

Il raggio duro del Sole

Il raggio duro del Sole

Palazzo dei Leoni di Messina

Ottobre 1988

La mostra "Il Raggio duro del Sole" è stata promossa
dall'Amministrazione Provinciale di Messina.
Ha collaborato l'Associazione Culturale "L'UOVO DI STRUZZO"
di Torino.

Si ringraziano la Galerie Roger Pailhas (Marseille);
lo Studio Gianni Caruso (Torino);
i critici curatori,
e gli artisti tutti.

Curatori: Marie Luise Syring, Enrico Crispolti e Lucio Barbera
Coordinamento: Ketty Cacciabue (Ass. Culturale L'UOVO DI STRUZZO)
Allestimento: Arch. Antonello Longo (Messina)
Segreteria Organizzativa: Marcello Bottari, Gerry Gambino (Messina)
Trasporti: Gondrand (Torino)
Società Assicuratrice: Assitalia
Traduzione dal tedesco: Sergio Fabian (Stilema, Torino)
Ufficio Stampa: Gino Mauro (Messina)



Il raggio duro del Sole

Amministrazione Provinciale di Messina

Coordinamento editoriale e Progetto grafico: Gabriella Bocchio & Giulio Palmieri (Segno e Progetto, Torino)
Fotocomposizione: Composfoto (Torino)
Fotolito e Selezione/colori: CGC (Torino)
Stampa: Arti Grafiche Roccia (Torino)
©*Copyright:* 1988, Edizioni L'UOVO DI STRUZZO (Corso Tassoni 56 10144 Torino Tel. 011/960.60.26)

Il sempre più frequente scambio di idee e di informazioni, la velocità delle stesse, la coscienza critica incalzante dell'appartenenza ad una cultura sovranazionale europea, hanno favorito la creazione di strutture atte a recepire i messaggi e le istanze della più significativa emergenza artistica figurativa, rispettando le matrici culturali originali degli artisti e la loro forte capacità propositiva. È con questo spirito che l'Amministrazione Provinciale promuove questa mostra realizzata appositamente per Messina, intervenendo con slancio nel dibattito fervido dell'arte-oggi e contribuendo al contempo delle altre sedi europee all'appassionante dialogo con le avanguardie.

Dalla Biennale veneziana, ai musei europei, alle grandi mostre internazionali, gli artisti qui presenti svolgono un ruolo di rilievo con impegno e chiarezza. Siamo lieti, quindi, di farci portavoce della volontà conoscitiva delle nuove forme del pensiero figurativo teso a ribadire quella speranza di "Avant-Garde" mai sopita e più spesso simulata tra le pieghe dei fenomeni delle "mode", verso chi in qualità di fruitore è sovente chiamato alla lettura simultanea di opere complesse e differenti.

Giuseppe Naro
Presidente dell'Amministrazione
Provinciale di Messina

SOMMARIO

- Il raggio duro del Sole,
di *Enrico Crispolti* P. 10
- La bussola del caos,
di *Lucio Barbera* 14
- Disincantata indifferenza,
di *Marie Luise Syring* 22
- Tavole 26
- Biografie 44

Enrico Crispolti

IL
RAGGIO
DURO
DEL
SOLE

10

Credo più che mai oggi attuale e necessario sia un metro di valutazione critica che liberi dal peso di schemi ed etichette, mirando invece al preminente riconoscimento delle motivazioni individuali del fare. Non v'è dubbio che il linguaggio artistico abbia una propria del resto ineludibile storicità, e dunque non solo non sia prescindibile in quanto dato di partenza, ma anche induca nella realtà di inevitabili quanto plausibili tratti comuni. Tuttavia è soltanto nella misura della diversione specifica, personale, individuale, entro quel tanto di comune situante e datante un'esperienza, che una mozione s'afferma in termini autenticamente creativi, esce cioè dallo scontato, dal generico, significa insomma ben più che non soltanto limitarsi ad attestare la partecipazione ad una situazione e ad un momento determinati.

In fondo il dramma dell'artista di oggi è proprio sostanzialmente di ordine formativo. È nella sua resistenza e forza di costruirsi un fondamento attorno all'individuazione di motivazioni proprie, scavate nella propria interiorità, nel proprio vissuto, quanto nelle proprie origini, antropologiche e sociali e naturalmente culturali. E l'insidia maggiore è la persuasione alienante, l'abbandono ad una seducente eterodirezione gestita dalle lusinghe delle persuasioni di mercato o del premio critico a breve. È l'insidia dell'alienazione che porta ad attrupparsi, al consenso espropriante il proprio territorio, sul quale occorre invece costruire un'identità il più possibile irripetibile, perché individualmente motivata. E dunque, più che mai, non ha senso rivolgersi alla situazione attuale della ricerca per indicarvi le corrispondenze a formule e schemi di tendenza, anziché per cogliervi l'emergenza sempre un po' scomoda di individualità, e la loro stessa contrapposizione in un gioco dialettico d'ampio respiro. Beninteso affinità e coincidenze potranno verificarsi, ma non saranno tanto queste a contare, quanto all'opposto proprio le diversità dei pronunciamenti individuali, le diversioni dal luogo comune, letale per l'arte. E oggi di luoghi co-

muni è fatta buona del panorama dell'avanguardia istituzionalizzata, ufficiale, perbenisticamente non più mordente.

Dunque sotto il profilo delle individualità confrontate invito a leggere questa mostra: nella pronunciata diversità di interessi e di soluzioni degli otto artisti presenti, pur operanti in buona parte in un ambito che vede prevalere la pratica dell'istallazione oggettuale come zona franca operativa, storicamente ormai assodata dalle esperienze che furono dette "povere", e che oggi si offre quale nuovo territorio di possibilità fra i generi tradizionali, fra pittura e scultura insomma. In modo tuttavia anche da confinare, come accade nel lavoro di alcuni degli otto qui presenti, effettivamente con la pittura, o con la scultura. Ma attraverso la dialettica delle individualità emergono anche svariate risultanze di riferimenti a specifici patrimoni culturali, al tempo stesso che assai diverse angolazioni di corrispondenza alla condizione comune del nostro "esserci" quotidiano, del singolo quanto collettivo, in Europa oggi. Benché risulti indubbiamente ricorrente, ma si può ben dire prevalente giacché così diffuso pure in soluzioni assai diverse fra loro, l'atteggiamento di negarsi ai limiti di un mondo tecnologicamente dominato e in qualche modo razionalmente univoco, a favore invece di una discorsività liberamente eversiva, fatta di evocazioni molteplici, che spingono appunto in modi fra loro differenti verso un orizzonte di archetipi, di sedimentazioni, di solitarie liriche contrapposizioni, almeno.

A questo incontro affluiscono artisti di culture diverse, pur sempre europee: due tedeschi, Boehle e Münch, operanti l'uno a Düsseldorf l'altro a Friburgo; una francese, la Blocher, attiva a Saint Denis; un ateniese, Panayotidis, che lavora a Berna; un iraniano, Golba, oggi diventato milanese; e tre italiani: Casciello e Vollarò, esponenti di quell'"Officina di Scafati" che risulta una delle aggregazioni più vive nella creativamente fervidissima area meridionale, e un siciliano-etiope-torinese come Caruso. Già di per sé in certo modo dunque è questa un'occasione di confronto anche fra diversità d'estrazione culturale e antropologica. Ed è significativo, credo, tanto che tali diversità si configurino entro le stesse singolarità individuali, quanto che la disparità di posizioni personali entri comunque nel gioco di una più ampia dialettica attraverso ricorrenze se non a volte coincidenze ed affinità. Perché appunto, se il linguaggio è personalizzato, e a questo tende, è pur sempre un linguaggio storico comune nei suoi tratti costitutivi.

Con grande libertà inventiva Hilmar Boehle costruisce installazioni, a volte anche assai complesse, di oggetti contaminati secondo un incontro ricco anche di inflessioni surreali, motivato su ragioni sostanzialmente narrative. Nella sua cultura confluisce non solo l'introspezione viscerale dell'oggettualismo autobiografico di un Beuys, ma anche le più oggettivate esperienze dell'assemblaggio di Rauschenberg, e persino suggestioni di Oldenburg. Boehle agisce con una ampissima libertà strumentale e nell'attività degli ultimi anni sembra maggiormente preso da inflessioni d'evocazione antropologica. Il suo è un viaggio attorno alla condizione dell'uomo, costruendo sempre nuove situazioni la cui valenza è dunque sostanzialmente psicologica, attraverso insinuanti designazioni simboliche.

