Tor bella magica

Tor bella magica
8 giugno - 31 luglio 1998
Spazio per l'Arte Contemporanea
Tor Bella Monaca, Roma

Comune di Roma

Sindaco
Francesco Rutelli

Assessorato alle Politiche Culturali

Assessore
Gianni Borgna

Sovraintendente ai Beni Culturali
Eugenio La Rocca

Mostre e manifestazioni culturali
Maria Grazia Acreman
Maria Lupoli
Maria Grazia Starace

VIII Circoscrizione

Presidente
Giuseppe Celli

Associazione Culturale Beat 72
Ulisse Benedetti

Promoter
Filippo D'Alessio

Ufficio stampa
Studio 54 - Francesca Limana

Catalogo a cura di
Daniela Lancioni

La sezione monografica è a cura degli artisti

Le foto di Tor Bella Monaca e dei lavori esposti sono di
Claudio Abate

La foto dell'opera di Gianni Dessì *Nero su bianco* è di
Marco Ciuffreda

La foto con il ritratto di Domenico Bianchi è di
Carola Lorio

Progetto grafico di
Riccardo Gemma

Si ringraziano
Luciano Alivernini, Achille Bonito Oliva, Romolo Bulla,
Rosalba Bulla, Graziella Buontempo Lonardi,
Giulia Capo, Pieranna Cavalchini, Favilla Favilli,
Ugo Ferranti, Federica Guida, Nicoletta Lancioni,
Andrea Mastrangeli, Lucilla Meloni, Giulio Paolini,
Marina Paris, Sandro Polo, Maurizio Savini.

Domenico Bianchi Gianni Dessì Eugenio Giliberti
Dimitris Kozaris Alfredo Pirri Bernhard Rüdiger Luigi Stoisa

Tor bella magica

a cura di Daniela Lancioni

Siamo lieti di presentare a Tor Bella Monaca, euforicamente trasformata per l'occasione in *Tor bella magica*, una mostra ideata con la coscienza che l'arte abita un territorio e che ha il potere di renderlo magico.

Sette artisti di fama internazionale, Domenico Bianchi, Gianni Dessì, Eugenio Giliberti, Dimitris Kozaris, Alfredo Pirri, Bernhard Rüdiger e Luigi Stoisa, presentano le loro opere nei locali della VIII Circoscrizione, che il Comune di Roma, sottraendoli all'abbandono ed al degrado, ha voluto dedicare all'arte contemporanea. L'iniziativa è parte del progetto di *Ricentramento della città* portato avanti dall'amministrazione capitolina con grande impegno e nell'ambito del quale Tor Bella Monaca rappresenta da anni un esperimento pilota.

Nella consapevolezza che l'arte possa trasfigurare il reale e dare vita, attraverso l'esperienza comunicativa del linguaggio, a progetti per il futuro, è auspicabile che lo Spazio per l'Arte Contemporanea di Tor Bella Monaca prosegua la sua attività. Incrementi le iniziative diventando un punto di riferimento nel tessuto urbano. Con l'obiettivo di contribuire a delineare l'identità di Tor Bella Monaca, centro di recente costruzione, promuovendo eventi che siano autentiche espressioni di civiltà, partecipati dagli abitanti del quartiere e in grado, al tempo stesso, di richiamare un vasto pubblico, garantendo così l'osmosi tra le diverse zone della città e annullando l'odiosa distinzione tra centro e periferia.

Gianni Borgna
Assessore alle Politiche Culturali del Comune di Roma

Molti sono gli elementi che concorrono a determinare la reciproca influenza tra l'individuo e l'ambiente, naturale e artificiale, in continua trasformazione, favorendo o inibendo lo sviluppo, le capacità e la crescita culturale, sociale e cognitiva dell'individuo e del cittadino.

I cambiamenti dell'ambiente urbano riflettono in larga misura quelli più generali della cultura, della società e della sua economia, la cui trasformazione è determinata dalla speculazione e dalla voracità con la quale essa ingloba e muta lo spazio e il territorio, producendo differenziazioni e specializzazioni ghettizzanti.

Tra i molteplici segni, colori, rumori che segnano il rapporto con gli edifici del potere pubblico e privato i grandi centri commerciali, le torri residenziali e che definiscono l'organizzazione sociale, i dislivelli della cultura e degli stili di vita di questa città, l'iniziativa culturale *Tor Bella Magica* - uno Spazio per l'Arte Contemporanea nel quartiere di Tor Bella Monaca - si colloca all'interno di un importante processo, di rivitalizzazione e di enfatizzazione delle risorse artistiche e culturali espresse dal nostro territorio, che questa Circoscrizione VIII ha innescato, in modo pacato ma forte, attraverso iniziative e continui confronti con artisti e con associazioni del settore.

Aver creato uno "Spazio" dove poter fruire un oggetto, un'opera d'arte, e dove poter vivere il tempo in relazione all'opera stessa e al luogo in cui è collocata, significa essere riusciti ad attivare l'immaginazione, che non ha né padroni né storia, e che non può averne: che è un groviglio, un continuo moto di onde, un cuneo tra la prassi e la coscienza che precede ed anticipa gli eventi o il nulla. Perché l'opera d'arte non racchiude semplicemente un'interpretazione e una spiegazione, ma un momento di un processo, condizionato e condizionante, che si instaura tra un emittente e un ricevente: eppure sono innumerevoli i segni, i tratti, le espressioni, gli elementi, le emozioni che non possono essere racchiusi nella rappresentazione costituita dall'opera d'arte.

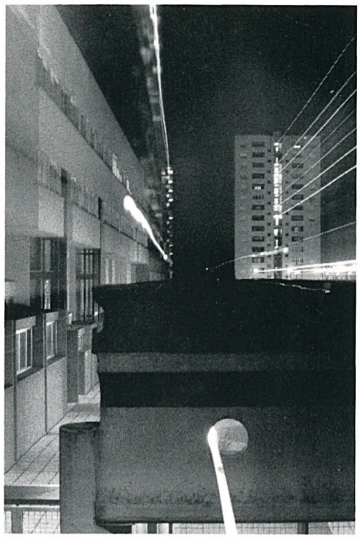
Ecco allora apparire il "vissuto", a rendere "magico" il luogo e il momento della fruizione, senza la debolezza del "convenuto" la parola, il pensiero/linguaggio: perché è proprio la lingua la madre della codificazione, la prima ad amministrare, lasciando i propri "fruitori" nella condizione di stranieri dell'immaginario, senza cervello né anima. Dalla produzione di segni retta dall'invenzione risulta verificata l'opera d'arte come disturbo al margine dell'ordine e viene suggerita e percorsa una nuova maniera di informare, trasformare, correlare espressione e contenuto: anche qui a Tor Bella Monaca, attraverso le opere di artisti come Domenico Bianchi, Gianni Dessì, Eugenio Giliberti, Dimitris Kozaris, Alfredo Pirri, Bernhard Rüdiger e Luigi Stoisa.

I cittadini, sono certo, sapranno cogliere al meglio questa opportunità culturale e utilizzare lo "Spazio" per vivere l'immaginario, il fantastico e il reale, sull'onda delle emozioni suscitate dall'intreccio dinamico di immagini e di forme.

Giuseppe Celli
Presidente della VIII Circoscrizione

Nel momento in cui accettavo l'idea di lavorare su un territorio "nuovo", mi ponevo il problema di come contribuire alla costruzione di un'identità culturale moderna per un quartiere nato da poco e ancora in via di trasformazione.

In questi cinque anni di presenza la necessità di operare "a fondo" con un radicamento nel territorio mi ha portato innanzi tutto ad investire energie e risorse nel tentativo di cancellare dalla memoria i luoghi comuni sulle operazioni di "decentramento culturale". Ho cercato, quindi, un approccio nuovo al modo di intendere la cultura e di proporla, sulla base di un imperativo che doveva essere concretamente attuato: vale a dire la strategia della agitazione culturale, capace, tanto in chiave antitradizionale e moderna, quanto attraverso una prassi attivistica, di coinvolgere le nuove generazioni (le più sensibili al problema) in un impegno generoso e libero da ogni vincolo normativo. Su questo "imperativo" doveva fondarsi il legame concreto dell'unione tra l'arte (teatro, cinema, arti visive) e il mondo vivente, inteso come fattore di crescita civile e di progresso. I luoghi, gli spazi e gli edifici intorno agli uffici della Circoscrizione VIII, deserti e morti al termine dell'orario di lavoro, dovevano diventare i luoghi e la "terra" dei vivi, trasformandosi in città della cultura e dello spettacolo, per tutte le persone che avvertono il bisogno della comunicazione e della crescita sociale, morale e spirituale.



Il mio lavoro e quello dei miei collaboratori sta dando dei risultati corrispondenti alle speranze. È notizia di questi giorni che l'Amministrazione cittadina ha approvato una delibera, che andrà in esecuzione nel prossimo novembre, per la costruzione di un nuovo teatro di 350 posti: è un evento straordinario, se si pensa che sono più di cinquant'anni che nella nostra città non se ne progetta nessuno. Va dato merito all'Assessore Gianni Borgna di aver recepito l'istanza che anche i cittadini della "periferia" hanno gli stessi diritti che hanno quelli del "centro".

La nascita di questo teatro è il presupposto fondante per la costituzione di un "Teatro Stabile di Area Metropolitana": motore per i futuri sviluppi culturali di un'area su questo piano depressa, ma che, contraddittoriamente, comprende la Seconda Università e numerosi istituti di scuola media superiore. Finalmente si potranno avviare con le altre avanguardie europee quei progetti di confronto "antagonista" sull'arte che, per dislocazione geografica rispetto al centro, sono di uguale segno urbanistico.

Un altro obiettivo da raggiungere è quello di dare, in maniera stabile, uno spazio espositivo all'arte contemporanea, che nella sua autonomia artistica e progettuale possa dar vita ad eventi continui di contaminazione interdisciplinare; luogo dove immaginiamo possa avvenire lo scambio dialettico delle idee, e anche luogo che veda esplodere le contraddizioni, in vista di una chiarificazione costruttiva.

La città va "ricentrata" attraverso poli di attrazione artistico-culturale e se ne devono invertire i moti: il "centro" deve essere invogliato a guardare con attenzione la "periferia", per la sua carica di proposte innovative e per la sua straordinaria mobilità nel cogliere gli aspetti più importanti in seno ai movimenti dell'avanguardia europea.

Ulisse Benedetti

LE TORRI

Tor bella magica

Vi sono artisti che lavorano prelevando materiali, soggetti, tecnologie dall'attualità, mentre altri sorvolano sui fatti quotidiani ed evitano, allo stesso modo, la citazione storica. Tra questi ultimi, alcuni ingaggiano un particolare rapporto con la forma e con la visione, ossia con l'aspetto fisico che acquistano le loro opere e con l'effetto che esse producono in chi le osserva: mirano ad una sorta di scacco matto della realtà e intendono l'arte un incantamento capace di trasfigurare e magnificare tutto il resto.

Per introdurre questa attitudine si è fatto ricorso al concetto di magia. Non lo si è utilizzato in riferimento ad una determinata disciplina esoterica. Ma per evocare una capacità di produrre prodigi e meraviglie che anche un radicato senso della realtà consente di percepire. Saper vedere ciò che è lontano: passato o futuro e ciò che è invisibile: la rete di connessioni che tramano il presente. Agire in libertà. Combattere forze avverse. Delineare un orizzonte. Svelare il vero e le sue molteplici versioni. Possedere una sensibilità superiore. Dimostrarla. Renderla un patrimonio collettivo.

«Il mago è un poeta» scriveva Novalis[1] e nel connubio arte e magia c'è un gene della cultura romantica. Dell'idea che esista una sfera superiore dello spirito alla quale l'uomo può accedere attraverso l'arte. Intesa questa come una forza che si manifesta indipendentemente da ogni relazione meccanica, attraverso un processo che Novalis nominava «magismo»[2].

