tele cm. 35x50.



Vincenzo Cabiati, Studio per il cacciatore, 1990-92.
Matita su carta e vetro, cm.200x240. (Foto R.Marossi, Milano).

# Quinto Teorema: Colapietro - Martegani

*La critica d'arte, con tutte le sue insulse teorie, non è che il delirio di un malato immaginario.*

*Una qualche teoria è forse concepibile per una storiografia dell'arte, ma per quanto concerne l'arte del nostro presente qualsiasi tentativo di edificare una struttura di pensiero è un atto pretestuoso assolutamente avulso da qualsiasi rapporto effettivo con l'arte.*

*L'unica realtà veramente degna è che il critico vive, prima di qualsiasi altra cosa, come quell'estensione immaginaria dell'opera che consente all'artista di veder riconosciute le sue irrisolte questioni individuali (di qualsiasi natura) quale destino delle collettività.*

*In altre parole il critico incarna essenzialmente e semplicemente un desiderio dell'artista. E' l'artista che auspica l'esistenza del critico. Dunque...*

*Marco Colapietro*

**Vincenzo Cabiati Jan Grazia De Vries**
**Dmitris Kozaris Giovanna Trento**

Ci sono poche occasioni in cui non ci si aspetta di trovare qualcuno che si conosce, specialmente in ambienti stretti, e poco aerati come il Nostro.

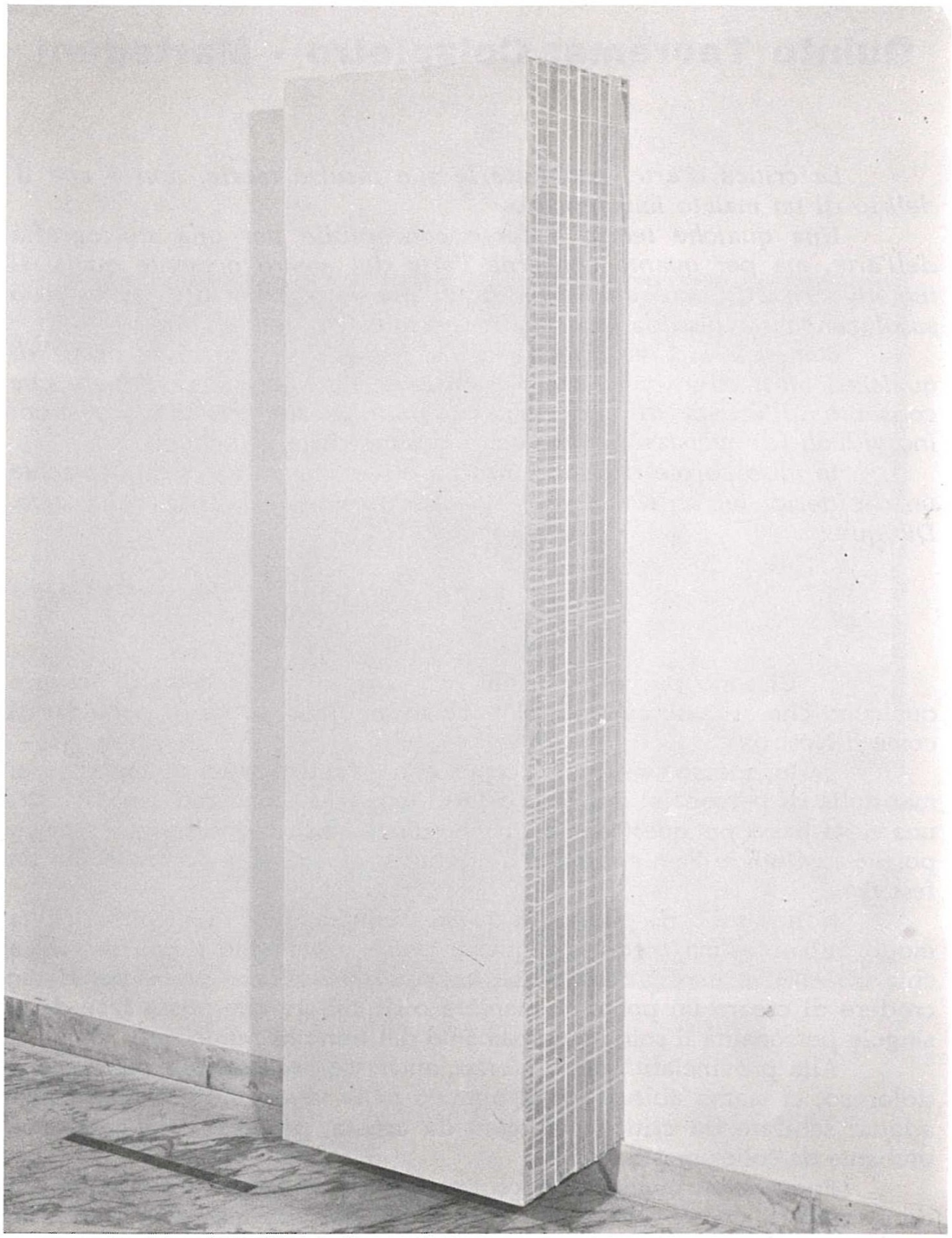
Certo, spesso sono amici, conoscenti di amici, amici di amici, quasi mai nulla di personale, ma è necessario tenere un contegno che dimostri una certa passione, questo, in occasione d'una mostra, diventa parossistico poiché la Grande Famiglia muove al gran completo in perfetta tenuta da festività.