Mentre per Klaus Münch l'ambito evocativo è mirato alla configurazione in termini di scultura di presenze arcane riferibili ad una primarietà di sensazioni e di elementari sentimenti, nella durezza delle pietre erette come arcaici segnali di vita e di morte, o nella tentacolarità di elementi metallici che vi si innestano. Münch è secco, duro, elementare, terricolo, quanto Boehle è invece schiettamente cittadino. La sua stessa dimensione memoriale è dunque fortemente rastremata, essenziale, in certo modo univoca, testimonianza d'un remoto dibattito fra uomo e natura. Proietta nel presente antiche e dimenticate energie, che contrappone ad ogni tentativo di prevaricazione tecnologica.

Al contrario le installazioni di Sylvie Blocher sono raffinatamente colte. Diramate nello spazio (come anche quella attualmente nella Biennale veneziana in "Aperto 88"), si costituiscono in un insieme di segni e segnali strutturali netti, precisi, razionali, ricorrendo tuttavia anche ad elementi non soltanto strettamente plastici (come a Venezia suoni e fumi). Il suo immaginario è rigorosamente compositivo, sfugge l'autobiografia a favore di una sorta di simbolizzazione archetipa collettiva; indiretta tuttavia, mi sembra, in quanto non mira a costituire presenze simboliche esplicite, quando a suscitare situazioni emozionalmente contenute la cui efficacia è nella valenza di suggestione psicologica.

12

Nakis Panayotidis lavora su segni strutturali ancor più elementari ed essenziali, spazialmente al contrario assai contenuti, e che giocano sull'efficace acutezza di una simbolizzazione concettuale, e dunque su valenze di segni, sottili quanto nette ma esili trame metalliche, accenni materico-oggettuali, e frammenti di scrittura. Il suo immaginario si muove in termini di riduzione e appunto essenzialità, rastremando il discorso in un'acutezza di presenze minimali e tuttavia evocativamente efficacissime: memorie ed emozioni del suo vissuto, della sua cultura, di mediterraneo.

Al contrario l'evocatività di Hossein Golba si fonda su presenze simboliche oggettuali molto esplicite, riferite al suo mondo di un'arcaicità islamica. È intensamente narrativo nelle sue preposizioni di costruzioni e di assemblaggi appunto di ordinate presenze simboliche oggettuali. Una profonda nostalgia le traversa, e un'implicita tensione drammatica vi presiede, quasi un senso tragico dell'esistenza, la cui dimensione primaria, arcaica, e precaria, Golba sembra rinfacciare alle certezze tecnologiche della visione europea della vita. Presenze che attestano una profonda densità di vissuto, pur non scantonando nell'autobiografia, quanto con una quasi religiosa, sacrale compostezza, nel rispetto atavico delle memorie.

All'immaginario mediterraneo si rifanno gli archetipi totemici sui quali lavora Angelo Casciello sia come scultore che come pittore. La sua intenzione è di costruire impulsive presenze evocative che immettano nella dimensione dei nostri comportamenti sensi, tensioni, sacralità e ritualità d'una remota consistenza dell'uomo. E naturalmente il suo immaginario tende ad una configurazione di simboli collettivi, ruotanti attorno ai grandi temi della vita e della morte, del sesso, intesi come termini di un'energia che muove intimamente il ritmo vitale basico.

Mentre Luigi Vollaro lavora su un'evocazione più umbratile, più segreta, nella quale confluiscono suggestioni molteplici, memorie (anche d'infanzia), sensazioni, sensitività e sensualità di rapporti, e anche una certa vena ironica, ma come filtrate attraverso un lirismo che s'arricchisce anche d'un sottile trapasso onirico. Lavora in terracotta, ma attento più alle vibrazione e morbidezza sensitiva delle superfici che non alla corposità della materia plastica. La terracotta, in genere assottigliata, è per Vollaro soprattutto come la pagina sulla quale registrare affluenze memoriali di segni e seduzioni di sensuosità evocata.

Infine Gianni Caruso sviluppa, in una pittura che ricorre a soluzioni anche materiche, un immaginario notturno, a volte quasi lunare, entro il quale, nella configurazione di forme essenziali, di arcani profili dentati, si dispiega un universo di presenze a loro modo allarmamenti e chiaramente di valenza psicologica. C'è quasi nei suoi dipinti il ricorrere d'una sensazione si direbbe come d'agguato imminente, di pericolo che incomba, ma del quale non sia neppure tanto chiara l'origine. Un disagio psicologico insinuante.

Dunque otto posizioni ben distinte, otto personalità ingaggiate nell'avventura attuale del dar corpo figurale alla condizione nostra dell'esserci, entro una società marcata dai più profondi disagi di fronte all'incalzare di agi illimitati soprattutto apparenti. Otto interrogazioni sul nostro destino.

Lucio Barbera

LA
BUSSOLA
DEL
CAOS

Nelle sue "Curiosità estetiche" Baudelaire scrivera: "*La modernità è il transitorio, il fugitivo, il contingente, la metà dell'arte, per cui l'altra metà è l'eterno, l'immutabile. Esiste una modernità per ogni pittore antico*".

14

Sebbene questa proposizione possa considerarsi ancora utile per rileggere la storia dell'arte, essa appare in qualche modo inadeguata (parziale) a cogliere oggi l'evoluzione di un processo che appare svolgersi in totale disinibizione, caratterizzato da una complessa contaminazione linguistica e dalla necessità che l'artista sempre avverte di fare i conti con la realtà, cioè a dire di esprimere la propria visione del mondo che si fonda non solo su pulsioni e bisogni interiori, ma anche su tutto ciò che dall'esterno, le une e gli altri, provocano o condizionano.

L'artista moderno, dunque, di fronte all'(esperienza dell')arte che comunque rimane consegnata, immutabile, alla storia, ha mutato il suo atteggiamento concettuale facendosi libero predone sino al punto da mischiare tradizione ed eversione e ciò non in base ad un programma ideologico o stilistico, ma proprio in assenza di un tal vincolo; mentre di fronte alla (e quanto) mutata esperienza del reale si ostina, giustamente, a conservare, immutabile, il proprio atteggiamento (condanna o privilegio che sia) fatto di memoria e di profezia.

Se da una parte abbiamo un soggetto (l'artista) che muta rispetto ad un oggetto (l'arte) immutabile, dall'altra c'è un oggetto (la realtà) che muta di fronte ad un soggetto (l'artista) immutabile. L'arte, pertanto, intesa come patrimonio acquisito dalla storia, è sempre immutabile; la realtà, intesa come concreto farsi della storia, è sempre mutevole: cerniera, al centro del conflitto, è l'artista che è, e deve essere, al tempo stesso immutabile e mutevole. Tenendo presenti i termini di questa "partita a tre" in cui i protagonisti sono al tempo stesso nemici ed alleati, diffidenti e complici, condizionanti e condizionati, è possibile non soltanto comprendere il perché di un panorama che oggi si presenta in ter-

mini di confusione, ma anche, in un tal panorama, individuare un coerente percorso che consenta non di trovare la “retta via”, che appartiene certamente alla scienza, in parte alla morale e per nulla all’arte, ma di eliminare quella confusione o, ed è dir meglio, di fare in essa ordine.

Per avere un orientamento nell’attuale situazione, cioè a dire per costruirsi una appropriata “bussola del caos”, conviene subito accennare al rapporto “artista-realtà”, cioè tra un soggetto immutabile ed un oggetto mutevole e mutato. Qui le cose non sono affatto semplici, data la estrema complessità che connota il tempo presente caratterizzato da spinte contraddittorie e laceranti: tuttavia, se l’artista moderno è condizionato da infiniti fattori, eguale rimane, a mio parere, il suo destino di essere specchio e stimolo del mondo e la sua volontà di esprimere, di esso, un’idea e un giudizio. Da questo punto di vista le reazioni possono essere quanto mai diverse e non può, dunque, sorprendere che, in effetti, tali siano.

Ma, tenendo ferme che esse sono infinite (tante quanti gli uomini o, a voler restringere il campo, quante gli artisti), con una plausibile approssimazione si possono individuare alcuni nodi dicotomici in cui tale atteggiamento (e giudizio) può sussumersi. Vengono così in emergenza alcune coppie concettuali come: “accettazione/rifiuto”; “impegno/disimpegno”; “presente/passato”; “testimonianza/sogno”, che non soltanto ne provocano molte altre come loro derivazioni, ma si atteggianno in una infinita gamma di sfumature. Ecco perché non deve sorprendere se oggi possono convivere, come onde dello stesso mare, espressioni e tensioni tra loro tanto diverse, con un ritmo talmente accelerato (ma il moderno va in jet) da creare appunto un “moto ondoso” con continue riprese ed abbandoni, con fughe in avanti e nostalgici ritorni.