Nell'epoca in cui si rafforzava l'ipotesi che la realtà fosse un tutto conosciuto e si potenziavano i mezzi per lo sfruttamento delle sue risorse, il pensiero legato all'arte si preparava ad esplorare altri territori. Scemava l'interesse per la rappresentazione del vero e si amplificava la visione simbolica, il sintetismo, l'astrazione. Magia e prodigi, divenuti concetti laici, vennero utilizzati dagli artisti schierati contro il modernismo, l'ottimismo positivista, quel nuovo nato vecchio in cui si rispecchiava la borghesia. Ad essi si fece soprattutto ricorso per rinnovare l'idea di bellezza, il cui giudizio, non più garantito dal metro della natura, doveva cercare il suo fondamento altrove.

Rimbaud invocava i poteri soprannaturali di Venere: «il mondo vuole amore: verrai tu a placarlo»[3]. Il poeta delle *Illuminations* cercava la bellezza del sole e della carne, l'amore che spalanca i cieli e non la pallida ragione che cela l'infinito. Nietzsche esaltò l'epoca in cui l'uomo era capace di penetrare i misteri della natura, allontanando, nell'estasi dello stato dionisiaco, il mondo della realtà quotidiana. Definì l'arte «maga che salva e risana»[4] vittoriosa su quel quotidiano che quando riaffiora alla conoscenza provoca nausea ed impedisce l'azione.

L'idea che l'arte e la bellezza potessero salvare il mondo venne ereditata dal pensiero del primo novecento e filtrò nell'ottimismo delle cosiddette avanguardie. Opere e teorie, contrapposte a ciò che era diffuso ed accreditato, si configurarono come progetti universali messi a punto per modificare il corso degli eventi.

Cogliere l'universale, interpretare il soprannaturale era il fine dell'arte secondo Mondrian. I rapporti che regolano le sue composizioni sono espressione di una nuova bellezza che non si può attuare nella vita pratica, ma solo nell'arte. L'attività «più libera» destinata all'*uomo nuovo*.

In *L'Art Magique*, un libro pubblicato nel 1957, André Breton distinse un'arte primitiva, espressione diretta della magia ed un'arte sopravvissuta alla scomparsa di ogni magia costituita, che della magia riutilizzava, coscientemente o no, i mezzi ed il potere. Presuppose che il mago dell'antichità e l'artista moderno speculassero entrambi sulle possibilità di incantare l'universo ed intese l'arte magica in una accezione molto ampia, «come espressione di un'inalienabile esigenza della mente e del cuore che né la religione, né la scienza sono in grado di soddisfare»[5]. Definiva magiche la pittura e la scultura surrealiste. Per la capacità di immergersi negli abissi della psiche e di svelarne i segreti. Nei termini non di una spiegazione, ma di una rivelazione, che lasciasse apparire l'immagine conservando la fragranza del mistero. Immagine bella, di una bellezza né classica, né debitrice alla vita.

Il radicato senso della realtà che si diffuse nel secondo dopoguerra fece arretrare il desiderio di bellezza, ma trovò un nuovo antagonista nell'ideale di libertà. I mutati termini della dialettica erano già comparsi nel lavoro di Duchamp. Niente di più realistico, terra terra, del suo *Egouttoir*. Ma lo scolabottiglie in questione è trasfigurato attraverso il comportamento dell'artista il quale, puntando tutto sulla propria libertà di scelta, lo ha eletto ad opera d'arte. L'autore acquista un potere superiore e la sua azione assume un valore esemplare. Duchamp, in una foto scattata da Man Ray, ha la nuca con i capelli rasati a forma di stella cometa: mostra la tonsura, l'elitario segno di appartenenza ad una casta privilegiata.

Nel momento in cui le relazioni di reciproco scambio tra arte e realtà quotidiana subirono un processo di accelerazione e nelle opere vennero inglobati lo spazio della comunicazione e quello dell'abitare, molteplici oggetti e vari materiali naturali, si avvertì la necessità di stabilire nuovi criteri di distanziamento. Alcuni artisti scelsero un comportamento che evocava quello di un rito iniziatico, assumendo loro stessi il ruolo di officianti. Le azioni di Joseph Beuys, l'International Klein's Blue (I. K. B.), il progetto di Yves Klein per infondere nel mondo lo *spirito nuovo*; i gesti con cui Piero Manzoni si appropriava di persone e cose, magnificandole. Il rito venne introdotto con una volontà di purificazione, per esorcizzare il mondo e riplasmarlo secondo una nuova etica.

Nomadismo, utilizzo di ogni genere di materiale, messa in discussione del concetto di stile: perché si verificasse il prodigio di una invenzione libera da ogni convenzione, fu necessario definire il territorio destinato ad accogliere l'opera. Delineare quell'orizzonte sullo sfondo del quale l'oggetto assumesse valore d'arte. *Animals Habitats Lived and Stuffed* di Richard Serra alla galleria La Salita di Roma, i cavalli di Jannis Kounellis a L'Attico di Roma, *The New York Hearth Room* di Walter De Maria nei locali di Wooster Street a New York.

Del termine magia si registrò un uso più frequente. I provos, un movimento olandese della cosiddetta *controcultura*, chiamarono *Centro Magico* la zona di Amsterdam dove ogni sabato sera, dal giugno 1964 all'inverno 1966, celebrarono i loro riti collettivi contro la società consumistica[6]. Alighiero Boetti nel maggio del 1968 progettò il *Parco Magico* che sarebbe dovuto sorgere su una collina nei pressi di Ivrea. Un terreno con una particolare conformazione naturale, pianori di betulle, pini marittimi, sassi vulcanici, sul quale pensava di disseminare, oltre ai suoi lavori, quelli di Luciano Fabro, Mario Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali e di altri probabilmente. Giulio Paolini, ricordando quel progetto, scrive «Alighiero si proponeva di raccogliere in un certo luogo (un parco appunto) alcuni lavori che costituissero degli episodi inattesi e sorprendenti. Nessun effetto "arte povera", per intenderci, ma piuttosto di "meraviglia" o di "trompe l'oeil". Se pensiamo ad alcune sue opere, potremmo arrivare ad immaginare certe situazioni di spaesamento che si sarebbero venute a creare (da parte mia, opere come *Lo spazio*, *Qui*, *Dove*, tutte del 1967, si era più o meno in quegli anni, erano per esempio candidate all'impresa)»[7].

Il parco non venne mai realizzato e Boetti a partire dall'anno successivo con *Cimento dell'armonia e dell'invenzione* inaugurò una nuova fase del suo lavoro, abbandonò i materiali e realizzò opere risolte, per la maggior parte, entro una superficie bidimensionale. In una intervista rilasciata a Mirella Bandini nel 1973 dichiarò: «(...) Ho fatto i «quadratini a ricalco» ('69): mi sono preso uno spazio piccolissimo, veramente povero (nel senso di semplicità), come un foglio di carta quadrettata, una matita e mi sono costruita una regola iniziale: che era quella di ricalcarli. A questo punto mi sono trovato a cimentarmi con una cosa piccola; però pur così piccola mi ha dato una libertà individuale di agire incredibile, con un'enorme possibilità di indagine, di analisi (...)»[8].

La consapevolezza che il campo d'azione dell'arte costituisca un territorio separato, il solo che possa garantire la libertà, è anche la tesi di *Territorio magico*, il libro di Achille Bonito Oliva pubblicato nel 1971. «All'impossibilità della realtà, l'artista risponde con l'ultima frontiera del territorio magico (...) varco

unico entro cui la parzialità e le circostanze della vita confluiscono nella totalità e nella libertà (...) dell'artista».[9] I lavori cui l'autore fa riferimento sono ancora performance ed installazioni, ma già si preannunciano i temi che accompagneranno il rinnovato interesse per il perimetro circoscritto del quadro. Qualche anno dopo, nel 1976, alcuni giovani artisti esordienti a Roma fondarono La Stanza concependo lo spazio espositivo come un luogo chiuso, lontano dal clamore della strada[10]. Altre strutture, nate ugualmente dall'iniziativa degli artisti, come Sant'Agata de' Goti a Roma (1978 - 1979)[11] o La Casa degli Artisti a Milano aperta nel 1978[12], presero avvio, allo stesso modo, dalla necessità di definire un territorio di azione: spazio espositivo e luogo di incontro.

In quegli anni esordivano gli artisti di *Tor Bella Magica*. Una mostra nata dal desiderio di sperimentare la possibilità di concepire forme inedite e segni originali, attraverso i quali ridefinire il territorio abitato. Il titolo è scelto per mettere in relazione la mostra con il centro urbano di Tor Bella Monaca ed il toponimo è parafrasato con l'idea di utilizzare in termini metaforici il parallelo tra arte e magia, alludendo ad un potere mirifico che torna ora a manifestarsi rinnovato. Aspira ad annodare sul filo del suo significato un luogo con i suoi abitanti, le opere esemplari di sette artisti, un punto di vista euforico che si esprime con uno slogan simile a quello adottato dai tifosi o nella pubblicità ed una attitudine del fare arte consapevole della storia e responsabile del presente. Ciascuno degli artisti propone una visione nitida, il più delle volte frontale, del proprio lavoro. I dipinti di Domenico Bianchi e di Gianni Dessì dispiegano gli accadimenti pittorici su un piano bidimensionale. Non adottano fughe prospettiche e la presenza di segni diversi si esprime per accostamenti o sovrapposizioni. Gli acquarelli di Alfredo Pirri sono incassati nel muro e più che creare un ambiente lo contengono, innalzando pareti che ne segnano i confini. I video di Dimitris Kozaris, della durata ciascuno di pochi secondi, hanno la struttura di una microstoria e la velocità del racconto consente di percepirli nella loro interezza. Nel lavoro di Luigi Stoisa un lago nero segna la giusta distanza dalla quale contemplare l'intimità del soggetto rappresentato. L'opera tridimensionale di Bernhard Rüdiger è posta al centro di uno spazio contaminato da altre presenze e lo sfida proponendosi come corpo autonomo che abita il proprio, esclusivo, territorio. Gli elementi disseminati di Eugenio Giliberti si compongono in immagine grazie ad una serie di nessi che li raccordano. Tavolo, sedia, vaso, appartengono alla medesima categoria di oggetti e sono tutti realizzati in cera. Con la cera è anche dipinto il quadro che ripropone combinati in dodici varianti, i tre colori degli oggetti più uno.

L'immagine nitida che offrono le opere si basa essenzialmente sul loro essere separate dalla *realtà*. Non si attengono all'architettura che le ospita o al contesto cui appartengono, del quale non ripropongono le esperienze quotidiane né gli eventi eccezionali. Seppure ciascuno dei lavori elabori, in maniera diversa, questi dati. La loro presenza più che un colloquio instaura un faccia a faccia con l'osservatore, con le altre opere, con l'ambiente. Rilanciano la pratica dell'affermazione e mirano ad incantare il mondo con la malia dell'immagine e la profondità di un pensiero. Pongono in atto un sistema logico, fondato su elementi diversi, anche contraddittori, nel quale si rimettono in gioco tecnica, forma e bellezza.

Apre la mostra un'opera di Dimitris Kozaris. Sei monitor trasmettono sei differenti video, realizzati tra il 1992 ed il 1994, che fanno parte di una serie intitolata *Fast Food. Water Games* si intitola invece l'attuale, inedita, installazione con video tutti incentrati su temi d'acqua. I lavori sono realizzati assemblando materiale in parte tratto dai programmi televisivi in parte filmato dall'artista. L'utilizzo del frammento mira ad un processo di decostruzione. Ma quello che qui interessa è il modo in cui i brani, montati gli uni di seguito agli altri, danno vita a microstorie fantastiche. Concatenazioni di accoppiamenti imprevedibili, basati, spesso, su principi fisici: il volo del tuffatore, il suo impatto con l'acqua, il tonfo dell'aspirina in un bicchiere (*Deep C.*). Questo tipo di accostamento conferisce verosimiglianza alle immagini aumentando, in un

certo senso, il loro potere di suggestione. «L'arte dovrebbe diventare il tramite per guardare il paesaggio» ha dichiarato Kozaris riferendosi ad una situazione di degrado ambientale[13]. Un atto, quindi, in grado di migliorare il proprio habitat e che, al tempo stesso, consenta di percepire il sorprendente e far sì che l'individuo sia pronto a parteciparlo.