Non è sano né onesto in questa sede far mostra di misantropia molto milanese, ma credo che questo breve preambolo possa servire a chiarire che se si deve costruire un'esposizione non è pur pensabile credere di creare un ponte di maniere o di cultura che possa fare delle singole personalità il solo aggiornamento del treno di "amicizie".

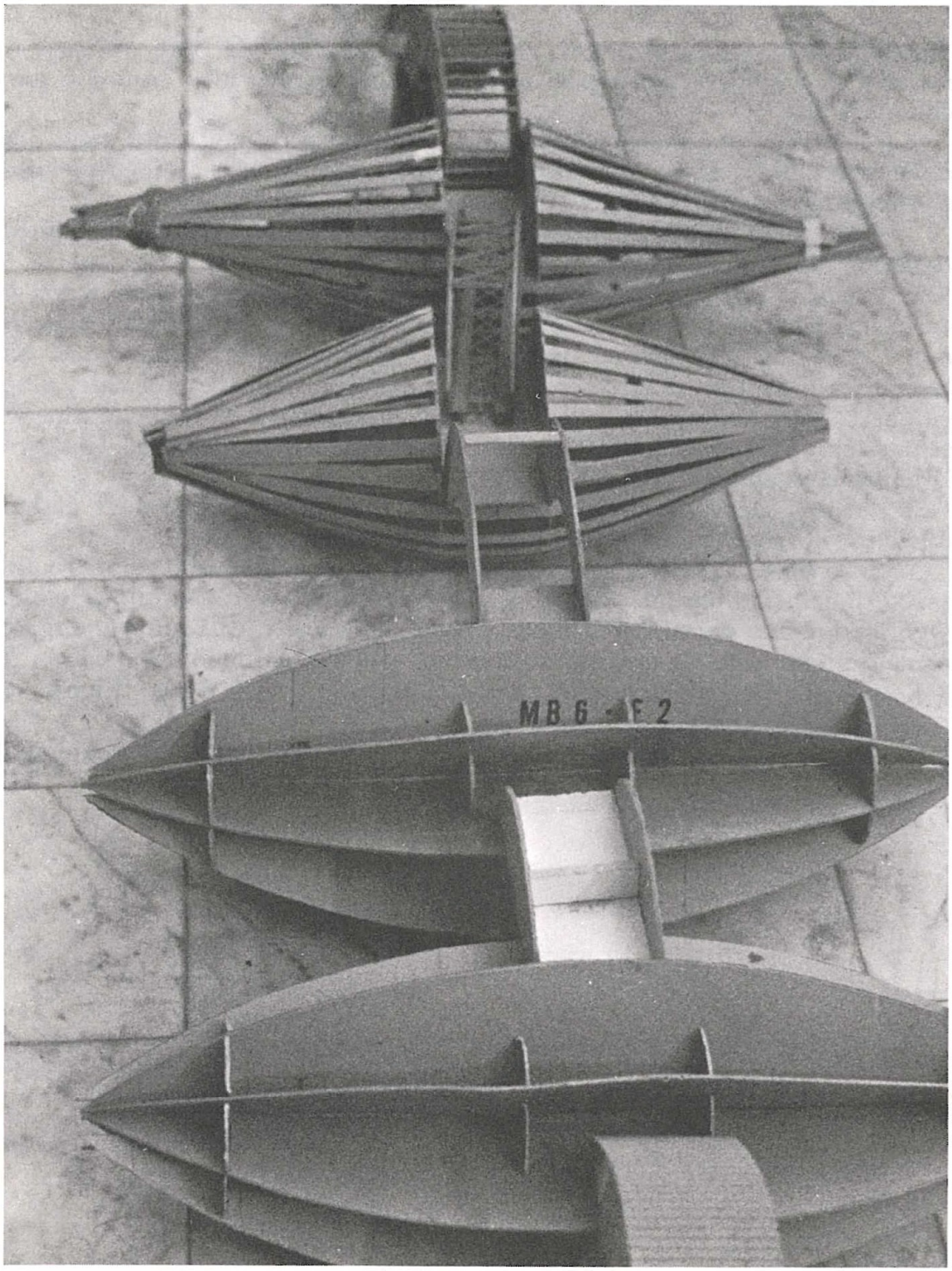
Alla provincialità dello sforzo, anche se necessario e più o meno doloroso, ci siamo abituati tutti, ognuno nella veste che più gli sembra adatta: schifato da critico, annoiato da artista, perplesso da gallerista, titubante da collezionista.

Forse è un momento poco propositivo, e forse la storia ha già dimostrato di potere avere una presa sulla vita ben maggiore dell'Arte, credo però che potremmo essere ancora in tempo.

Quanto mi rimane - per necessaria sincerità - non è tanto l'amicizia familiare di cui si diceva, ma piuttosto la radicata convinzione che



Giovanna Trento, Autoritratto, 1992. Acrilico su tela, cm 44x165x29.



Dmitris Kozaris, Ponte di meloni, 1992. Materiali vari, cm. 30x60x600.

l'istintiva fiducia che si prova, al di là di ogni capacità pratica e perciò formale, sia l'unico metro per avviare un processo critico contro o per chiunque.