Venuta meno una fondante tensione ideologica, dotata come in passato di forte capacità aggregante (da qui, anche, il venir meno di “gruppi” o “movimenti”) si assiste a singole risposte che possono andare dalla accettazione del “moderno” e dalla celebrazione dei suoi riti (si pensi a certo “Neo-Futurismo” o anche ad alcuni slang dei “Graffitisti”) all’urlo lacerante di chi non soltanto condanna una civiltà della macchina che ha espropriato l’uomo (i “Neoespressionisti” tedeschi) ma quell’uomo vuole restituire al centro del mondo (i “Nuovi Ordinatori”).

E sotto altro aspetto, accanto a chi al presente chiude gli occhi, tuffandosi nel passato, vissuto come mito e tempo beato (ecco l’“Anacronismo” o certa “Pittura Colta”), o recuperando la vitalità del sogno e dell’istinto originario (il “New Surrealism” americano), c’è chi, invece, del (bene e del male del) presente si fa testimone (da qui una variamente declinata “Figurazione” che sfiora i “Realismi” senza più carica aggressiva); chi ad esso oppone una poetica possibilità di abitare il mondo (sotto questo aspetto vedrei una certa “Astrazione lirica”) o chi, ancora, rinnova la totale fiducia nella ragione (e solo così, probabilmente, hanno un senso — che altrimenti sarebbero riprese decorative — le “Nuove Geometrie” made in Usa).

Si potrebbe continuare quasi all'infinito con il rischio di essere, comunque, parziali ed incompleti; e proprio da questa incertezza nasce l'unica certezza possibile che ci indica oggi la mancanza di ciò che la storia chiamerà "cultura del tempo" e la presenza, piuttosto, di un tempo individuale, dominato da un forte soggettivismo.

È questo anche il carattere di fondo che connota il nuovo rapporto tra l'artista e l'immutabile serbatoio della storia (e l'accelerazione frenetica fa divenir tale anche la cronaca) dell'arte, inteso non più come peso morale che incute rispetto, né come archivio del "già fatto" che spinga ad una assolutamente necessaria ricerca della novità, del "non ancora fatto", ma finalmente come eredità del presente di cui l'artista può disporre liberamente, recuperando a suo modo non solo la Storia (ecco le varie famiglie di "Citazionisti") o l'Avanguardia storica, ma anche le Post-avanguardie che mostrano in tal modo di non aver esaurito la loro spinta (da qui il Neo-Minimalismo, l'Astrazione Fredda, il Primitivismo, il Post-concettualismo, la varianti dell'Arte Povera).

È il mutevole artista che guarda diversamente l'immutabile passato e, chiamandolo a sé al di fuori di ogni gerarchia, finisce col mutarlo, esso offrendosi oggi non come "ricordo", ma come "memoria"; non più come ramo o frutto, ma finalmente come radice. Si comprende allora non soltanto come sia avvenuta questa ripresa della storia dell'arte, attraverso le varie famiglie stilistiche che, diversamente nominate, possono essere genericamente riassunte sotto il concetto del "neo", ma anche perché sempre più di frequente, accanto a chi rimane saldamente ancorato ai "generi" dell'espressione artistica c'è chi, invece, opera uno sconfinamento linguistico interdisciplinare; cioè a dire come, accanto alla pittura o alla scultura, ci sia l'opera intesa come "peripezia estetica", capace di superare non soltanto le tradizionali categorie, ma anche l'idea stessa dell'assemblage.

In questo ambito si inserisce a pieno titolo questa mostra che raccoglie otto artisti tra loro assolutamente diversi per cultura, formazione ed esiti, ma che tuttavia si muovono al di là della pittura e della scultura, in un territorio linguistico che può richiamare alla mente sia l'Arte Povera che l'Arte Concettuale. Ma proprio nella possibilità di inquadrare differenti esperienze in ciò che sono categorie storico-critiche già note, si annida, a mio parere, il rischio di non comprendere appieno il valore di un operare che, pur restando nel solco della tradizione, ha il carattere della novità.

Sotto un profilo teorico, ma il recente "Aperto 88" alla Biennale di Venezia lo ha puntualmente confermato con la sua modestia di esiti spesso confinanti con la sterile accademia o con l'infantile gioco, nel suo aver riconquistato un respiro fisiologico che gli consente non soltanto di andare avanti, ma anche di guardar indietro, all'arte è probabilmente negata una sola sua stagione, quella del Concettuale nelle sue varie declinazioni. Tutta l'arte è sempre stata mossa da un'idea (ha, dunque, avuto un concetto alle spalle), ma il grande merito del Concettuale fu quello di esibire appunto l'idea, al di là dell'oggetto in cui si incarna o nella sua totale indifferenza. Sotto un certo aspetto è stata questa, a mio parere, una rivoluzione che costringe a guardare diversamente tutta la storia dell'arte,

cioè un'operazione che di sé connota l'interpretazione, fornendole nuovi orizzonti e nuovi occhiali; ma sotto un altro aspetto può dirsi che il valore di un'idea consiste nella sua intuizione e mai nella sua reiterazione, sia pur variata. Sicché, se è necessario riguardare con occhio concettuale anche un dipinto di Piero della Francesca, è sterile, operando per varianti, riproporre le esperienze di Kosuth o di Le Witt, di Rauschenberg o di Beuys. L'arte concettuale, rifiutando qualsiasi ricerca estetica e formale fu un'indagine delle esperienze mentali, sicché l'opera non fu che un mezzo visivo per comunicare un atto mentale tanto che, come giustamente notò Gillo Dorfles, il suo fine *“è soprattutto quello di giungere ad una realizzazione noetica più che quello di incarnarsi in un preciso embrione formale, tangibile, e decisamente fruibile percettivamente”*.

Da parte sua l'Arte Povera, come ha notato Germano Celant, *“tende alla decultura, alla regressione, al primario, al represso, allo stato prelogico e preiconografico, al comportamento elementare e spontaneo”* e fu una proposta di recupero della condizione originaria dell'uomo repressa dalle società organizzate sul principio di efficienza produttiva. Ebbene, le opere di questi otto artisti (ed altri in tal direzione con grande profitto operano: si pensi all'italiano Carlo Ciarli o al brasiliano Ivens Machado), pur avendo in sé una forte carica concettuale ed utilizzando la strumentazione poverista, non si muovono per nulla nell'ambito di uno sterile “neo”, ma proprio quasi in opposizione sia al Concettuale che all'Arte Povera, dato che nascono con precise ragioni estetico-formali e attraverso una coltissima manipolazione oggettuale.

Qui non c'è il rifiuto dell'oggetto sacrificato all'atto mentale (siamo nell'anti-concettuale), né stato prelogico o preiconografico (anti-poverismo) che conduce allo spontaneismo, ma al contrario l'opera si impone come “peripezia estetica”, come oggetto formale, logico, iconografico, manipolato, che funziona come fonte di stimoli. Di fronte a queste opere il fruitore, infatti, non è tanto chiamato a capire un'idea, ma a vedere un oggetto, sicché l'operazione richiesta non è quella (regressiva) di ripercorrere il procedimento mentale dell'artista, ma piuttosto quella (progressiva) di assecondare il lievito fantastico dell'arte.

Al di là della messa in scena dei processi di formazione dell'immagine qui sormonta, piuttosto, la predilezione verso la rappresentazione di contenuti e l'oggetto è, al tempo stesso, metafora di un “altrove” e incarnamento di una presenza che di per sé vive, struttura astratta e concreta, luogo del duro messaggio e della dolce fantasia, di un “incontro aperto” dato che il completamento avviene con lo spettatore chiamato a mettere in moto la sua sensibilità e la sua memoria e a compiere la sua “peripezia” che è fatta non solo di conoscenza, ma anche di piacere dello sguardo.

Si comprende così come gli otto artisti sfuggano a qualsiasi sterile ed accademica ripetizione e, al contrario, facciano davvero compiere all'arte un ulteriore passo avanti, senza tradire l'immutabile storia e la mutata realtà e senza tradire, soprattutto, il proprio destino di essere lì, conficcati, al centro tra ciò che è eterno e ciò che è transeunte.

Con questi occhi è, dunque, possibile guardare per vedere il lavoro di questi artisti, familiarizzare con le loro opere che hanno la definitiva consistenza di una risposta data, ma anche la bruciante inquietudine di una domanda posta; che sono approdo abitabile e trampolino di avventura.