La pittura per Gianni Dessì è «compiere un'azione», fare qualcosa che non sia meccanico, ma tenga «alto il senso dell'umano»[14]. Sembra agire il quadro come se fosse un campo nel quale esercitare un dominio assoluto sul tempo. Il premio, ogni volta, è l'apparizione dell'immagine. Stratificazioni di colore, di segni e di materie, modifiche, sovrapposizioni, innesti, cancellature e reintegrazioni. Le tappe del suo procedere prevedono la prassi dello sperimentare, il tempo necessario alla investigazione, la facoltà del dubbio, ma anche la libertà del gesto avventato. Tutto è sempre risolto negli accadimenti e negli incidenti del dipingere entro l'orizzonte della pittura, il cui confine è continuamente ridefinito: la cornice, la camera, la parete, il pavimento. Costante, invece, è l'esistenza di un elemento centrale, che si direbbe proiezione del suo sguardo. Una sorta di cardine intorno al quale tutto il resto si muove, sino a quando la visione non è messa a fuoco, allora l'immagine nitida, che conserva la memoria del suo essere divenuta, è consegnata al mondo.

La presenza di un elemento centrale è costante anche nel lavoro di Domenico Bianchi. Diverso, però, il processo che lo ha generato. Le sue immagini sono cristalline, elaborate attraverso un procedimento stabilito a priori, talvolta secondo un determinato schema, quello della griglia ad esempio, adottato con lo stesso criterio in opere diverse. Anche le tecniche scelte, che prevedono il più delle volte un lungo tempo di realizzazione, non consentono ripensamenti. Bianchi non è interessato all'alchimia dei colori e dipinge con la materia: l'argento dei quadri in mostra, la cera o il corallo dei disegni pubblicati nel catalogo. Le sue opere sono icone che rivendicano la possibilità di esprimere un rinnovato senso del bello. Risultato del cimento, di un progetto prestabilito che elimina ogni gesto informale e di fatti autobiografici che da sempre, questo progetto velatamente informano. Non è rilevante per i destinatari dell'opera conoscerli, solo una volta Bianchi ha svelato l'esistenza di una sorta di rito che si è svolto in occasione della sua prima mostra personale nella galleria di Ugo Ferranti a Roma, nel 1978, quando chiese a sei amici un oggetto di affezione che pubblicò sul biglietto di invito ed in cambio del quale donò a ciascuno un *ritratto* .

Il lavoro di Bernhard Rüdiger occupa uno spazio centrale dell'ambiente espositivo. Una terracotta bianca, una sorta di torace svuotato, è poggiata su un piano di legno traforato, sollevato da terra con otto cavalletti. Con determinazione l'artista cerca la possibilità di foggiare una nuova forma, anela a vivere la mitica condizione del costruttore, dell'intellettuale, dichiara lecita l'arroganza perché «una comunicazione arrogante esaurisce, porta fino in fondo, il ciclo di una affermazione che produce senso»[15]. Considera ogni cosa nella speranza di vedere legittimati la prassi dell'invenzione e il pensiero utopico: architetture, oggetti d'uso, figure letterarie, forme modellate, figure trovate per caso, azioni, testi. In questa nuova versione del *Faust* la forma, non più in bilico su una esile struttura metallica, poggia su un piano di legno che sta a costituire il territorio entro il quale l'opera si configura. Quell'orizzonte tracciato da un atto di volontà, senza il quale si imporrebbe un relativismo paralizzante.

Una figura maschile ed una femminile legate in un abbraccio appaiono nel lavoro di Luigi Stoisa. Il gruppo è modellato nel gesso e si trova al centro di una distesa di catrame che disegna a terra una silhouette allungata che pare deformata. Come in altri lavori, un materiale deperibile muta gradualmente la fisionomia dell'opera, il gesso, in questo caso, la cui superficie bianca tende ad alterarsi. Prodigiosa è l'apparizione della figura umana e del mondo degli affetti all'interno di un circuito di segni che rimandano al degrado contemporaneo. Il gruppo delle due figure abbracciate si trasforma in fonte e da esse sgorga il catrame. Il materiale non riesce ad insudiciare l'immagine la cui forza, invece, prevale trasformando il catrame in un miste-

rioso lago nero che isola la coppia e ne protegge l'intimità.

Nel lavoro di Eugenio Giliberti quattro oggetti comuni sono realizzati in cera colorata. Il materiale li inibisce all'uso pratico, quotidiano, ma li ascrive alla sfera della pittura. Come nelle superfici convesse della fine degli anni ottanta, *la pittura ha preso volume*. Punto di partenza di quei lavori erano una serie di dati prelevati da situazioni contingenti, la misura dei pannelli in commercio o la statura dell'artista, elaborati secondo determinate regole la cui applicazione consentiva di portare l'opera a compimento. Dato di partenza di questi nuovi lavori sono elementi d'uso tratti dalla realtà quotidiana, realizzati con una tecnica che ne trasfigura le sembianze, rendendoli colore materializzato. Tavolo, sedia e vaso diventano oggetti esemplari e restituiscono al mondo la possibilità di pensare per categorie superiori, per concetti assoluti. Scongiurano il rischio della sfiducia contenendo essi stessi un principio di contraddizione, risolto, formalmente, lasciando a vista i ferri della struttura interna. Il valore esemplare degli oggetti che Giliberti chiama *platonici*, è affine all'idea di *impresa*, che consiste nella lenta realizzazione manuale di schemi seriali. Complessi come *25.200 quadratini* del 1992, di cui è riprodotto un particolare in catalogo o più sintetici, come nel caso del dipinto esposto.

Sonno d'Europa di Pirri chiude la mostra. Venticinque carte dipinte in parte ad acquarello, in parte pressando colore ad olio con una matrice, sono incassate in due delle pareti che delimitano il perimetro dello spazio espositivo. La collocazione dell'opera evidenzia l'aspirazione a *fare muro*, a costruire «un ostacolo che si frappone al flusso generale»[16], a concepire il lavoro come risultato di una tensione. Le forme scaturiscono da un atto di resistenza e si manifestano nel momento dell'attrito. Lo stesso accadeva nelle *Squadre Plastiche*, realizzate a partire dalla metà degli anni ottanta, dove la pittura si rivelava nell'impatto con la parete o nelle più recenti *Facce di gomma* che portano i segni del loro opporsi, o andare incontro, al colore. Su ciascuno dei fogli in mostra è stampato il «Qui riposa» dei cimiteri, tradotto nelle principali lingue europee ed inserito in una struttura chiusa, di taglio verticale. Il testo e l'impaginazione dell'opera sulla parete segnano un limite invalicabile ed impongono una pausa. Ma la visione ideale comporta il rilevamento di un'ulteriore tensione: il contrasto tra la parola ed il colore che la avvolge. Aloni acquarellati irradiano dalle strutture monolitiche, sul muro si aprono infiorescenze di colori diversi e la superficie assume lo stato morbido della pittura.

Daniela Lancioni

1 Novalis, *Fragment*, tr. it. Milano, Rizzoli 1976; III 1987 p. 436.

2 Novalis, idem.

3 Arthur Rimbaud, *Soleil et chair*, 29 aprile 1870, tr. it. Milano, Feltrinelli Editore, 1964, IV 1975, p. 26 - 35.

4 Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, 1872, tr. it., Milano, Adelphi Edizioni, 1972, II 1979, p. 56.

5 André Breton, *L'Art Magique*, Paris, Amis du Club Français du Livre, tr. it. Milano, Adelphi 1991, p. 261.

6 cfr. Matteo Guarnaccia, *Provos. Amsterdam 1960 - 1967: gli inizi della controcultura*, Bertiolo, AAA Edizioni, 1997.

7 Giulio Paolini, lettera inedita del 2 novembre 1997.

8 Alighiero Boetti, in Mirella Bandini, *Torino 1960/1973*, "NAC", Milano, nuova serie, n. 3, marzo 1973, p. 4 - 5.

9 Achille Bonito Oliva, *Il territorio magico. Comportamenti alternativi dell'arte*, Firenze, Centro Di, 1972, p. 37 - 38.

10 Alle attività de La Stanza (1976 - 1978) presero parte Antonio Borzì, Bruno Ceccobelli, Alberto e Stefano Di Stasio, Claudio Fazio, Giuseppe Gallo, Luigi Mangone, Francesco Mirone, Salvatore Marrone, Piero Pizzi Cannella, Arnaldo Sanna.

11 Alle attività di Sant'Agata de' Goti parteciparono, tra gli altri, Antonio Capaccio, Claudio Damiani, Stefano Donati, Felice Levini, Tommaso Massimi, Giuseppe Salvatori.

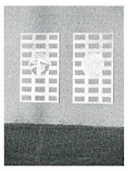
12 Aperta su iniziativa di Jole De Sanna, Luciano Fabro, Hidetoshi Nagasawa. Tra i più giovani, i primi ad aderire furono Rolando Chiodi, Fabrizio Crivelli, Mariella Ghiarardani, Raffaele Proto, Luisa Protti, Luca Quartana.

13 Dimitris Kozaris, in *Cantiere per un intervento di accelerazione estetica sulle acque del lago Fusaro*, MeltingPot, numero speciale, Napoli, anno III, n. 37, luglio 1997.

14 Gianni Dessì, colloquio con Aneillo Placido nel catalogo della mostra "Gianni Dessì. Semi", Galleria Alessandro Bagnai, Siena, 1995, p. 14.

15 Bernhard Rüdiger, *L'avanguardia. La crisi. La condizione dell'arroganza*, "Tiracorrendo", Milano, anno V, n. 1, giugno 1993, p. 12.