E' una fiducia che si basa sulla connivenza di molti fatti, tanti dei quali per nulla artistici: dell'opera, del lavoro - come si usa - si è solo responsabili.

(E' della legittimazione di questa responsabilità e quindi, più tardi, della sua utilità che si potrà - se si vorrà - discutere).

Non è più una classe formale quella che ci può dividere e non è certo una penosa tassonomia d'archivio a convincerci di quanto è stato o non è stato fatto. La qualità dello sforzo ha oggi una tale importanza da lasciare addirittura scoperto o in ombra il riconoscimento formale, cioè empirico del talento, della capacità e dell'invenzione. E' sufficiente dire di schierarsi in un senso, confessare subito: sono qui per dimostrare... (inserire la tematica vitale).

Non è necessario altro, ma la dedizione all'argomento deve essere totale e coinvolgente quanto più è possibile la vita stessa.

Se da una parte ci si accontenta del minimo - un segno sul muro, un sacco di cemento, un quadratino di gomma - dall'altra il controllo è totale. Ogni cedimento enfatizza il dubbio, ogni posizione è valutata e indagata come determinante. La qualità totale direbbe - e ha già detto - Romiti.

E per un sommario giudizio critico la qualità, oggi, è solo fiducia.

Amedeo Martegani

Jan Grazia De Vriès
L'artista non autorizza alcun tipo di riproduzione delle sue opere.

# Teorema della Violenza

Ciriaco Campus Pierre Martin Esteban Villalta Marzi

Un teorema è strumento di conoscenza, sviluppa un procedimento logico, una concatenazione di elementi per giungere a dimostrare, a comprendere una verità.

Una operazione comune all'arte, il cui ruolo viene definito proprio dalla capacità di svelare e innescare un processo di conoscenza della realtà contemporanea.

Un ruolo conoscitivo virtuale, non dato a priori, ma da verificare nella ricerca della definizione e del riconoscimento dell'opera d'arte, che, affermando la sua presenza, può rappresentare una minaccia, un ostacolo ad una percezione passiva del mondo.

Le opere in mostra mettono in scena, usando diversi linguaggi formali, una iconografia della violenza, che da personale risposta alle sollecitazioni della realtà ci conduce ad osservare in quale modo gli elementi o gli avvenimenti della nostra quotidianeità vengono restituiti all'osservatore, che è esposto e provocato ad un allarme nella percezione dell'opera, e diventa, in questo modo, non solo partecipe alla violenza della realtà ma dell'arte che sola ha il privilegio di manifestare la propria bellezza nel rivelare o evocare il dramma.

Violenza non indica solo un motivo di indagine degli artisti proposti ma anche la capacità dell'arte di comunicare e costruire un' atmosfera di tensione, nella quale l'osservatore non può guardare passivamente, ma è costretto a subire la violenza vitale delle opere.

Ciriaco Campus mostra la capacità di metamorfosi dell'arte. Nella *"Battaglia"* lo scontro tra aeroplani avviene in uno spazio chiuso. E' un' immagine di distruzione memorizzata nella nostra coscienza, qui, radicalizzata nel processo di trasformazione della forma, che diventa il prodotto unico e finale di ogni battaglia, di guerra o personale, cavità profonda, scura che dilata il materiale povero, il cartone, unito al piombo, e che si presenta come l'abisso: immagine della catastrofe contemporanea.