Di fronte ad una tale polisemia (l'opera è oggetto e idea, risposta e domanda, messaggio e fantasia) il critico dovrebbe arrestarsi, il suo compito probabilmente esaurendosi nel fornire l'occhiale per guardare e non estendendosi anche alla presunzione di dire ciò che attraverso di esso si vede. Ma la tentazione di aggiungere qualche impressione è forte non certo per indicare il percorso (inesistente), ma per partecipare all'(esistente) avventura. E così di Gianni Caruso, che si consente soluzioni pittoriche di grande suggestione in cui negli impasti materici si annida il senso di un rigore astratto scardinato da una visionaria fantasia, sì che la certezza della costruzione convive con un drammatico sentimento di spaurante incombenza, va segnalata la bellissima installazione "Teglie". Tali, appunto, sono questi oggetti del quotidiano che l'artista utilizza, davanti al simulacro di ciò che è pittura, non per un riscatto del banale, ma proprio per costruire una struttura di monumentale bellezza: la pila che si erge ha qualcosa di stabile come di statua, ma al tempo stesso sembra percorsa da un brivido di instabilità, precaria com'è nel suo equilibrio, quasi a rammentarci che l'ordine è solo una delle tante possibilità del disordine, così come la pulizia, forse, è un modo di essere della sporcizia.

18

La struttura dell'iraniano Hossein Golba è di estrema semplicità: essa finge il senso della porta, ma può anche dirsi che ne crei l'esistenza; ha la spaurante povertà, quasi occasionale, del relitto di attività artigianale e la catturante dignità di un esito architettonico; sembra solo il progetto o l'inizio di un lavoro e, al tempo stesso, ha la natura del racconto senza più parole da dire; partecipa della classica compostezza dell'ingresso di un tempio, ma anche della imprevedibile libertà di un torii giapponese. Se tutto ciò è il carico concettuale della struttura, ce n'è un altro cui questa porta portale allude ed è rappresentato da un dentro/fuori e un alto/basso che invitano più che ad un passaggio fisico ad un passo mentale, cioè a dire ad una scelta. Di fronte ad una tal porta l'uomo, dunque, si trova come smarrito, sospeso tra una condanna ed un riscatto; naufrago in una sorta di infinito-finito senza più punti di riferimento (quale sarà mai la direzione giusta del passaggio e del passo?) che non siano una coscienza da ritrovare, una fantasia da scatenare e la memoria di un desolato panorama da riscattare.

La dimostrazione di come la carica concettuale possa non dismettersi dall'opera ma piuttosto in essa consistere, cercando una sua stabile realtà formale ed estetica, viene dall'italiano Angelo Casciello le cui "figure" sono stranianti presenze archeologiche che risalgono il passato fino ad approdare ad una arcana totemicità. Di tal natura è il suo bellissimo legno "La Venere dei suoni bianchi" che nella sua ferma positura si offre come eloquente testimone dei riti e dei miti della terra e, piuttosto che ricordarci una nostra possibile e dimenticata esistenza (o provenienza) ha quasi il potere di segnare il tragitto an-

cora da percorrere, offrendosi come traccia di un futuro di cui noi, già al presente, rappresentiamo il passato.

Un oggetto di suggestiva bellezza, che ha il sapore della "scultura del tempo" è quello di Luigi Vollaro che utilizza la terracotta in senso quasi lineare, attento cioè più alla superficie piana che al volume. La terracotta, spaccata da profonde ferite, se da una parte può richiamare alla mente i Cretti burriani per quel che di naturale evoca dall'altra manifesta una coltissima dosatura quasi disegnativa; la terracotta, dicevo, si presenta quasi come una pelle sotto cui si intuisce il respiro di una materia non più inerte; si presenta come un deposito calcificato di memorie, dietro cui si intuisce il rantolo di una umanità ora divenuta inerte.

Uno spostamento definitorio dell'arte suggerisce, con le sue installazioni, la francese Sylvie Blocher, tra le presenze più interessanti ad "Aperto 88". L'ancor giovane artista, pur utilizzando elementi essenziali, non solo contraddice qualunque minimalismo, ma chiama a raccolta oltre alla fisicità degli elementi, quali i supporti, i materiali, i ferri, anche gli elementi immateriali, quali la luce, il fumo, il suono. Si può pensare ad una rivisitazione dell'arte ambientale, ma bisogna tenere presente che qui il carattere dominante sembra la ricerca di una bellezza che ha la consistenza della visione e l'inconsistenza magica dell'armonia sonora. Tutta l'operazione non mira ad esprimere un vissuto già segnato sulla carne e sulla pelle, ma piuttosto un "da vivere" organizzato e predisposto da una mente raffinatissima, capace di mettere in moto meccanismi di visione. Qui, per dir tutto, l'arte non propone immagini che scatenano l'immaginazione, ma piuttosto offre concretamente l'indicibile, cioè l'immaginazione chiamata a farsi essa stessa produttrice di qualunque immagine.

Appartengono all'area tedesca Hilmar Boehle e Klaus Munch, due artisti che sono certamente debitori di una cultura nazionale, ma che diversamente manipolano gli oggetti della realtà ridotti alla essenzialità. Con loro giù da presso si avverte il contatto con l'area minimalista da un lato e con quella concettuale dall'altro anche se, come si vedrà, l'esperienza della storia dell'arte viene assunta in termini iconici.

Munch opera su materiali che portano impressa una ambiguità di fondo, sospesi come sono tra uno stato originario di natura ed un artificio che conduce direttamente all'artefatto umano. La pur avvertibile vena minimalista e in qualche modo ambientale di queste strutture viene sormontata, a mio parere, da una estrema liricità che conferisce a questo progetto di messaggio duro, una rarefatta liricità ed una misura estetica. Le sue opere, che hanno l'azzardo dell'installazione ma anche la suprema certezza della scultura, alludono ad uno stadio primordiale dell'esistenza visto, tuttavia, non come regressione nel mito selvaggio, ma come traguardo di una avventura estremamente colta.

Molto più concettuale e in un certo senso autobiografico è il lavoro di Hilmar Boehle in cui l'assemblaggio di elementi, che può anche mostrare qualche legame con gli esiti della Pop-Art, si svolge non solo con la preoccupazione di manifestare in termini obbiettivi un

vissuto soggettivo, ma anche con la tensione di approdare alla costruzione di un'opera che abbia il proprio statuto formale. Così gli oggetti utilizzati, che quasi si mischiano materialmente con le idee che presiedono alla scelta ed alla combinazione, sembrano per qualche verso approdare ad una sorta di suggestivo surrealismo barocco che nasce dallo straniamento degli incastri e dalla forza evocatrice dell'opera. Quello di Boehle è proprio un meccanismo estetico che si offre alla visione e che mette in moto il meccanismo mentale, senza naufragare in esso, ma conservando la sua consistenza: dei pochi oggetti utilizzati, appartenenti di solito alla cultura bassa se non proprio al relitto quotidiano, al dismesso e inutilizzabile (perché l'uso è stato già un consumo) viene sottolineata una nascosta preziosità, sicché la povertà dell'*ubi consistam* convive con la ricchezza dei *nomina* cui il messaggio conduce e del particolare che, nelle sue rughe, svela la possibilità di un diverso vedere.

Di grande raffinatezza, a volte quasi decorativa, è l'opera del greco Nakis Panayotidis, capace di trasferire in strutture semplici, come trame metalliche o presenze materiche, uno sviluppo lineare da disegno a lungo pensato. L'oggetto piuttosto che rimandare ad un'idea fuori di sé (anche questo è, tuttavia, possibile) che quindi rispetto ad essa si ponga come il risultato di un'operazione mentale, invita alla scoperta di ciò che gli sta alle spalle, di quel carico immateriale di sensazioni, emozioni e tensioni che lo hanno creato. Ed il risultato è proprio di una estrema bellezza, di una purezza originaria, lucida come il pensiero ed assoluta come l'armonia, appena contaminata dalla materia.

20

Sono soltanto accenni di possibili percorsi cui queste opere, così diverse tra di loro, invitano. Ciò che le collega, e che dunque unisce artisti di differente estrazione, è proprio questa volontà di approdare ad un'opera intesa come "peripezia estetica": è questa la strada di una possibile "avanguardia" che corra il rischio dell'avventura con la consapevolezza della tradizione; che utilizzando le parole già dette dalla storia dell'arte sappia dire parole nuove sul mondo.