16 Alfredo Pirri, intervista di Carolyn Christov-Bakargiev, "Flash Art", Milano, n. 161, aprile - maggio 1991, p. 110.

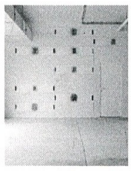


Domenico Bianchi

Gianni Dessì

Eugenio Giliberti

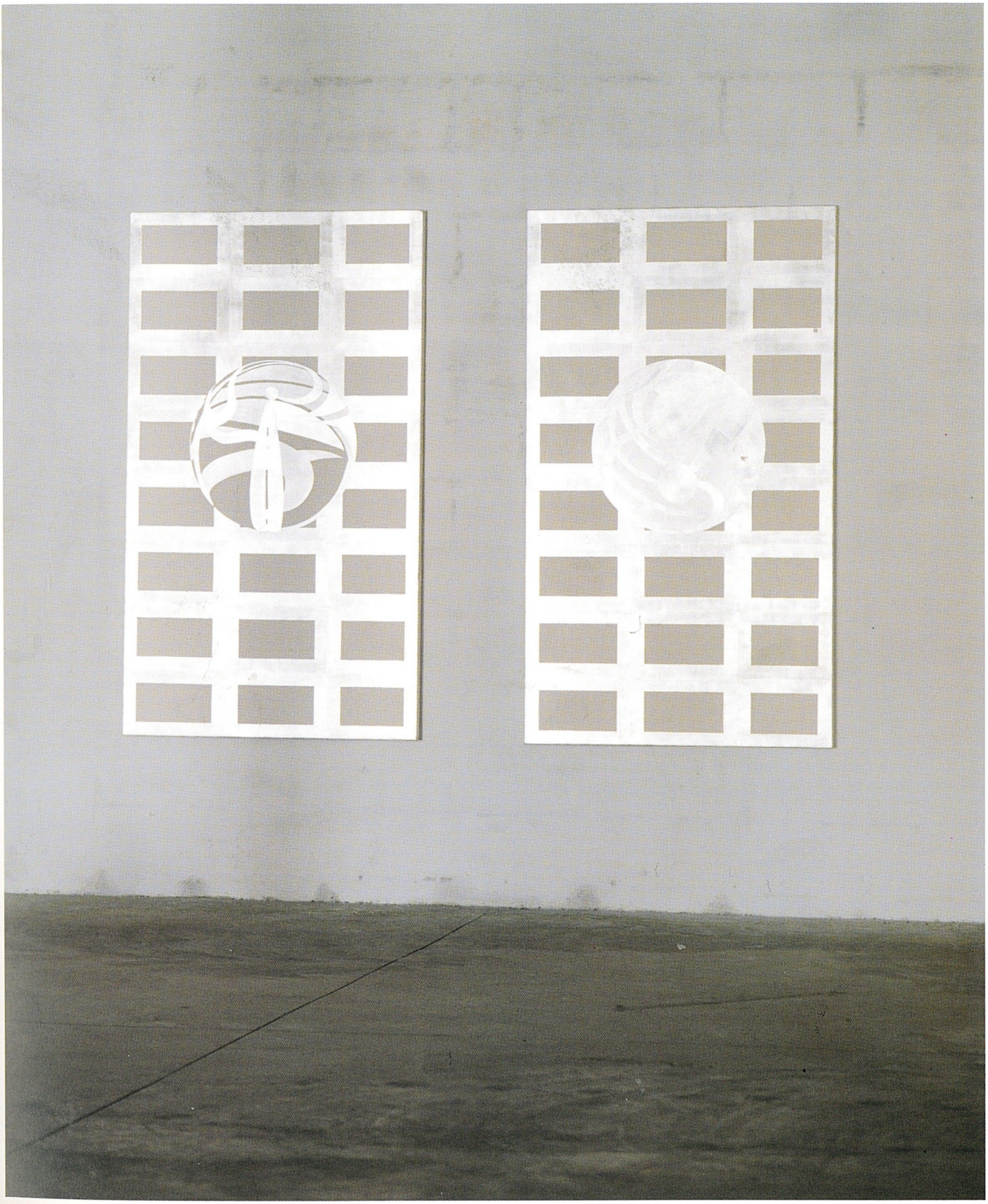
Dimitris Kozaris

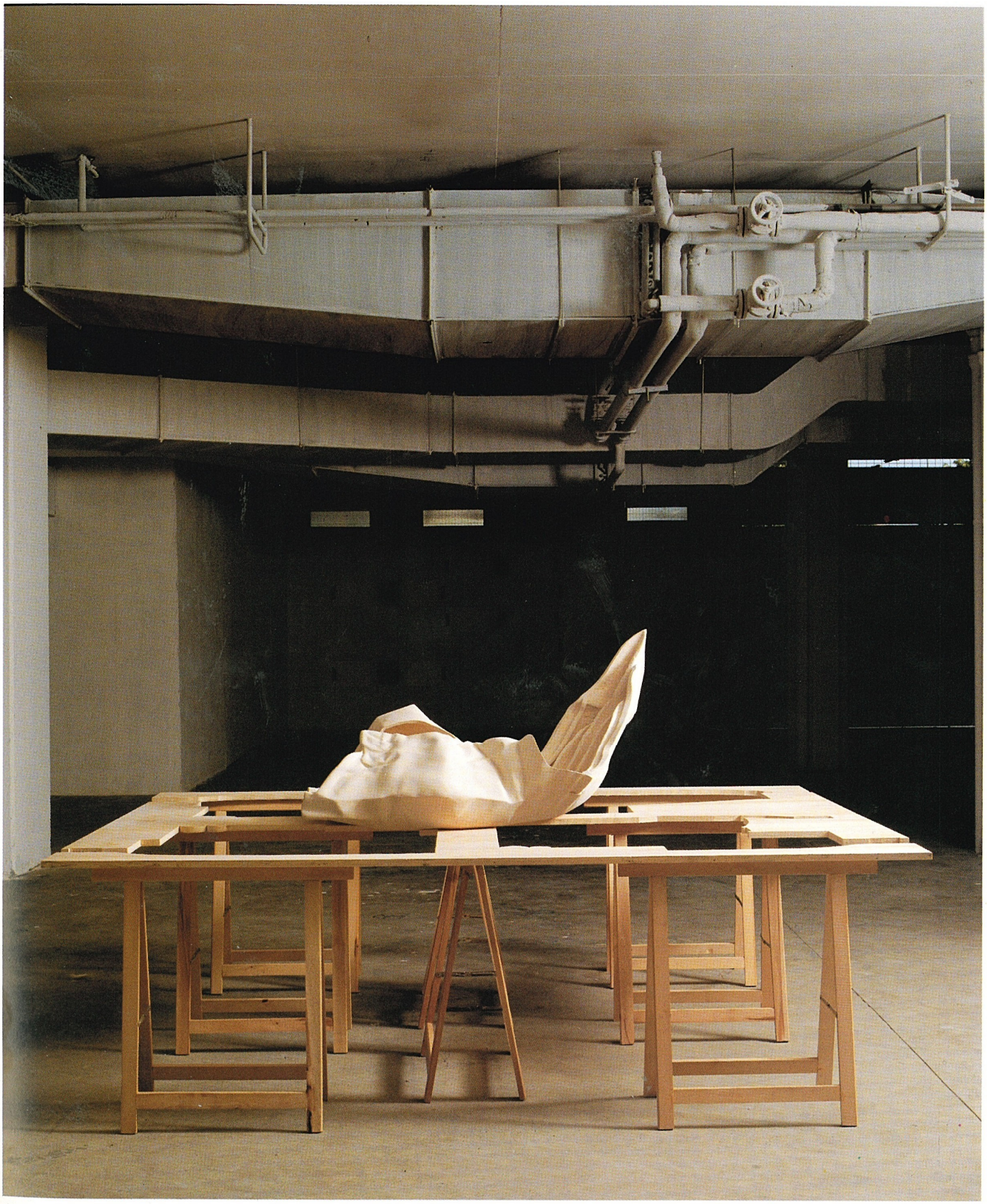


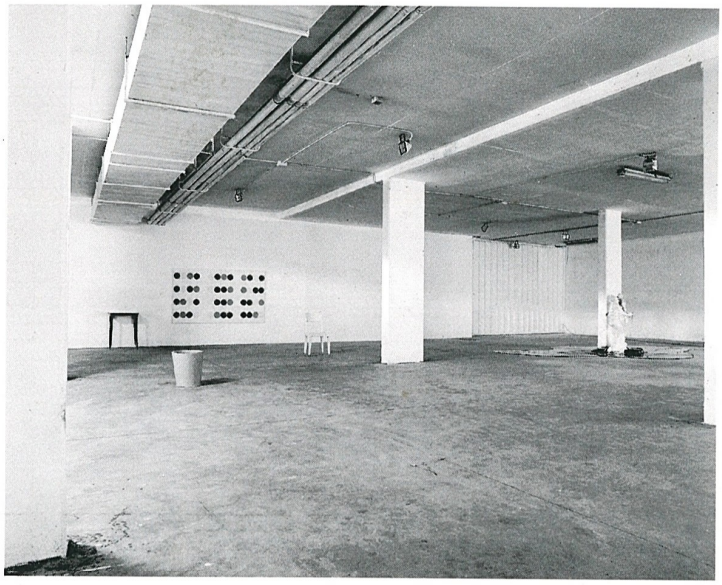
Alfredo Pirri

Bernhard Rüdiger

Luigi Stoisa

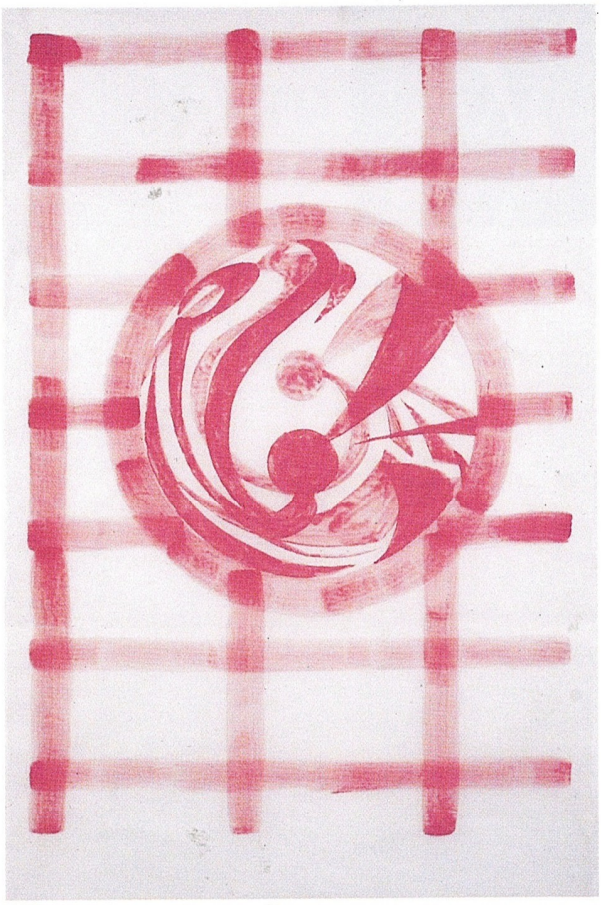


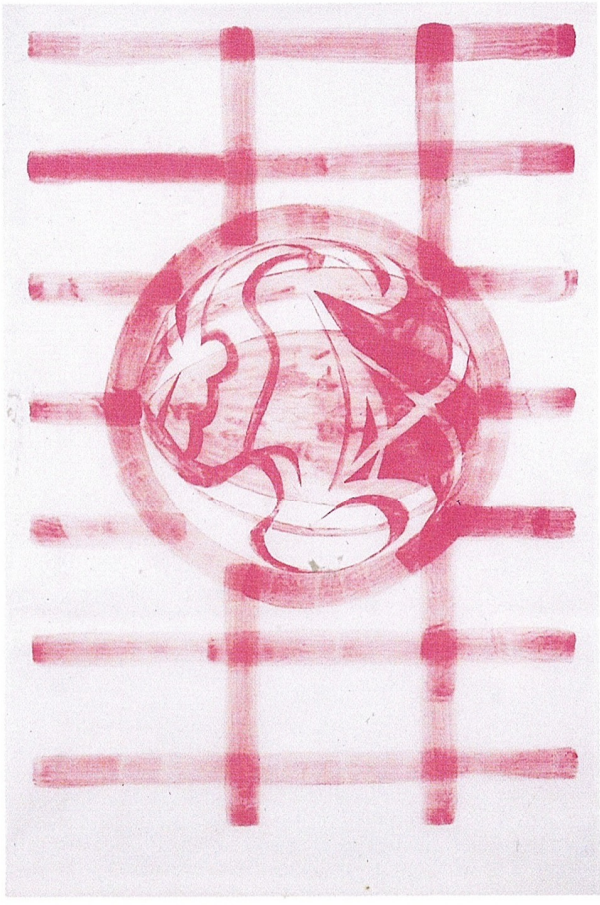


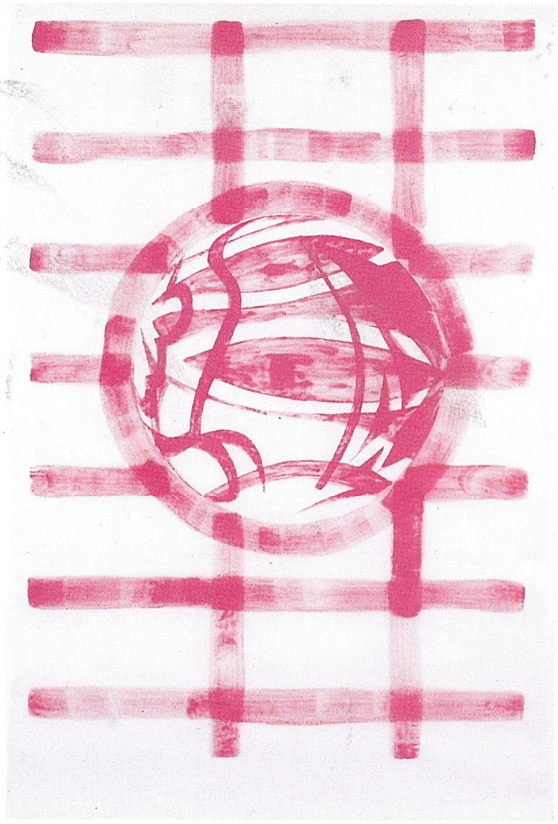


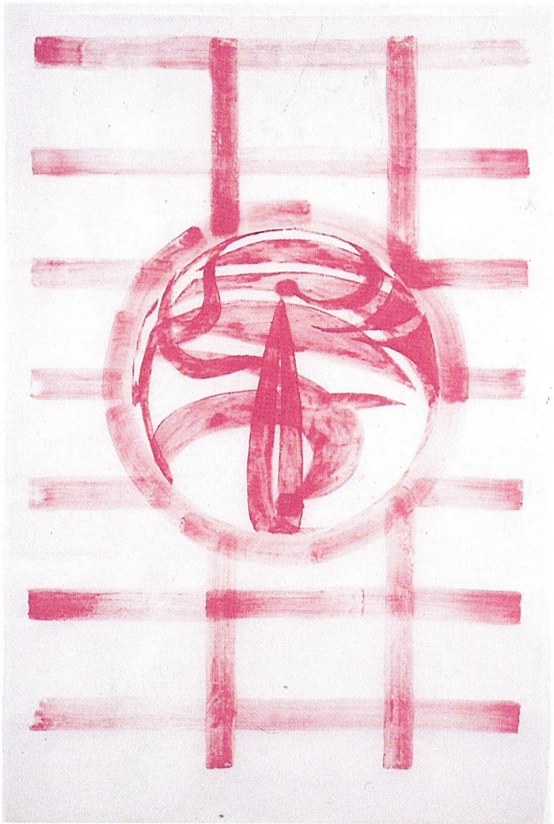
Tor bella magica
Spazio per l'Arte Contemporanea Tor Bella Monaca, Roma, giugno-luglio 1998