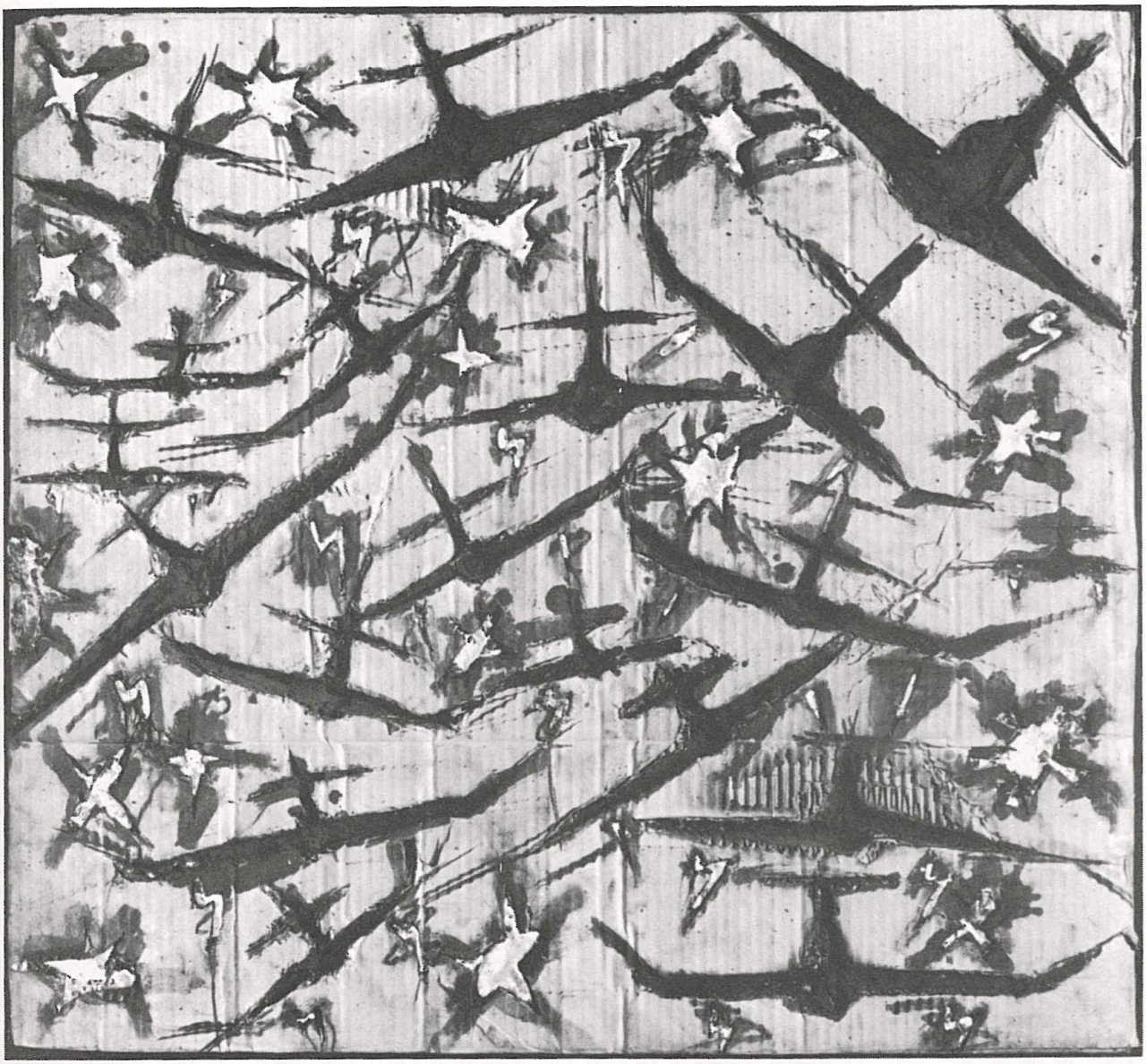
Le carte di Pierre Martin *"Perché ridi? Io sorrido. Che dici? Niente."* scorrono in una sequenza, il cui ordine è solo esistenziale.

Sono opere che propongono un linguaggio complesso, nel quale la parola, la scrittura è elemento centrale quanto l'immagine, teso a dimostrare che l'esercizio della violenza è già nell'affermazione della propria esistenza nel mondo, nello scorrere leggero, drammatico o ironico della nostra vita quotidiana, nelle immagini che continuamente memorizziamo, alteriamo, reinventiamo tra realtà e visione.

Rimanda ad una iconografia legata al mondo del cinema e del fumetto l' opera *"Zac"* di Esteban Villalta Marzi: un rasoio, un oggetto sovradimensionato, in soggettiva, che sfreccia, vola via materializzando visivamente il suo percorso e il rumore del suo attraversamento nello spazio.

Un'opera che appartiene ad un linguaggio che nella voluta semplicità perviene ad un massimo di tensione ed energia, che si impone anche per la violenza coloristica, alla percezione.

Maria D'Alesio



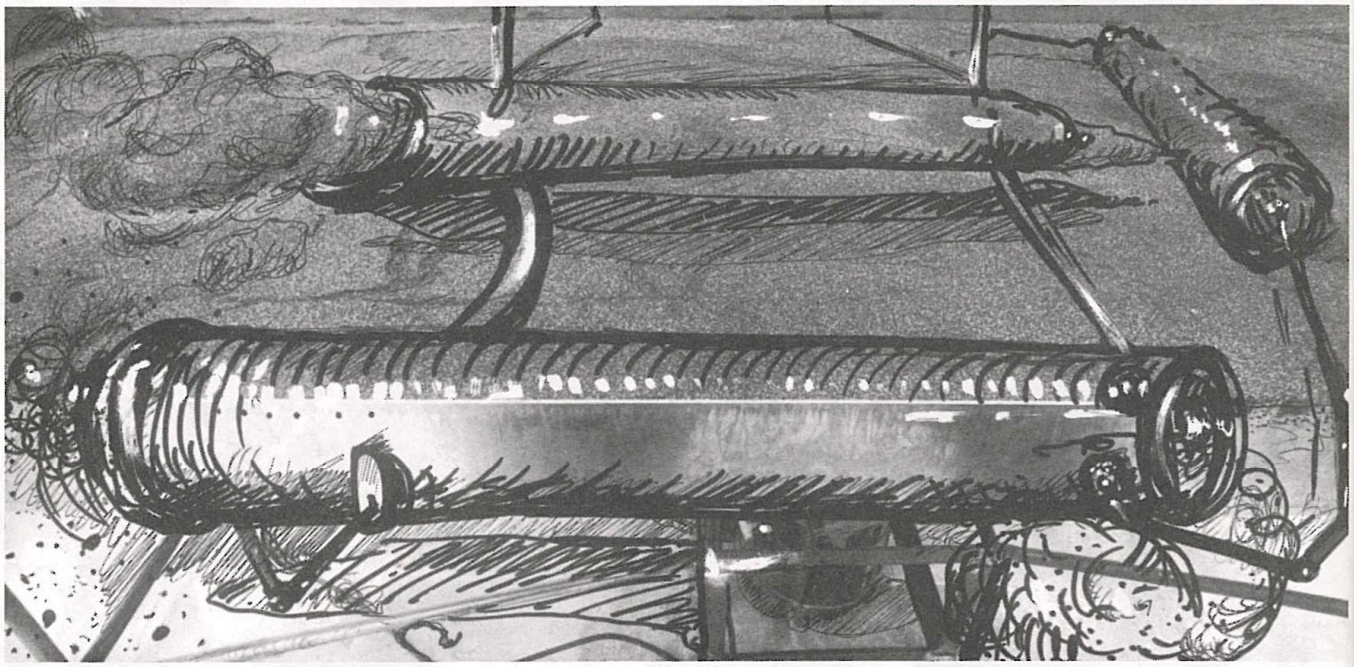
Ciriaco Campus, Battaglia, 1992. Piombo su cartone pressato, cm.180x200.