Così l'artista riassume il proprio ruolo fatto, appunto, di profezia e di memoria; si mischia nella realtà ma poi da essa si ritrae quasi lievitando un suo particolarissimo mondo in cui tuttavia ogni cosa appare al tempo stesso conoscibile e riconoscibile. E se il primo modo di essere è un invito alla conoscenza e, dunque, all'esercizio della mente, il secondo, la riconoscibilità, è piuttosto un invito a riscoprire presenze da tempo dimenticate, a riavvertire quelle sensazioni che reclamano un esercizio dell'anima. Proprio questo duplice spessore riscontrabile nelle opere allontana la stanca ripetizione delle idee e delle forme e mostra, al di là di ogni possibile "neo", come il Concettuale e la Minimal Art abbiano ancora un futuro non indipendentemente dall'opera ma proprio nella sua esaltazione.

Ecco; il grande merito di questi artisti, ciascuno con le proprie suggestioni, esperienze e particolarità, è quello di coniugare lo stesso "verbo" e di imporsi oggi come qualcosa di nuovo non solo rispetto alla tradizione della pittura e della scultura, ma anche rispetto al-

le più recenti espressioni dell'arte oggettuale e concettuale: in un'orgia di "opere senza idee" (e il banchetto viene offerto da tanta pitturaccia e sculturaccia) e di "idee senza opere" (e qui il passo avanti è anche rispetto ad un'esperienza già consegnata alla storia) il merito di questi artisti è quello di dimostrare, con le loro "peripezie estetiche" che possono ancora esistere "opere con le idee" o, se si vuole, "idee con le opere".

Ma c'è ancora un altro aspetto da considerare e che dovrebbe risultare chiaro dalle stesse opere in cui il messaggio dolce ed affascinante della semplice "possibilità" si associa a quello duro della inevitabile "necessità"; mi riferisco cioè alla capacità di riscoprire da un lato le domande prime ed ultime dell'esistenza e dall'altro di tentare nuove risposte; o anche, al contrario, di dare una forma nuova a risposte (qualora mai ne esistano come certezze, in questo incerto cammino che è la nostra esistenza) antiche. In tal modo in queste opere convivono il passato ed il futuro, il mito e l'avventura, la realtà e la realtà dell'arte, la *reductio ad unum* essendo resa possibile soltanto dalla valenza estetica che l'opera mai rinnega.

Proprio tenendo presente questo ulteriore aspetto che mostra come felicemente l'avanguardia possa instaurarsi seriamente soltanto sulla durezza arcaica dell'esistenza, è possibile motivare il perché di una inadeguatezza della definizione di "modernità" data da Baudelaire. Basta capovolgere il suo concetto per approdare ad una proposizione che può essere espressa in tal senso: "*La modernità è l'eterno, l'immutabile, la metà dell'arte, per cui l'altra metà è il transitorio, il fuggitivo, il contingente. Esiste qualcosa di antico in ogni pittore moderno*".

21

Non sarà più Baudelaire, ma forse è proprio questa sia la strada che questi artisti indicano all'arte, sia la strada per arrivare alla loro totale comprensione. Forse è proprio questa la bussola che orienta il caos.

Marie Luise Syring

DISINCANTATA

INDIFFERENZA

[La nuova situazione in Germania?]

Non più strutture aperte ma spazi rigorosamente chiusi, non più uno stile pittorico ma strati tirati di colore. Non più spigoli arruginiti, sgradevoli odori, scomparsi i residui di feltro dagli angoli, né segni di decadenza né di progresso.

Nulla viene più lasciato al caso o all'azione del tempo.

22

Ductus pittorico e tracce di intervento fisico vengono, per quanto possibile, evitati. Viste dall'esterno le opere d'arte appaiono oggi algide e distaccate, perfette nell'esecuzione. L'efficacia dei materiali viene prevista con accortezza e collaudata con cura. La maggior parte degli artisti tedeschi più giovani rifiuta ogni confronto con l'arte di protesta degli anni passati e solo pochi fra loro fanno ancora uso di tecniche trasgressive. Ciò che li accomuna è il non presentarsi esclusivamente come pittori, scultori o grafici, cercando invece di raggiungere un'amalgama funzionale di pittura, scultura e spazialità accompagnati, quando possibile, dall'elaborazione di un testo. In questa situazione non si tratta più come è avvenuto finora di un contraddittorio critico sulla funzione artistica e la collocazione dell'artista nella società e da tempo ormai l'interesse per il carattere sperimentale di quei lavori, è venuto meno. Lo spettatore è messo a confronto da un lato con un'idea di partenza definita e dall'altro con un prodotto finale il più perfetto possibile sottoposto, dove sia consentito, al momento della sua presentazione, alla regia dell'artista elaborata nel dettaglio. Quanto detto evidenzia nettamente le differenze tra le opere di questi artisti, sia dalle tendenze concettuali degli anni '70 sia dall'arte neoespressiva dei primi anni '80. La novità non è stata nel passaggio tra arte concettuale e correnti espressive ma prima di tutto, e arriviamo al punto nodale, tra etica del rifiuto e morale dell'autoaffermazione.

Il rifiuto si ricollegava, per rammentarlo brevemente, a una tarda ricezione delle idee di Adorno e Benjamin nel clima specificatamente politico attorno al 1968. Si sentiva il bi-

sogno di mettere radicalmente in discussione i linguaggi artistici, bisogno che avrebbe raggiunto il suo apice nel rifiuto della rappresentazione pittorica, della funzione rappresentativa del linguaggio. Si tentava inoltre, con tutti i mezzi di privare l'opera d'arte del suo contenuto oggettuale per sottrarla così al processo di mercificazione: una eco delle analisi critiche di Horckheimer e Adorno e, in modo specifico, delle tesi sulla cultura di massa e sulla società dei consumi.

Oggi è possibile osservare come questo progetto autoimpostosi, teso a sfuggire ai vincoli del mercato e dell'arte facendo ricorso ai meccanismi della contestazione abbia ceduto il posto alla convinzione che l'arte è minacciata nella sua stessa esistenza, da cui l'esigenza prioritaria della sua salvezza.

Più che parlare con enfasi di salvezza sobriamente e in sintonia con lo spirito del tempo si dovrebbe dire che bisogna prima di tutto ricreare uno spazio nel quale l'arte possa esistere.

Deve trattarsi di uno spazio specifico, non quello nel quale viviamo e non quello pensato da Joseph Beuys, l'ampio contesto sociale in senso lato, e deve essere riservato esclusivamente all'arte senza che null'altro possa invaderlo. Un artista, ad esempio, provvede attraverso i suoi testi letti in pubblico e grazie ad una liturgia preparatoria e organizzata nel dettaglio ad una messa in scena che conferisce all'apparire delle sue opere l'unica cornice solennemente consentita. Le colloca su una sorta di superficie sacra dove l'arte può, superando la semplice esposizione di oggetti, manifestarsi.

Altri artisti fanno un uso totale delle pareti producendo combinazioni continuamente rinnovate e utilizzando frammenti di figure in assemblaggi sempre nuovi.

Anche Gerhard Merz, ad esempio, da alcuni anni si è imposto di coordinare in base a modalità precise i diversi elementi del suo lavoro quali colori, serigrafie, testi, plastici, oggetti. L'unico spazio ancora in grado di conferire senso all'arte è, secondo una sua formulazione, l'architettura, che, sistemando l'arte e attribuendole uno spazio, viene da essa a sua volta riordinata e formata.

Oggi non è più possibile cogliere il contenuto artistico nel singolo oggetto bensì solo nell'ideazione totale che può risolversi in forma seriale, pittura narrativa, installazioni ed altri analoghi insiemi di opere, ideazione alla quale comunque vengono assegnati tutti i significanti.

Ciò a cui si tende non è una trasformazione sintetica nell'opera d'arte totale ma piuttosto — a seconda dello spazio espositivo — un insieme in costante evoluzione dove le singole parti si inseriscono in una totalità provvisoria, dando quindi vita ad una totalità.

Lo scopo di un simile intervento è quello di conferire status artistico al manifestamente convenzionale, privo nel suo contenuto delle valenze artistiche del moderno, ricorrendo al meccanismo della sublimazione.

Apparentemente, questo processo di sublimazione ha bisogno di trasparenza e purezza precise per le quali oscillazioni dell'apparato psichico e incertezze percettive del soggetto

potrebbero essere controproducenti. Ciò potrebbe servire a spiegare l'assenza di soggettività. La maggior parte degli artisti tende con rigore a staccarsi dalle opere, la valutazione soggettiva rimane separata dall'oggetto, lasciando a quest'ultimo il compito di parlare. Numerosi artisti commissionano all'esterno la realizzazione delle loro opere o scelgono consapevolmente il carattere anonimo della produzione di serie.