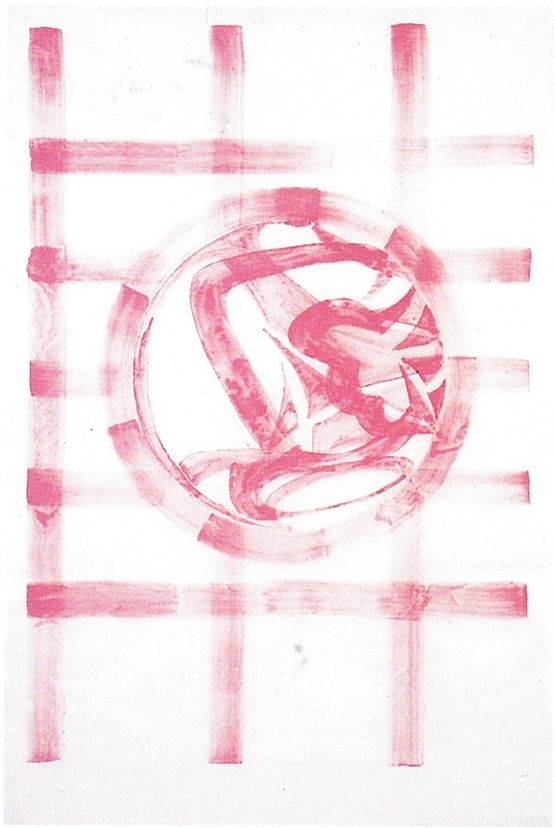
Domenico Bianchi











Gianni Dessì

L' ape e la formica, apologo per Gianni Dessì

di Giovanni Careri

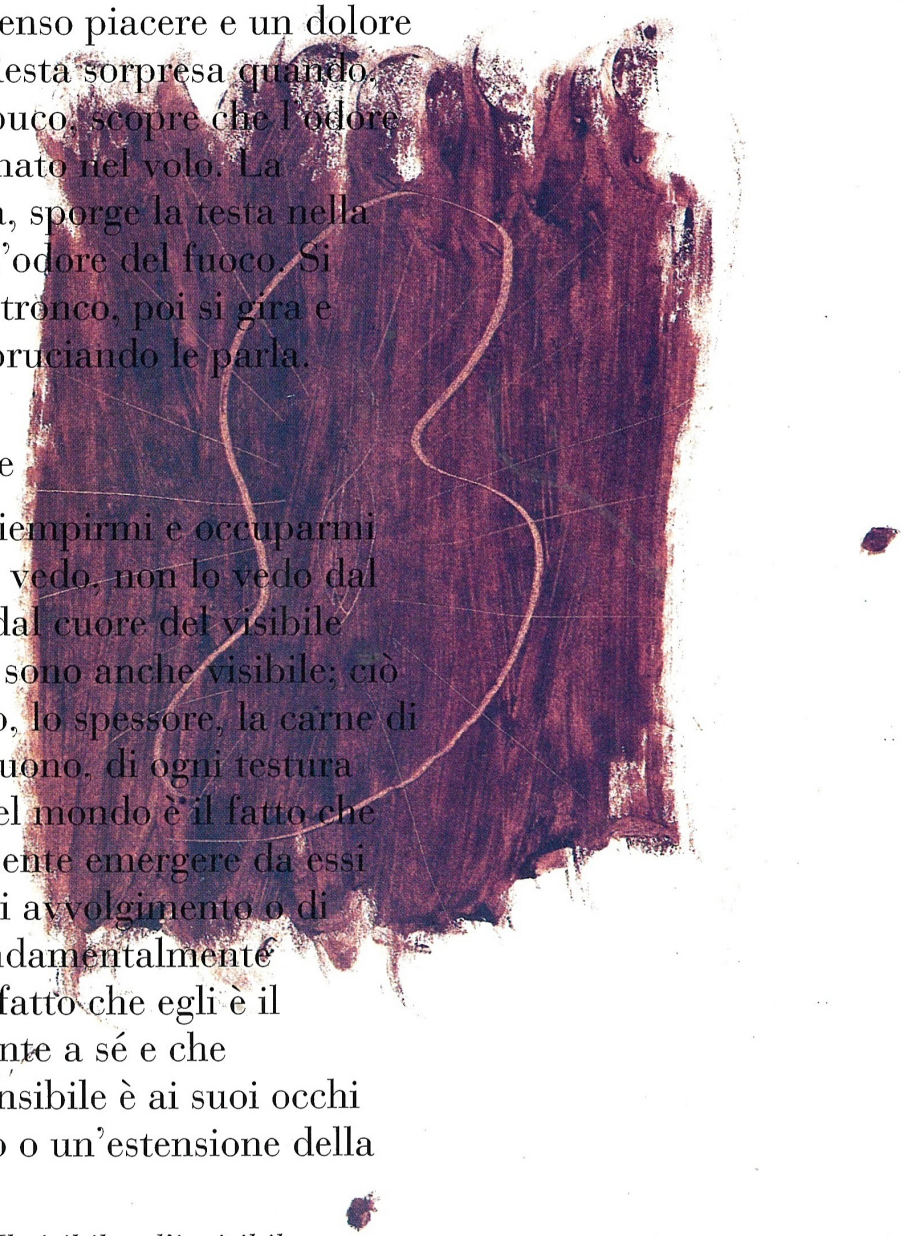
Encausto giallo

In un campo di colza in fiore un'ape succhia avidamente il polline dall'antenna gravida del fiore, strofina le ali sul petalo e sul sepalo, immersa nel calice mosso dal vento, si colora di giallo, si riempie gli occhi, il ventre e le antenne di nettare. Ebbra, dimentica la sua fastidiosa irrequietezza e si abbandona al sonno. Nel sogno il fiore è diventato un vasto paese di miele con fiumi laghi e montagne altissime. L'ape si mette a volare per vedere dall'alto se il paese ha un confine, ma non riesce ad issarsi abbastanza e si posa, esausta, sulla riva di un grande lago. Il sole si specchia nel lago e l'ape si scioglie nel miele. L'ape si sveglia turbata e si allontana veloce dal fiore, poi si avvicina di nuovo e si accorge che il fiore la guarda.

Encausto scuro

Una formica in fuga si rifugia in un tronco bruciato e cavo. Lo esplora in cerca di cibo. Si perde in cento cunicoli sempre più scuri finché non si ferma,

sorpresa da un forte odore che irrora da un profondo abisso. È un odore sconosciuto che la attrae irresistibilmente. Comincia a scendere con prudenza, poi, sempre più eccitata si mette a correre e cade nel vuoto. Volando nel buio traversa un muro di calore che le procura un intenso piacere e un dolore altrettanto intenso. Resta sorpresa quando, arrivata in fondo al buco, scopre che l'odore è svanito, si è consumato nel volo. La formica trova l'uscita, sporge la testa nella notte oscura e sente l'odore del fuoco. Si allontana rapida dal tronco, poi si gira e scopre che il tronco bruciando le parla.

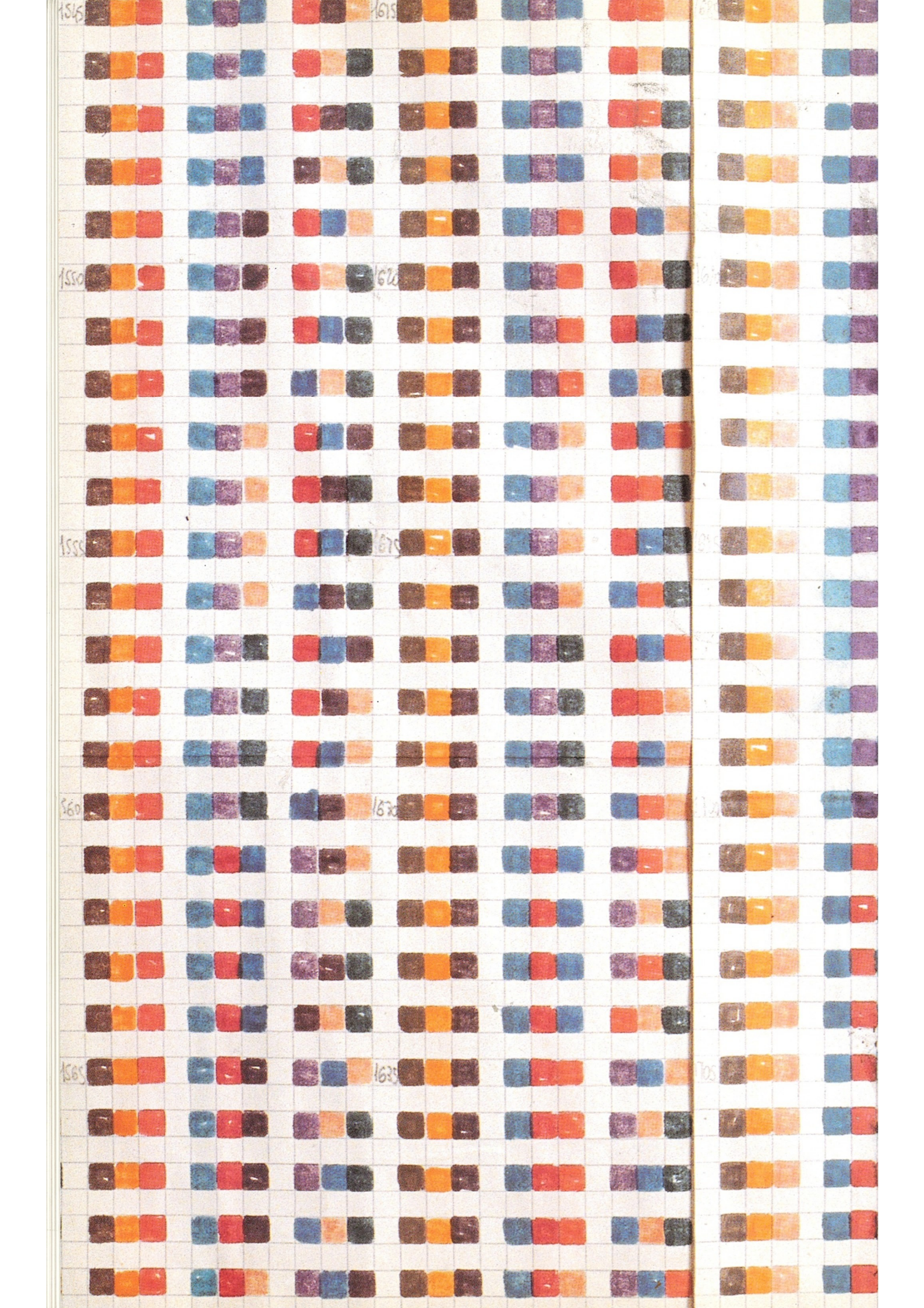


Il visibile e l'invisibile

«Il visibile può così riempirmi e occuparmi solo perché io, che lo vedo, non lo vedo dal fondo del nulla, ma dal cuore del visibile stesso: io, il vedente, sono anche visibile; ciò che costituisce il peso, lo spessore, la carne di ogni colore, di ogni suono, di ogni testura tattile del presente del mondo è il fatto che colui che li coglie si sente emergere da essi grazie a una specie di avvolgimento o di raddoppiamento, fondamentalmente omogeneo ad essi, il fatto che egli è il sensibile stesso veniente a sé e che reciprocamente, il sensibile è ai suoi occhi come il suo duplicato o un'estensione della sua carne».