Pierre Martin, Perché ridi? Io sorrido. Che dici? Niente, 1992.
Matita, olio, acrilico, collage, pastello su carta.(Foto Jean Michel Malvyn).




Esteban Villalta Marzi, Zac, 1992. Acrilico e tecnica mista su tela, cm.200x200.



Giovanni Albanese, Disegno per "Il collezionista", 1992. Dimensione variabile.
Foto C. Abate, Roma.

# Teorema della Materia

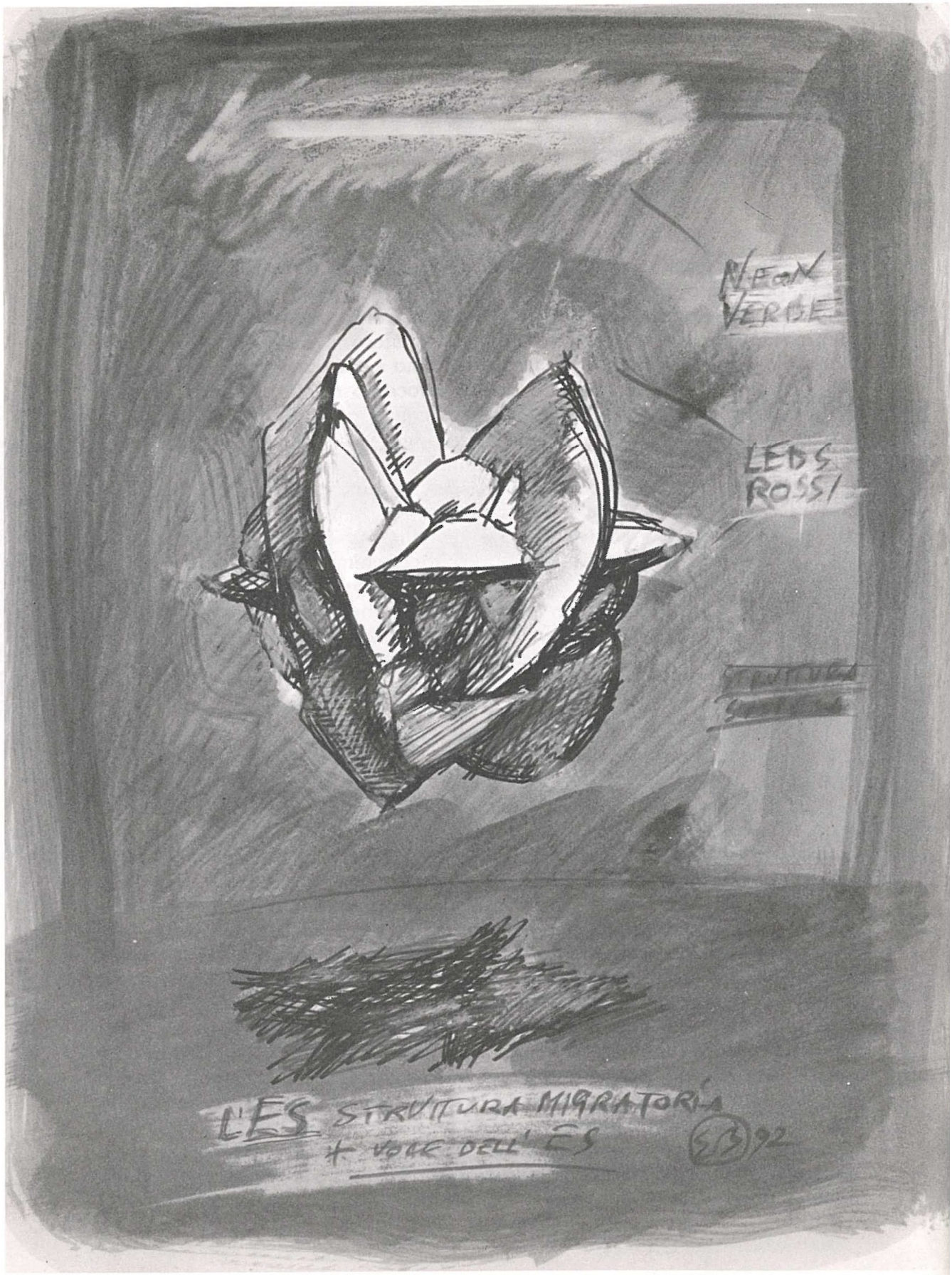
La materia, elemento con cui oggettivamente si realizza l'opera d'arte, può più o meno conservare traccia di sé ed avere un significato suo proprio nel lavoro terminato. L'elaborazione dell'artista, sia nella manipolazione della materia che nel pensiero e nell'idea che a tale manipolazione sovrintende, la trasforma fino a far emergere l'idea che lo ha guidato. Talvolta il risultato di tale processo rivela una individualità propria alla materia, ed il suo fondersi con il pensiero. La materia è al tempo stesso fenomeno tangibile, concreto, grezzo e memoria del passato - negli oggetti che ad esso ci legano - immagine di un'idea, un pensiero, un desiderio, un'utopia, e ancora, simbolo di una reinterpretazione della realtà non data per scontata e già classificata.