La soggettività trova la sua commisurazione nell'originalità della riflessione concettuale e non nell'espressività della realizzazione.

Ciò che molti concepiscono come affermazione di identità e come salvaguardia del proprio lavoro da un mondo apparentemente disgregato, diventa con Gerhard Merz assolutizzazione del concetto di arte.

Perché recentemente l'arte viene sentita così minacciata? È possibile che la realtà venga vissuta in modo così atrofizzante da spingere gli artisti a ritirarsi nelle proprie certezze? Forse è corretta l'analisi di Nikolas Luhman per il quale tutti i nostri sistemi da quello economico a quello giuridico a quello politico fino a quello artistico, a causa delle loro specificità funzionali, sono talmente autarchici, circoscritti, chiusi in se stessi, da impedire reciproci contatti e influenze. I sistemi funzionali si modificano e si riproducono unicamente al loro interno e solamente in base a proprie leggi, chiunque ne sia consapevole sicuramente non tenterà di agire sul sociale per il tramite dell'arte.

24 E un linguaggio permeato di emozionalità e affettività esprimerebbe se non la fiducia in queste potenzialità comunicative, per lo meno lo sgomento di fronte al loro fallimento. L'impegno personale sembra dunque essere defilato dalle problematiche sociali o rimane comunque dissimulato. Werner Büttner ad esempio fa parte di coloro che hanno indossato la maschera del cinico illuminato anche se poi, in modo indiretto, va a toccare i punti nevralgici della società. Werner Büttner introduce un eccesso iconografico calcolato nel dettaglio e quindi di grande efficacia. Differentemente dal principio di purezza di Merz, fa uso di una mescolanza di forme svalutate, di un'arte bastarda: un miscuglio esotico, stravolto basato sull'utilizzo di protesi, di linguaggi kitsch e volgari, intrisi di trucchi, adattati alla pittura e alla scultura classiche.

Ma anche in lui l'impegno rimane limitato. Il turbamento è assente, la sporcizia viene per così dire raschiata dai vetri senza che le finestre vengano spalancate.

Questi artisti fanno la diagnosi del presente, ma sono convinti che non si possa far nulla per evitare il senso di nausea, nausea che si evidenzia attraverso lo humor, lo scherno, la satira, l'ironia, la burla, il "nonsense" beffardo, oppure semplicemente la bruttura riluttante.

La volontà critica nell'arte contemporanea non è stata in alcun modo abbandonata, ma forse la coscienza dell'imparzialità del singolo di fronte all'impermeabilità dei sistemi ha condotto ad un'agonia della disponibilità comunicativa. La polemica si blocca. Ai dubbi, alle domande, alle analisi critiche si sono sostituite le affermazioni. L'arte, almeno momentaneamente, si è chiusa in se stessa.

TAVOLE

26

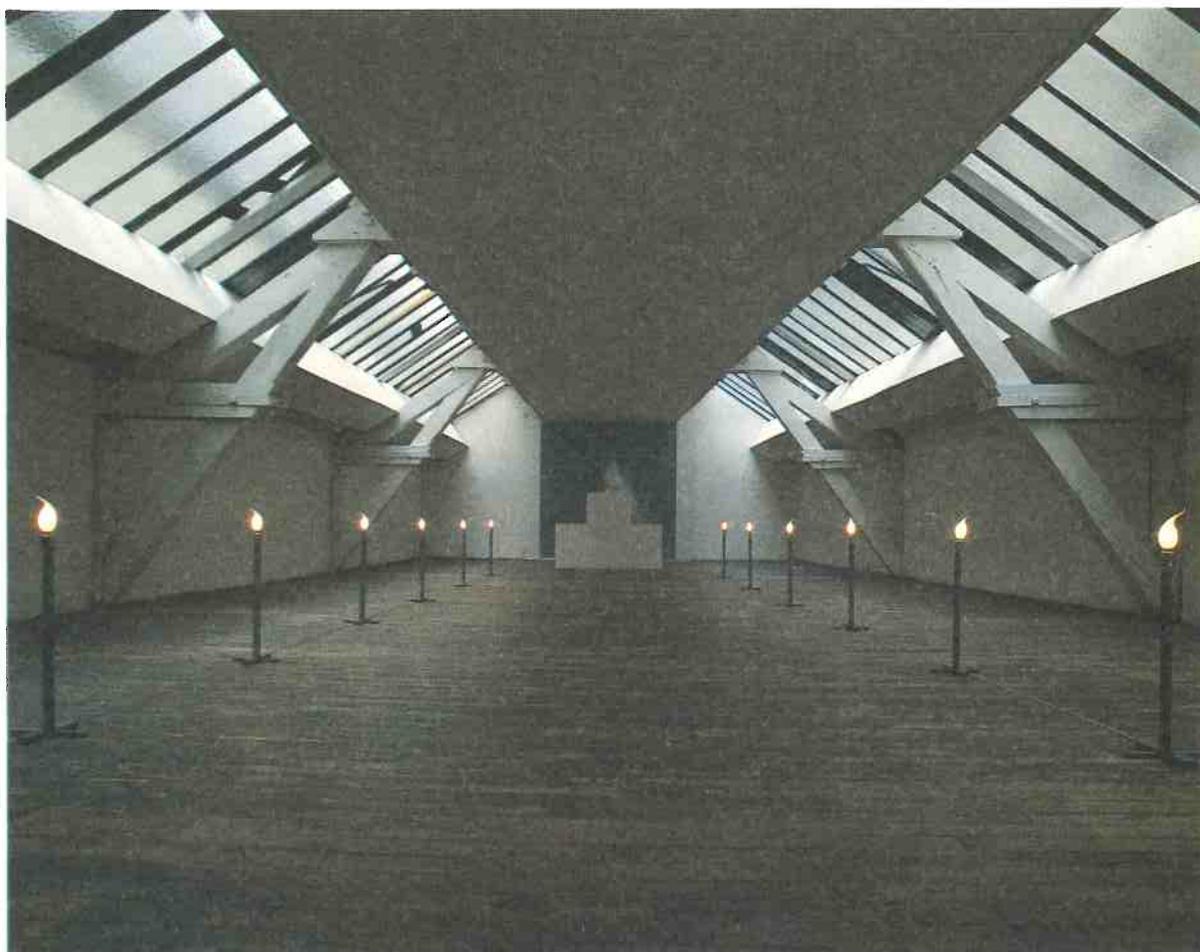


Foto: Kleinfem, Paris

Sylvie Blocher
"La Marche Nuptiale", 1988
Installazione
[Superficie al suolo: m. 10 × 2]