Maurice Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*

Eugenio Giliberti



Dimitris Kozaris

Quando si svegliò, il dinosauro era ancora lì ...

«È un pugnale quello che vedo qui dinanzi a me?» (Macbeth)

Non so perché, ma quando qualcuno dice che sta per raccontarmi una barzelletta, mi assale una sensazione insopportabile di noia e imbarazzo, che a volte si trasforma addirittura in panico. In una straordinaria conferenza sulla *Rapidità*, Italo Calvino offriva un tentativo di spiegazione a coloro che provano tale sensazione, chiamando in causa l'incompetenza del narratore che «utilizza la tecnica sbagliata», per quanto riguarda, cioè, le concatenazioni e il ritmo. Anzi, per sostanziare questa sua convinzione, trovava un brano dal *Decameron* di Boccaccio, da cui riporto la seguente citazione: «Messere lo cavaliere (...) cominciò una sua novella e fieramente la guastava. (...) Di che a madonna Oretta, udendolo, spesse volte veniva un sudore e uno sfinimento di cuore, come se inferma fosse stata per terminare; la qual cosa poi che più sofferir non poté, conoscendo che il cavaliere era entrato nel pecoreccio né era per riuscirne, piacevolmente disse: Messer, questo vostro cavallo ha troppo duro trotto, per che io vi priego che vi piaccia di pormi a piè».

Ho citato questo brano per descrivere un elemento che spesso prevale nella nebulosa fantasmagoria delle storie e delle immagini che dilagano oggi nei mass media. Tale osservazione suscita, naturalmente, un interrogativo: in definitiva, quale dovrebbe essere il nostro atteggiamento nei confronti dei mass media, soprattutto tenendo conto che, a quanto pare, l'arte moderna ha spostato il suo interesse dalle forme materiali a eventi più immateriali (fotografia, video)? Nel formulare la mia personale risposta a questa domanda, direi che si aprono due diverse prospettive: la prima si propone di coltivare una lentezza meditativa, la seconda privilegia invece la confusione, ossia la quasi intensificazione della natura standard di queste immagini che sembrano non avere un principio. Mi preme a questo punto sottolineare la caratterizzazione in termini di "quasi intensificazione", perché nella parola "quasi" sta la posta in gioco per l'arte, ossia l'elemento che allontana l'arte dal vortice dell'eloquenza, dell'edonismo e del sentimentalismo piccolo borghese che sono spesso tipici delle immagini pubblicitarie.

Già da qualche tempo Dimitris Kozaris ha concentrato la sua variegata ricerca lungo queste linee. Qui la successione delle immagini appare simile ad una trasformazione mitologica o, per utilizzare un termine più comune, a un esperimento surreale. Chiariamo subito che la parola "surreale" non deve in alcun caso essere identificata qui con i cliché dei "paesaggi onirici" di Salvador Dalì, dove ad esempio un orologio si squaglia e cola oltre il bordo di un dirupo, ma piuttosto ha a che fare con un repertorio di immagini ricco e multiforme che è difficile raggruppare sotto un comune denominatore.

In questo caso particolare esistono alcune storie paradossali che tornano alla mente, provenienti da lontano e ancora persuasive, grazie alla loro sorprendente sentimentalità: come racconta Dimitris Kalokyris nella *Scoperta dell'omerico*, re Mida veniva nutrito da bambino, mentre dormiva, con formiche mescolate a farina, mentre Platone mangiava le api che avevano fatto il nido sulle sue giovani labbra. E ancora, c'erano altri che davano agli agnelli dolci impastati con le lacrime, e ai pesci un anello di pasta, perché un pesce è la sposa dell'anima. Tuttavia, senza lasciarsi influenzare da tutto ciò, ci sono momenti in cui il lavoro di Kozaris tocca un tasto che va oltre il pensiero ragionevole e lo spazio logico, catturando qualcosa dell'acredine e dell'aridità delle immagini di questo tempo.

Ciò nonostante, ci si potrebbe facilmente chiedere cosa ci sia di tanto importante nei video di Kozaris che, per estensione, dia conto della pregnanza del suo contributo all'arte. La risposta va cercata nella sua costante predilezione per un'espressione istantanea, piena e concisa, nonché nel modo in cui attizza l'immaginazione con la frenesia di una seduta di montaggio che riorganizza e, al tempo stesso, contrae la durata: riciclando, in altri termini, immagini di seconda mano o originali in un nuovo contesto che ne trasforma costantemente il significato e l'incisività. In questo caso specifico, tuttavia, la successione delle immagini dà l'impressione di essere pensata «in maniera politica», come era solito dire Godard.

Nel tentativo di collezionare le più brevi storie mai scritte, Calvino ne menziona una del guatemalteco Augusto Monterosso che, a suo avviso, rappresenta l'acme del genere: «Quando si svegliò, il dinosauro era ancora lì ...». Non credo esista nulla che possa fungere meglio da commento succinto al video di Kozaris. Si direbbe che le storie siano collegate allo stesso modo: il segreto consiste nella costante aspettativa dell'assurdo e in un ossimoro che dà loro intensità; qui, la tecnologia avanzata comunica un senso di prodotto "artigianale", di "assemblaggio". Volgendo le spalle alla perfezione ed al languore delle "belle" immagini, Kozaris esplora la possibilità di nuove relazioni col cinema e con la quotidiana schizofrenia metropolitana. Una volta di più, la forma della città moderna assume le sembianze del pensiero.

Yorgos Tzirtzilakis [*Push ups*, 1996]

Traduzione dall'inglese di Vincenzo Vergiani

Fresh Image

from the video: Fast Food, duration 12 sec

Benny
Boom Boom

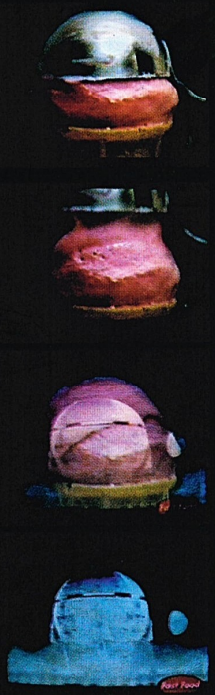
from the video: Hot Hits, duration 8 sec

Egg Plant

from the video: Lemon Pie, duration 17 sec

Fast Food
Sequences

Taste of Space

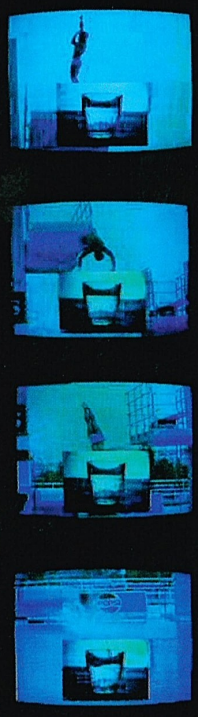


from the video: Milk Shake, duration 12 sec

Yellow and Live

from the video: Milk Shake, duration 8 sec

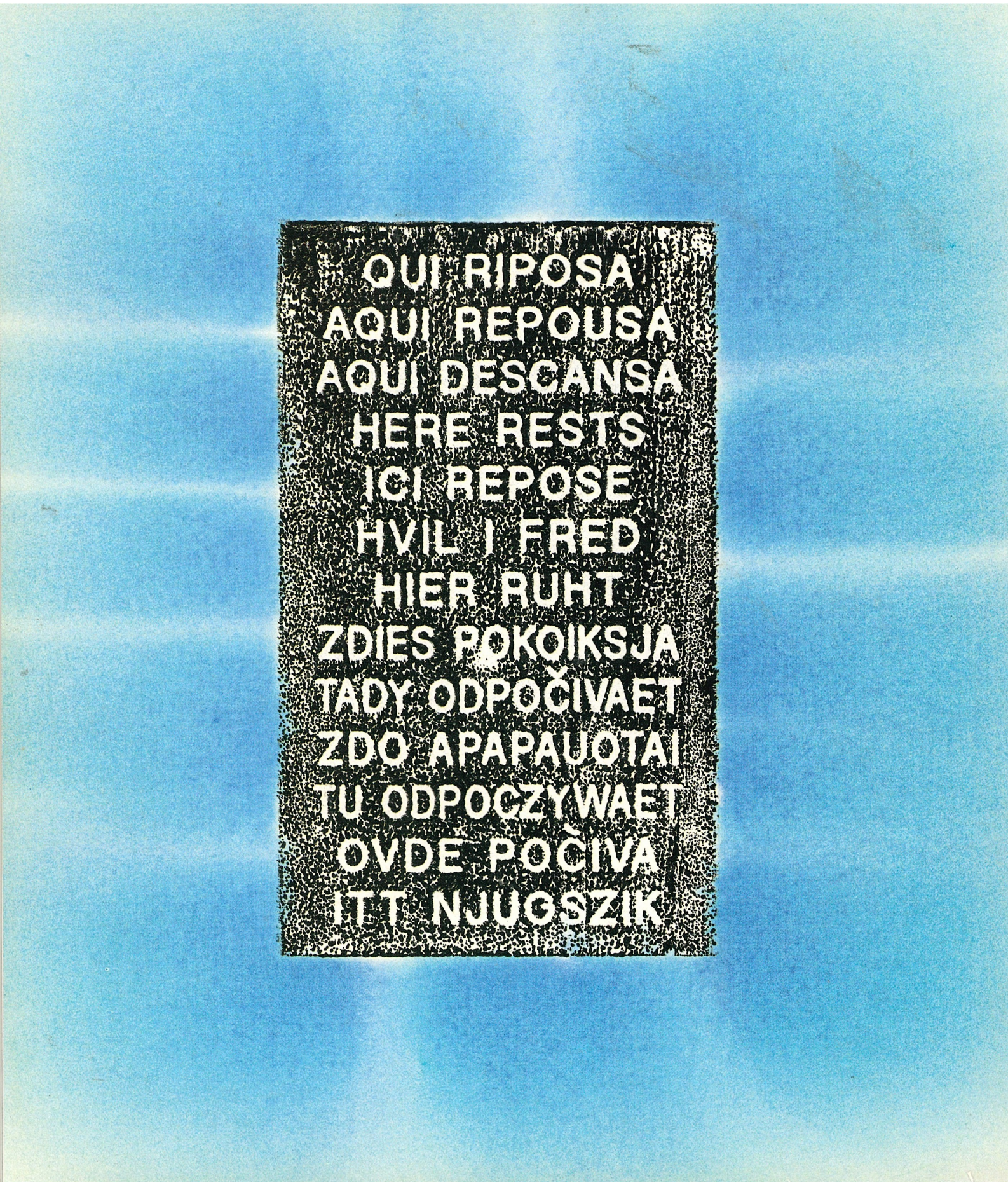
Deep C.



from the video: Fast Food, duration 30 sec

Alfredo Pirri

Progetto per *Luoghi ritrovati*, Serre di Rapolano, 1997


QUI RIPOSA
AQUI REPOUSA
AQUI DESCANSA
HERE RESTS
ICI REPOSE
HVIL I FRED
HIER RUHT
ZDIES POKOIKSJA
TADY ODPOČIVAET
ZDO APAPAUOTAI
TU ODPOCZYWAET
OVDE POČIVA
ITT NJUGSZIK

QUI RIPOSA
AQUI REPOUSA
AQUI DESCANSA
HERE RESTS
ICI REPOSE
HVIL I FRED
HIER RUHT
ZDIES POKOIKSJA
TADY ODPOČÍVAET
ZDO APARAUJOTAI
TU ODPOCZYWAET
OVDE POČIVA
ITT NYUGSZIK

Bernhard Rüdiger

Incubo n. 9 Apre una stanza chiusa. Su grandi ruote dentate sta rigida, seduta con i pugni serrati, lo sguardo iracondo, una bambina piccolissima. È immobile da un tempo infinito. Grasso ed escrementi incrostati hanno rinchiuso il corpicino in una massa dura.