Nell'opera di Eclario Barone "Es" un oggetto - cosa o animale, o fossile - fluttua nello spazio come un relitto, sommerso ritmicamente dalle onde verdi del mare. La sua struttura è la forma della memoria dell'oggetto, immagine trasparente delle cose del passato che non cessano di esistere non solo nella nostra memoria ma anche nella materia stessa in cui si sono trasformate e da cui sono state accolte. Così la sabbia che vi si incrosta sopra diviene parte dell'oggetto stesso, arricchendone la sua storia e ribadendone la realtà ed il valore. Il suo trasmigrare nello spazio definisce il suo appartenere all'intero mondo, il suo esistere in forme diverse a seconda dei luoghi e delle terre, del sole, con cui viene a contatto.

"Super-io", sempre di Barone, si muove su rotaie che stanno ben ferme, fisse a terra. E' una struttura più rigida di "Es", ma anche questa si muove, migra avanti e indietro all'interno di un circuito interiore. Qui la materia si concentra su se stessa, come memoria e coscienza di sé, della propria forma, dei propri percorsi, delle proprie potenzialità (ma anche dei propri limiti) di trasformazione, pur nell'apparente immutabilità.

"Il Collezionista" di Giovanni Albanese ama raccogliere e custodire in un armadio - che può allargarsi all'infinito - le cose più disparate: il vento, l'acqua, la notte, il fuoco, le stelle, il ghiaccio. Le cattura e poi le racchiude in grossi tubi che sistema nell'armadio. Per lui ogni cosa ha il proprio valore intrinseco e ai suoi occhi è un valore unico e personalissimo che può guardare, o tenere in mano, o temere, o da cui lasciarsi ammaliare. E' il collezionista a definire questo valore con il suo amore e la sua passione per le cose che sono di tutti ma che, una volta raccolte e collocate nell'armadio, diventano sue. Si trasformano in qualcosa di diverso perché il collezionista è riuscito a far sgorgare dalla materia universale di cui sono composte un senso più intimo, che tuttavia

Giovanni Albanese Eclario Barone H.H. Lim




Eclario Barone, "L'ES - struttura migratoria del profondo", progetto dell'installazione, 1992. "Voce dell'ES", composizione di Raffaele Schiavo.



H.H. Lim, Profeti, 1992. Tecnica mista su sturalavandino.

diventa pubblico nel suo darsi come materia rivisitata, interpretata e collezionata.

I "Profeti" di H.H. Lim pongono il sigillo all'operazione di reinterpretazione e dunque trasformazione della materia. La materia è in ogni oggetto quotidiano della realtà che ci circonda, come ad esempio lo sturalavandini. Legno e gomma sono le materie di cui è composto ma l'argento con cui viene ricoperto dà ad esse un ulteriore significato che comunque non le smentisce e non le annulla bensì le riqualifica come un qualcosa pensato e manipolato da qualcuno, il quale per ribadire tale operazione vi ha posto sopra il suo sigillo. La materia originaria acquista così significato dall'impegno del pensiero a non dare tutto per scontato e dalla volontà di riconoscere l'importanza di ciò che ci circonda, cioè di una materia che rispecchia e in cui è racchiusa la nostra storia.

Natalia Gozzano



H.H. Lim, Sergente, 1992
Tecnica mista su pentola.