Foto: Kleinfenn, Paris

Sylvie Blocher
"Le Grand Atlas", 1988
cm. 75 × 49 × 180 (× 3);
cm. 47 × 45 × 80

28

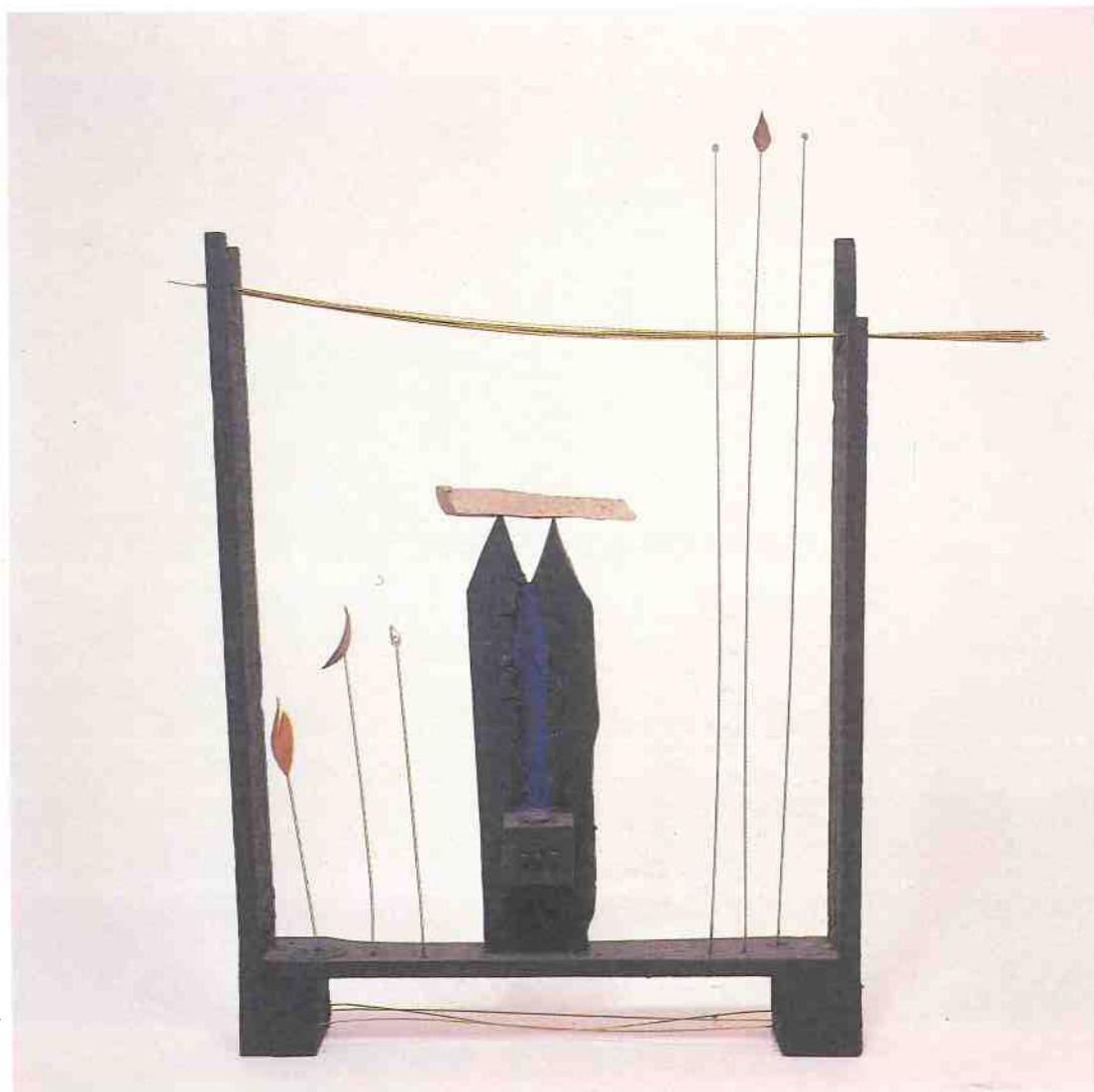
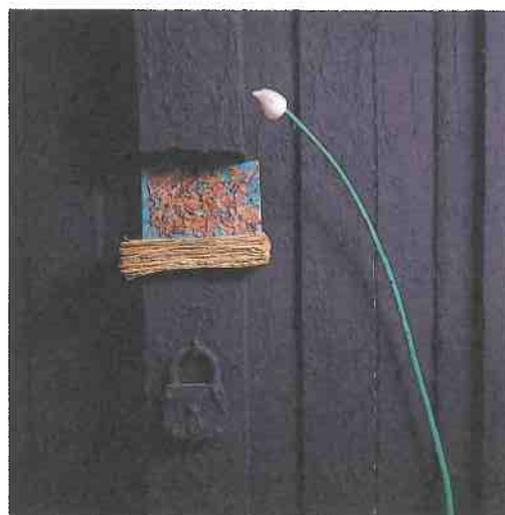


Foto: A. Zani, Milano

Hossein Golba
"Meditazione", 1987
cm. 120 × 108 × 12



(Particolare)