Falciato si domanda come abbia potuto dimenticare. Guarda i piccolissimi pugni rigidi dai calli scuri, serrati da una forza inverosimile. Un risucchio intenso quanto immobile serra un ciuccio contro le labbra livide.

Angoscia e vergogna per aver dimenticato e impensabile sofferenza di questo piccolo essere così violento nella sua immobilità. Lo afferra per staccarlo dalla massa di croste; ma libera la bambina è disgiunta e come disossata. Nelle sue mani è carne bianca, inerme, incapace di ogni reazione.

La lava e la lava a lungo e infine la bambina gli è seduta davanti, lo stesso sguardo iracondo e i pugni serrati. Le stacca il ciuccio dalle labbra ma subito la bambina asfissia. Cerca di rianimarla, la chiama e preso dal panico le rinfila il ciuccio. La bambina si riprende. Non è logico. L'interno della bocca non è cavo, ma pieno di una massa grassa e nera, resta solo lo spazio per il ciuccio. Non si capacita e si accorge che da tutte le fessure cadono delle pietruzze scure, pezzi rammolliti di grasso nero come petrolio; dalle orecchie, dal naso, poi anche dalla bocca: lo raccoglie, sopra e sotto spuntano le radici bianche dei piccolissimi denti rimasti incastrati. (Si sveglia. Terrore; pensa: non si può dimenticare il proprio territorio).

Sono passati sei mesi da questo incubo (n. 9, perché il nono ad avermi aiutato a pensare altrimenti) e mi sveglio ancora affetto da immagini angosciose. Ma non vi è ormai più nulla da vedere. Solo forme astratte e nere, sagomate, tagliate, incalzano. Ogni mio sogno è astratto da qualche tempo.

Gli escrementi solidi e neri della bambina dimenticata nell'ultimo incubo, hanno riempito tutto il mio campo di visione. Colpevole li ho raccolti, perché il territorio è necessità di ogni opera, orizzonte solido e oscuro, luogo d'azione e di terrore.

Come ho potuto per così tanto tempo non riconoscere l'autonomia del territorio in cui si iscrive l'opera? Come ho potuto accettare questo luogo comune secondo cui l'opera si iscrive semplicemente nella realtà!

Ogni opera ha una cornice, perché ogni opera richiede a chi la guarda di avvicinarsi, di compiere i gesti necessari affinché il rito del vedere (e poi l'eucarestia della visione) si possa compiere. Ma proprio quel porsi nella realtà che una volta era garanzia di autentica esperienza, non è diventata oggi (17 aprile 1998) un'evidenza che offusca la visione e impedisce ogni avvicinamento?

Il reale ha incarnato per più o meno un secolo l'idea che l'esperienza, anche se molteplice e complessa o addirittura contraddittoria, è vera perché reazione simpatica e sensibile ai fenomeni dell'esistente. Questo immergersi, non più proiettivo e risultato della volontà (come potevano pensarlo Caspar David Friedrich o Hölderlin o anche Rousseau), è diventato un vero e proprio sentire il mondo, un guardare nelle viscere dell'esistenza chiudendo gli occhi per amplificare tutte le nostre sensazioni.

«Nello stato d'animo plastico la sensazione è veste materiale dello spirito.

E con ciò finalmente l'artista creando non guarda, non osserva, non misura, non pesa; egli sente, e le sensazioni che lo avvolgono gli dettano le forme e i colori che susciteranno le emozioni che lo hanno fatto agire plasticamente.

Usciamo dalla pittura?... Non lo so. Purtroppo la mente umana opera tra due linee d'orizzonte ugualmente infinite: l'assoluto e il relativo, e tra queste la nostra opera segna la linea spezzata e dolorosa della possibilità.» (Umberto Boccioni, *Pittura e scultura futuriste*, a cura di Zeno Birolli, Milano, Edizioni SE, 1997).

Potremmo noi oggi parlare alla stessa maniera dell'esperienza del reale? Non intendiamo invece dicendo "realtà", la sintesi che dà rilievo ad un carattere tipizzante, che così riassume caratterizzando invece di fare esperienza sentendo? Quando si dice reale si intende soprattutto il luogo comune che meglio caratterizza una situazione e proprio questo luogo comune ci tiene a distanza di sicurezza da quelle esperienze che potrebbero in maniera così pericolosa ridar vitalità ad un rapporto critico col mondo.

Ridurre l'opera a fenomeno o a personale problema di gusto, perché semplicemente uno dei caratteri possibili della realtà, equivale a negare l'intelligenza e la sensibilità percettiva dell'uomo. Privilegiando ciò che caratterizza, ci riferiamo sempre di più alle avanguardie del nostro secolo, e sempre con maggior veemenza ne rivendichiamo la nostra discendenza giustificando così i nostri comportamenti. Sembra rassicurarci l'idea che una società "moderna" ha bisogno di noi, perché avrebbe bisogno di un continuo sconfinamento. Ma riprendere forme e comportamenti senza rivederne le idee che li hanno prodotti non è altro che un mancato atto di responsabilità. Avere dimenticato che ogni opera si pone rispetto ad un territorio è la più grave colpa di questa mia generazione, perché questo impedisce la produzione di un qualsiasi linguaggio. Usare parole come luoghi comuni, che vuol dire pretendere di formulare frasi senza conoscere una grammatica alcuna è pretenzioso e diventa un peso inutile per ogni società.

Ritrovare la necessità dell'opera rispetto ad una società vuol dire creare il territorio dell'opera, ritrovare la nicchia bianca e astratta rispetto alla quale l'opera risalta, vuol dire inventare un proprio museo, che altro non è se non il rito che permette di sopportare dei contenuti pericolosi e veicolare il terrore che ne risulta.

Il territorio dell'opera è l'orizzonte da cui gli elementi del linguaggio si distaccano e prendono senso perché si organizzano rispetto ad un fondo formando una grammatica. Non si può semplicemente presupporre l'esistenza di un orizzonte, non vi è niente di più fisico e di più vero del luogo.

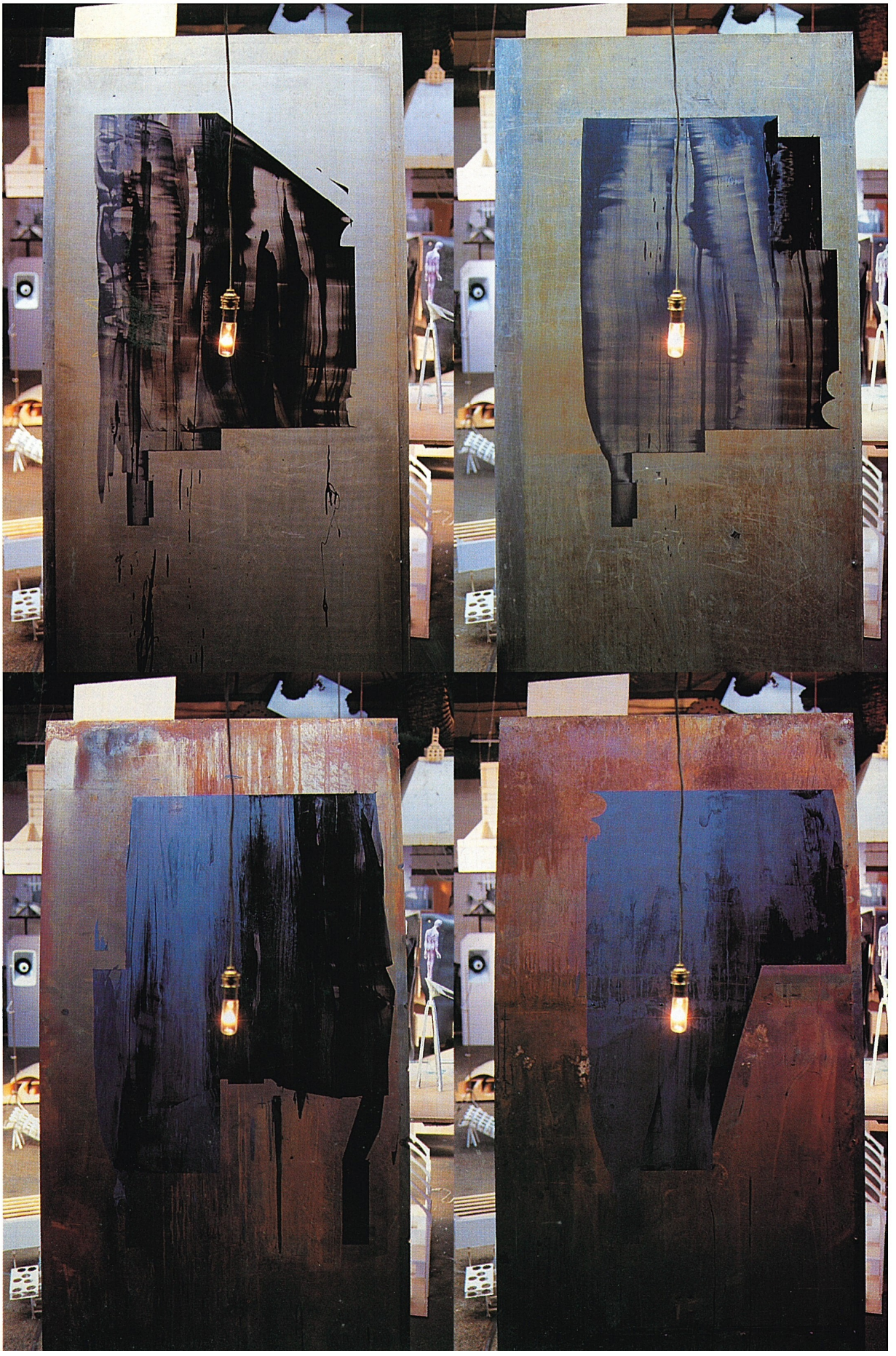
La solitudine non è forse stata mai così assoluta per l'artista. Mi ritrovo a compiere un lavoro sproporzionato costruendo di opera in opera dei luoghi dove posare il piede al prossimo passo. Sogno solo forme nere e astratte perché non riesco più neanche ad immaginare di trovare un giorno il luogo; quell'orizzonte finalmente collettivo che ci permette di distinguere il vuoto, l'abisso, il nulla, che si trova dietro, dalle forme che prendono senso davanti.

Solitario vagare in un oceano informe in cui la sola volontà mi fa guardare avanti lungo la linea del mio naso. Mi arresto a discorrere con qualche spirito ormai stanco; Malevich, Boccioni, Eisenstein, Schwitters, si intrattengono animati ma con cortese distanza. E anche io dal lato mio non mi permetterei mai di farmi scorgere a pensare che quella loro idea che tutto è natura, dallo spirito all'ala lucente di un aeroplano, è forse sorpassata e anche un tanto ingenua. E poi in nome di quale società potrei parlare? Dunque taccio perché consapevole che il vantaggio mi è dato solo dal tempo che procede inesorabile e che in questi ultimi ottanta anni ha reso sempre più relativo il concetto di realtà. Proprio il tempo ha preso di contropiede quell'arte che si vuole un po' troppo figlia del proprio tempo, traendola nella tanto rivendicata realtà. Le ha tolto quel territorio oscuro e profondo da cui solo può sorgere la forza dell'azione.