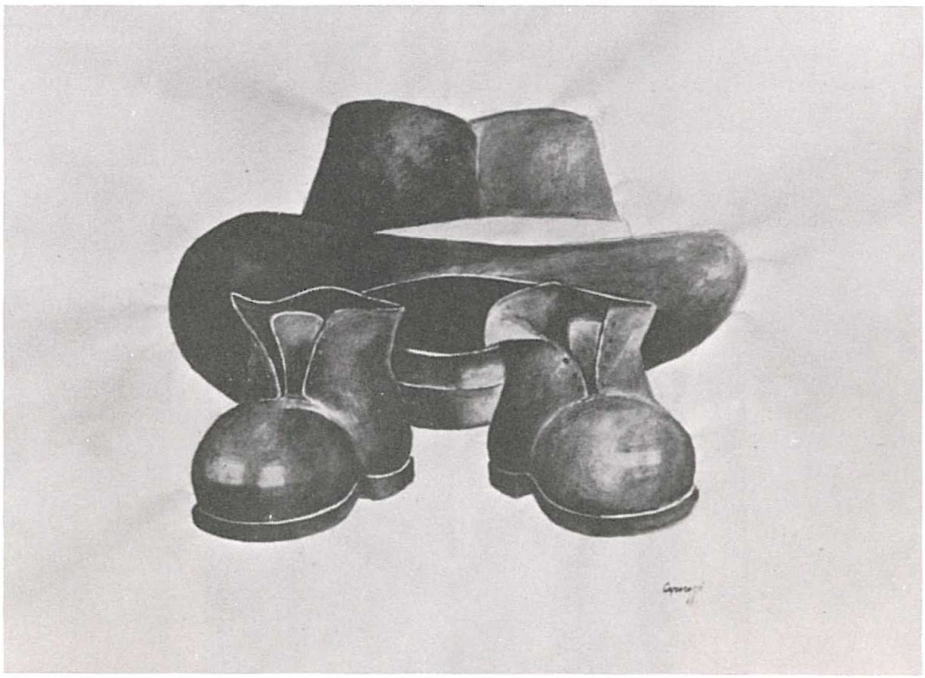
# Teorema della Fabulazione

Per la prima volta da quando scrivo e rifletto su opere d'arte, mi capita di non voler - questo si è rivelato il mio desiderio autentico - mescolare la mia voce alle opere su cui,con questa mostra, richiamo l'attenzione.

Voglio accostarmi al lavoro di Mariangela Gualtieri e di Riccardo Caporossi attraverso le parole di uno scrittore che sento esprime il sentimento che provo a contatto con queste opere.

"No, noi non possiamo voler esser nulla! Andando sotto il sole gioioso inghiottiamo l'amarezza nel fondo di noi stessi. Amata gente di qui: nella storia di noi uomini non esiste in nessun luogo una forma di consolazione che sia valida. Le grida di orrore continueranno in eterno. Il nostro riparo è il luogo in nessun posto. L'unica forma di preghiera che abbia efficacia è il ringraziamento; il vostro implorare la grazia non suscita che segni del nulla; l'attesa del soprannaturale è vana. Ma non trovate già conforto nel vedere la foglia lentamente sospinta dall'acqua che scorre? Dopo il cieco momento del dolore l'attimo dell'humour! Risollevatevi dunque e guardate l'uomo in abito scuro e camicia bianca, guardate la donna nel sole, lì sul balcone al di là del fiume. Dimostrate di opporre, con i vostri mezzi, la nostra umana fierezza contro quel che tutto divora!"
(Peter Handke, *Uber die Dorfer*, *Dramatisches Gedicht*, 1981)

Valentina Valentini



Riccardo Caporossi, Cappello & scarponi , disegno, 1992.

# Frammenti di un discorso grafico - di Riccardo Caporossi

..... il disegno è il mio linguaggio più immediato, il mezzo che maggiormente mi accomuna alla natura delle cose.....
..... vuole essere semplice e sintetico, incisivo e nitido; è un bisogno di chiarezza preteso dal pensiero quando si manifesta attraverso la scrittura rappresentativa.....
..... a volte trovo, a volte cerco; non sempre è facile comunicare con l'oggetto al di là del suo contorno apparente. Il mio piacere è riuscire a colpirlo per svelare almeno uno dei suoi molteplici aspetti.
..... non mi sento legato ad uno stile, né ad una pratica rappresentativa, anche se pur mia, anzi spesso ho paura della maniera. Quando questa è avvertita il lavoro tende a interrompersi, così che ogni esperienza vuole rinnovare la spontaneità ma anche, ci tengo, l'incertezza del segno.....
..... in certi momenti sono meticoloso e mi piace puntualizzare, anche l'errore; in altri lascio che l'accenno sia responsabile della memoria del tutto, altre volte .....
L'oggetto delle rappresentazioni grafiche è l'uomo, bersaglio privilegiato. Lo osservo schiavo di un destino che è pur suo, rappresento e medito di fronte ad uno specchio questa condanna.....
..... i lavori esposti rappresentano tappe apotropaiche del viaggio intorno all'uomo..... immagini di "trucchi" che vogliono esprimere la fatua consistenza dell'essere umano: teorema di una favola ineluttabilmente negato.....
..... un filo rosso unisce questa serie di immagini appartenenti a momenti dislocati in un periodo di cinque anni, così vicine e così lontane nella memoria ..... dal cammino, impedito dalle pesanti scarpe, della coppia di beckettiana memoria all'immaginazione della vita tra le pieghe di un pesante abito. Dall'assenza di un corpo evocato dal pesante cappello e dai pesanti scarponi al fagotto, involucro leggero e carico di umanità.....

# Introduzione ai Tappeti

"ASCOLTATE AMATISSIMI, VOI CHE SIETE I MIEI BUOI
E PER VOI CHE HO SCOVATO I TAPPETI PIU BELLI.

QUANDO MI AVVICINAI I MIEI CAPELLI SI FECERO
BIANCHI
PRIMA DI SVOLGERLI MI BASTONO 'IL TESSITORE

E QUANDO I TAPPETI FURONO DISTESI TUTTI ALLA
LUCE DEL SOLE IL TESSITORE BUCO 'I MIEI OCCHI

CON PUNTERUOLI TREMENDI.
ALLORA TREMANTE IO VIDI CIO CHE NON SI RIVEDE

E POICHÉ LO VIDI PAGANDO IL GIUSTO PREZZO
NE POSSIEDO INDELEBILE MEMORIA".

Di fronte a certi paesaggi l'idea che se ne dovrà scrivere procura grande vergogna. Perché l'impressione è quella di una bellezza piena e perfetta e della totale vanità di qualunque gesto attivo che tenti di nominarla.

Ho ripensato alla pittura del '200 e '300, ai mosaici, alle grandi cattedrali, alla musica sacra, a tutta quell'arte che pare nata come canto di gioia quando dalla terra ancora trasparivano i segni di una bellezza intatta e regalata.

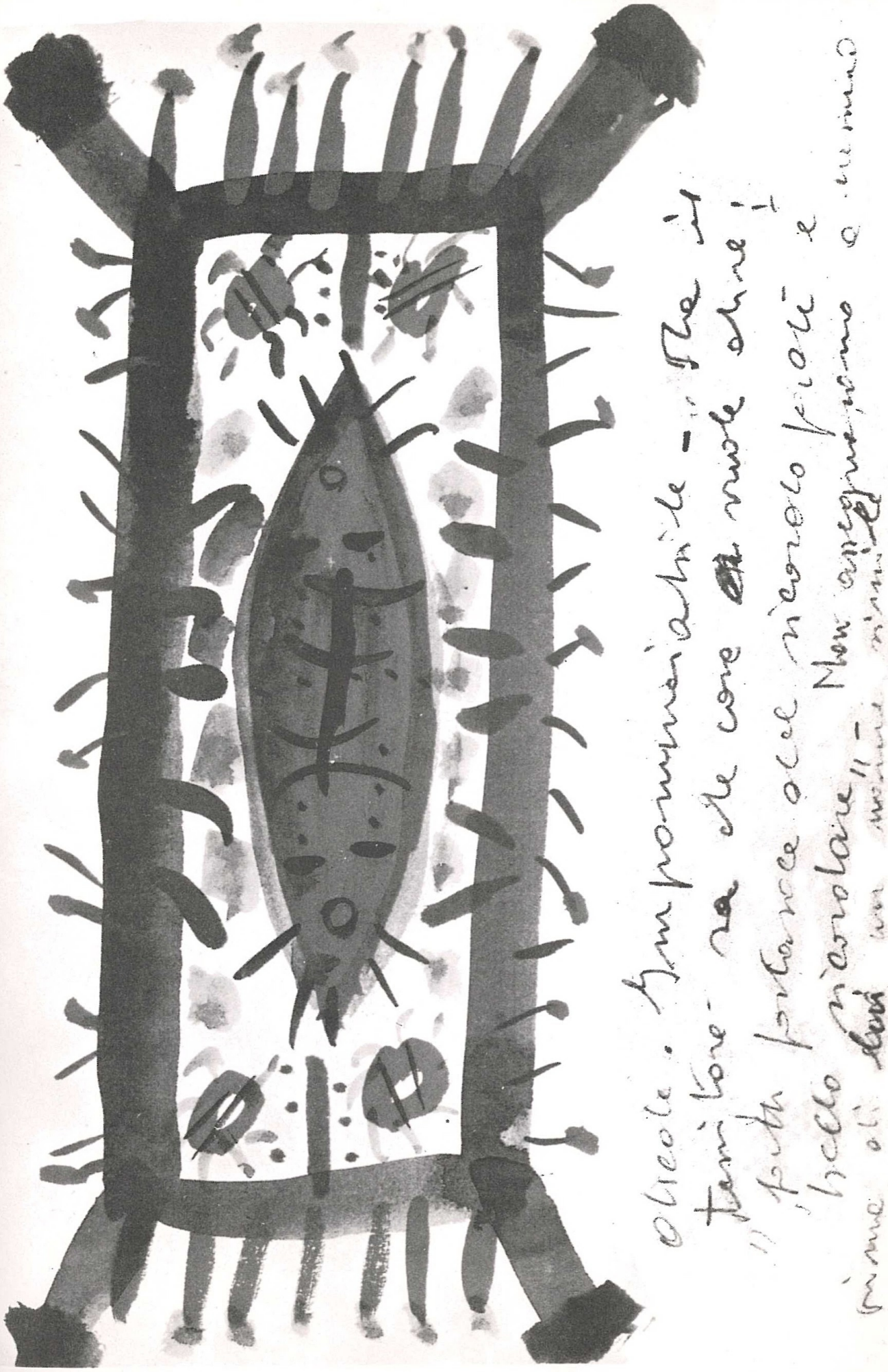
Eppure per noi insieme a quella gioia semplice e piena era anche il dolore di una separazione irreparabile, il tormento di un esilio che non riguarda i confini tangibili dei continenti.

Il testo dei Cantos si muove fra questi due stati d'animo contraddittori eppure simultanei.

Prima della scrittura sono nati dei segni, dei dipinti. Ho disegnato degli immaginari tappeti raccogliendo la suggestione di certi colori, di certi vestiti delle donne, di certi segni nel paesaggio. Questi segni sono nati in uno stato di leggerezza, di libertà dalla necessità forzata del fare, di vanità deposta. Il loro senso è quello di resa di grazia.

Così sono raccontati momenti del viaggio (e anche del viaggio interiore) in modo trasposto e quasi cifrato, come se non ci fosse dato di parlare delle cose (perché troppo folgoranti) ma piuttosto della loro raffigurazione.

Mariangela Gualtieri



Mariangela Gualtieri, Studio per i Tappeti, 1992.