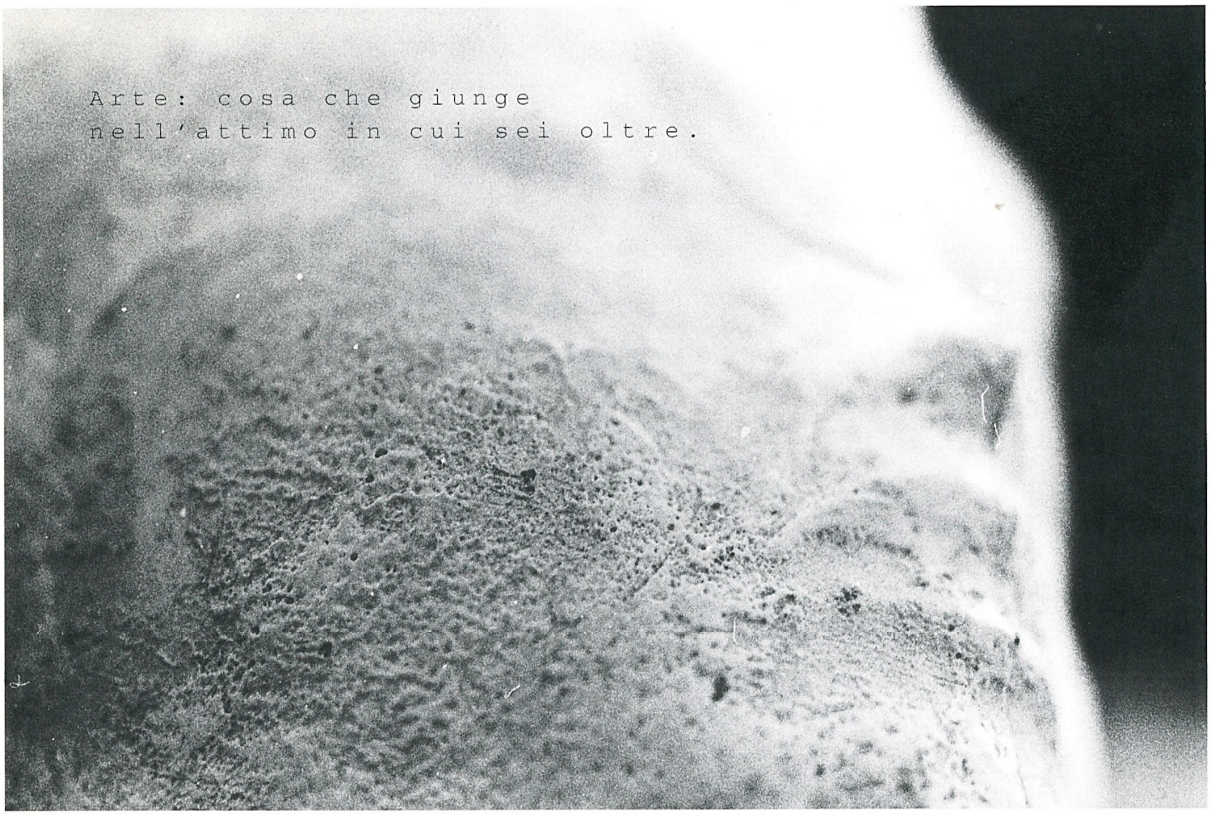
I miei sogni sono neri ma certamente futuri.

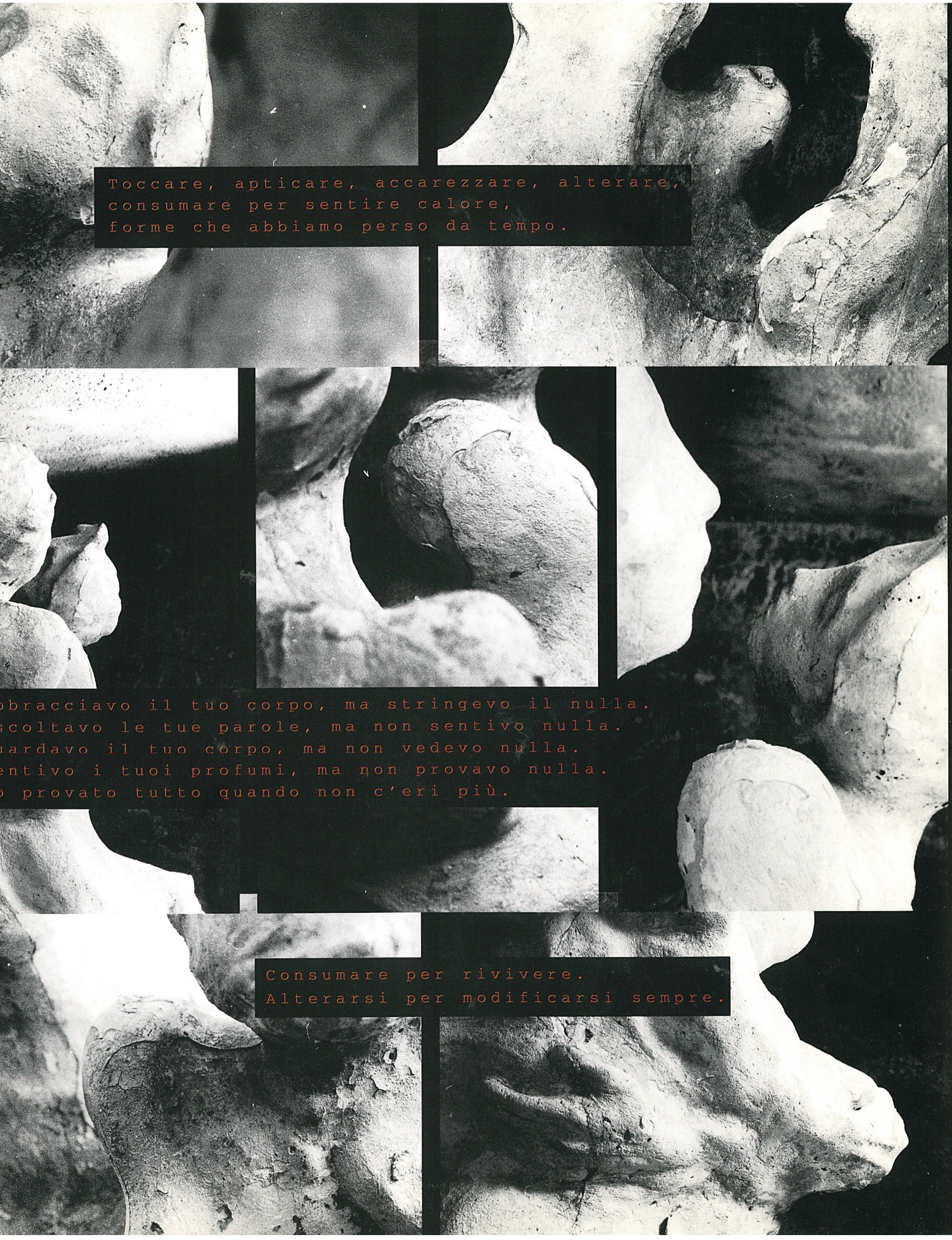
Bernhard Rüdiger

Otto incubi, 1998
Cibachrome,
cm 180 x 120 ciascuno



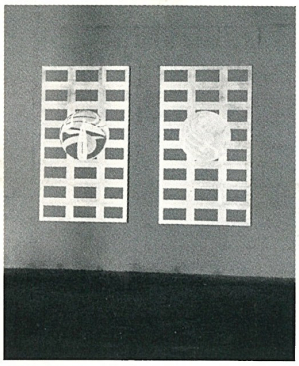
Luigi Stoisa


Arte: cosa che giunge
nell'attimo in cui sei oltre.

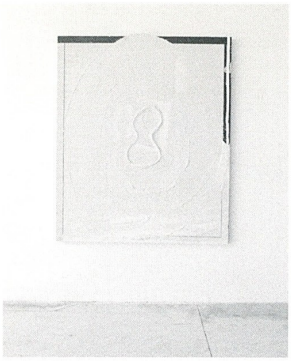

Toccare, apticare, accarezzare, alterare,
consumare per sentire calore,
forme che abbiamo perso da tempo.
obracciavo il tuo corpo, ma stringevo il nulla.
scoltavo le tue parole, ma non sentivo nulla.
uardavo il tuo corpo, ma non vedevo nulla.
entivo i tuoi profumi, ma non provavo nulla.
o provato tutto quando non c'eri più.
Consumare per rivivere.
Alterarsi per modificarsi sempre.

Stringevo pensieri così elevati
che la pelle sfogliava al vento.
La fotografia mi guardava
e io la guardavo:
entrambi respiravamo.
E pensare che ogni cosa che ci circonda
si muove e ci muove continuamente.
E pensare che ogni tanto non pensiamo
ma pensiamo di pensare.
Insieme e soli nello stesso tempo!
Per essere oltre.

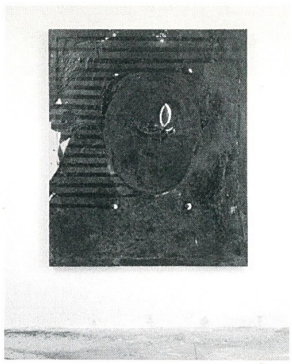
Catalogo



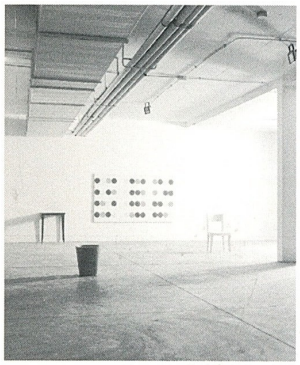
Domenico Bianchi
Senza titolo, 1997,
argento su tela, cm 200 x 115
Senza titolo, 1997,
argento su tela, cm 200 x 115



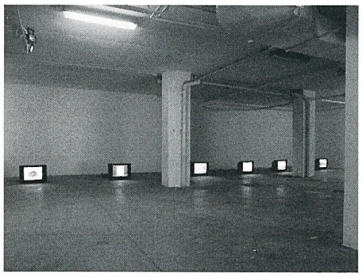
Gianni Dessì
Chiaramente, 1998,
olio e encausto su tavola,
cm 215 x 180



Gianni Dessì
Nero su bianco, 1998,
olio e encausto su tavola,
cm 215 x 180

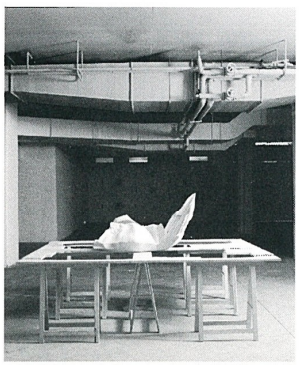


Eugenio Giliberti
Pittura in forma di tavolo rosso,
1998, cera con anima di ferro,
cm 70 x 70 x 85
Pittura in forma di sedia bianca,
1998, cera con anima di ferro,
cm 49 x 52 x 88
Pittura in forma di vaso arancione,
1997, cera con anima di ferro,
cm h 50, ø 45
48 cerchi colorati,
1998, encausto su tela,
2 tele cm 120 x 140 ciascuna

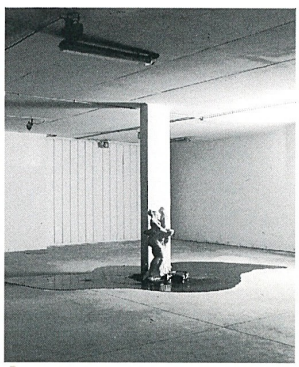


Dimitris Kozaris
***Water Games, 1998, video istallazione, 6 monitor e 6 video: The Shower*, 1994 (12 sec.); *Up and Down*, 1992 (12 sec.); *Deep C.*, 1992 (30 sec.); *Afloat*, 1993 (13 sec.);. *Spring Iceberg*, 1992 (22 sec.); *Fresh Image*, 1992 (12 sec.)**

Alfredo Pirri
Sonno d'Europa, 1996,
25 elementi, inchiostro e acquarello
su carta, cm 35 x 150 ciascuno



Bernhard Rüdiger
Senza titolo, 1998, terracotta e
legno, cm 140 x 255 x 186



Luigi Stoisa
Senza titolo, 1998, gesso alterato e
catrame, cm 140 x 600 x 400

Finito di stampare nel mese di giugno 1998
Stampa Aurelia '72 Roma