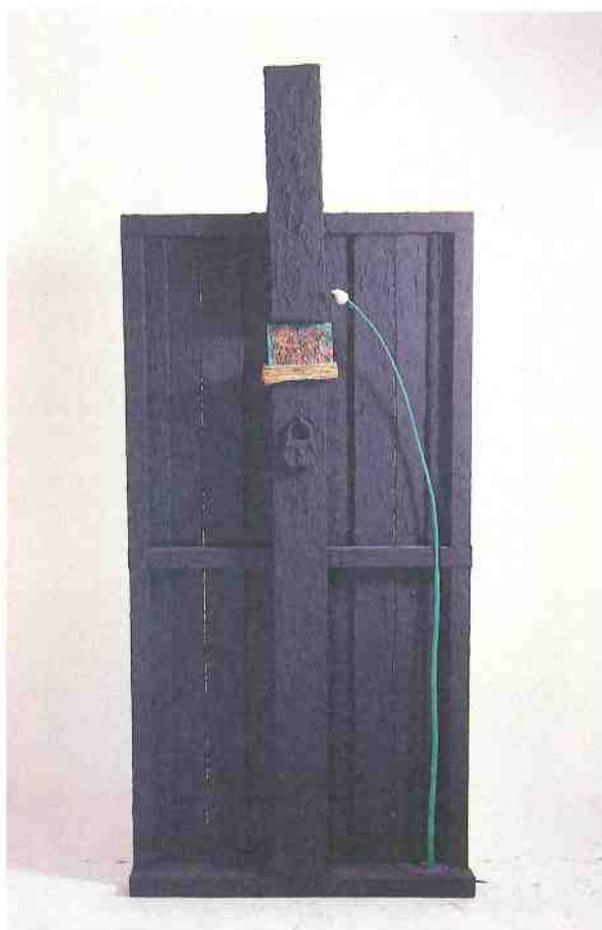


Foto. A. Zani, Milano

Hossein Golba
"Meditazione" 1987
cm. 250 x 100 x 16

30

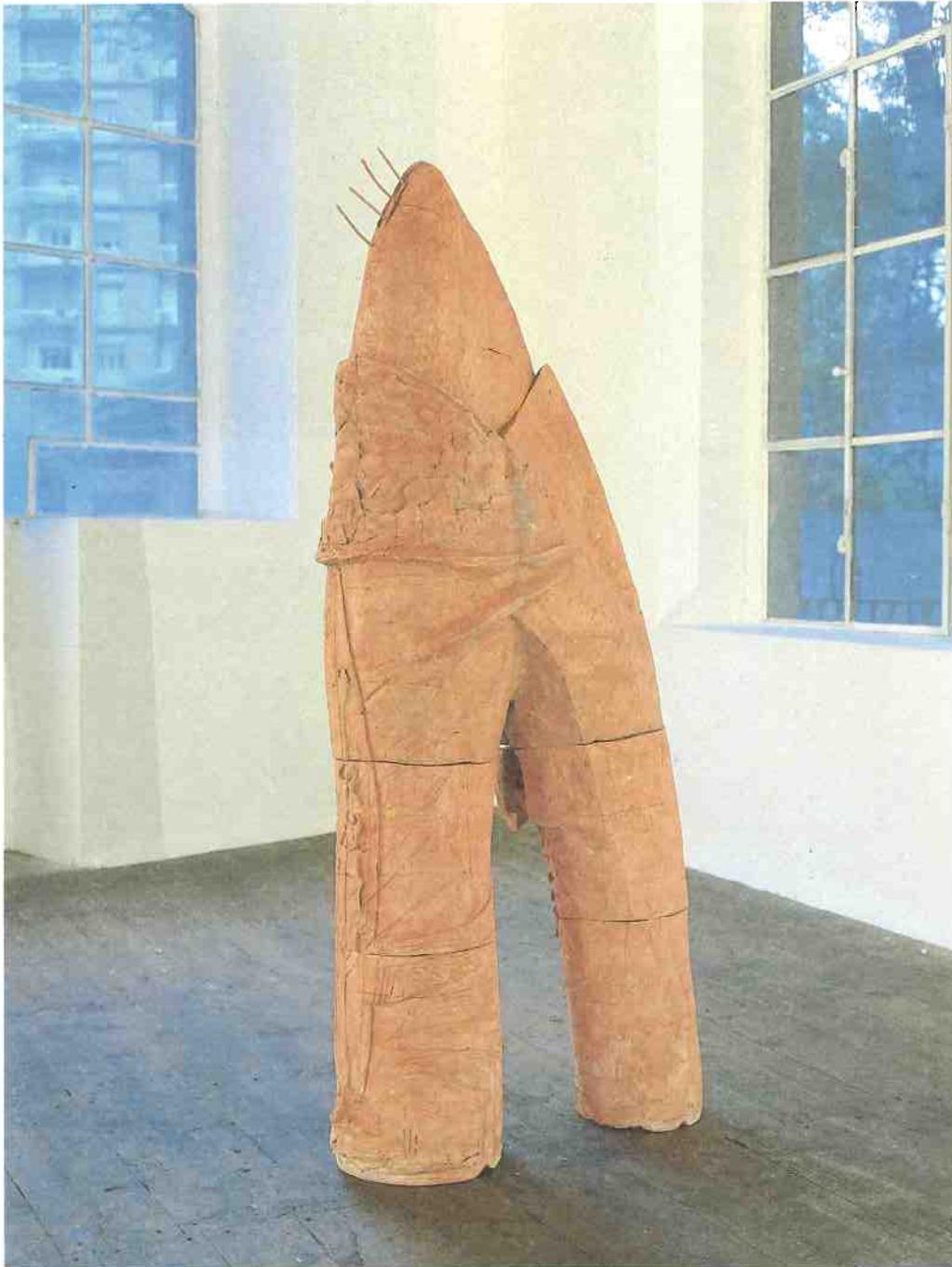


Foto: G. Caserta, Torino

Luigi Vollaro
"La montagna dei desideri", 1988
cm. 210 x 90 x 75

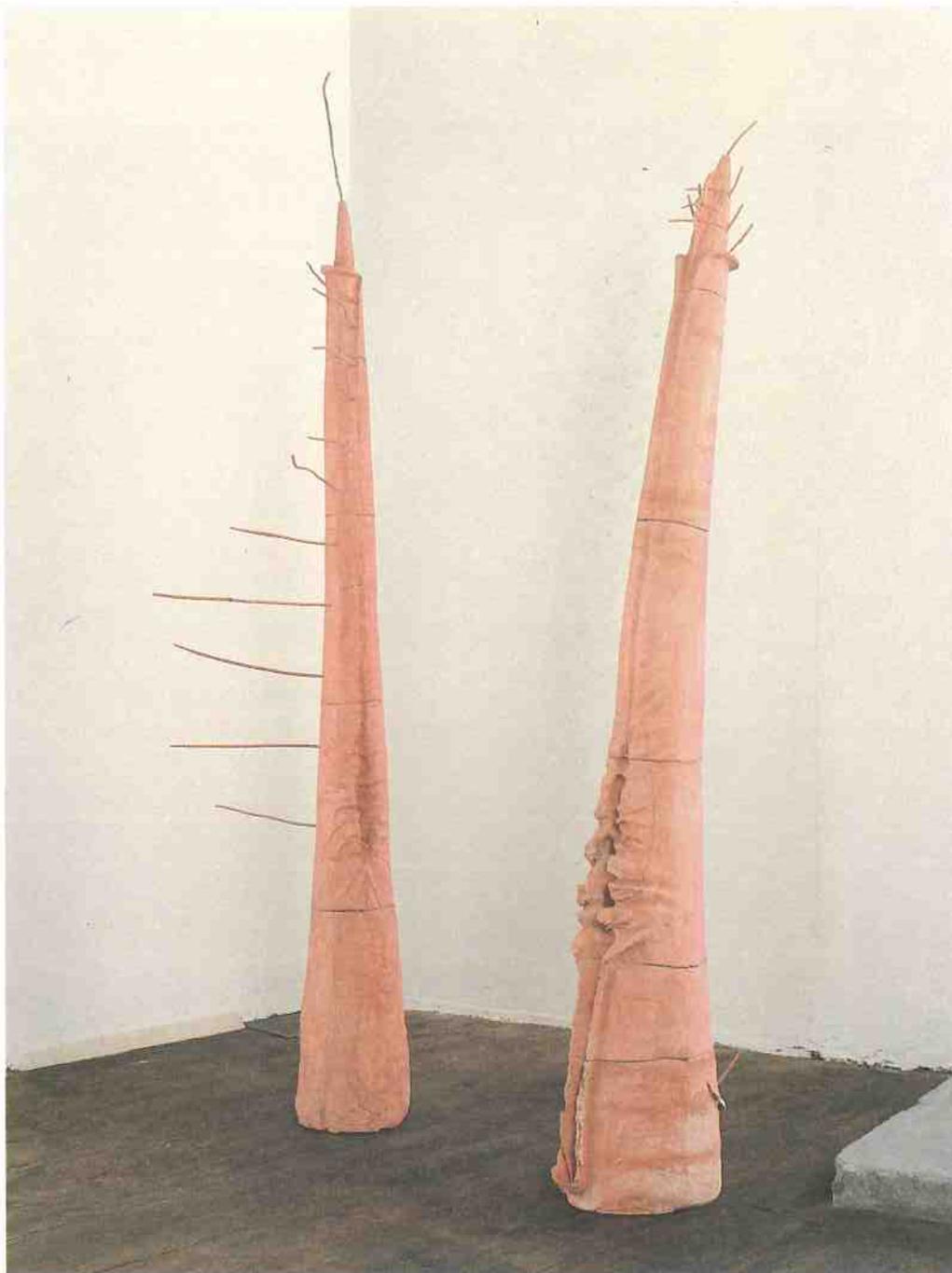
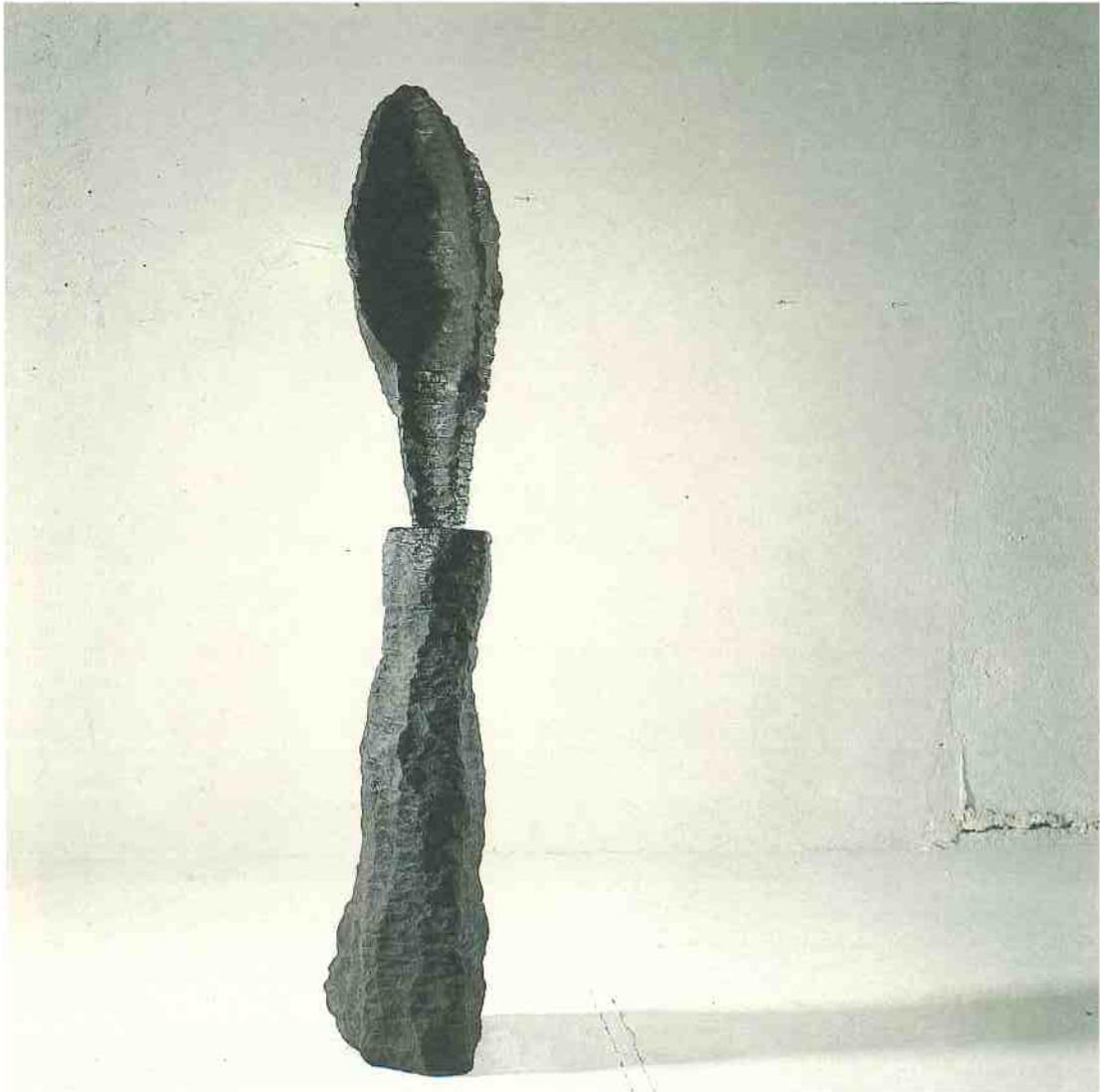


Foto: G. Casetta, Torino

Luigi Vollaro
“L'albero della vita 1 e 2”, 1986
h. cm 250 Ø cm. 80

32

Foto: H. Schmidt (RFT)



Klaus Münch
"Ohne Titel 7.", 1988
Installazione

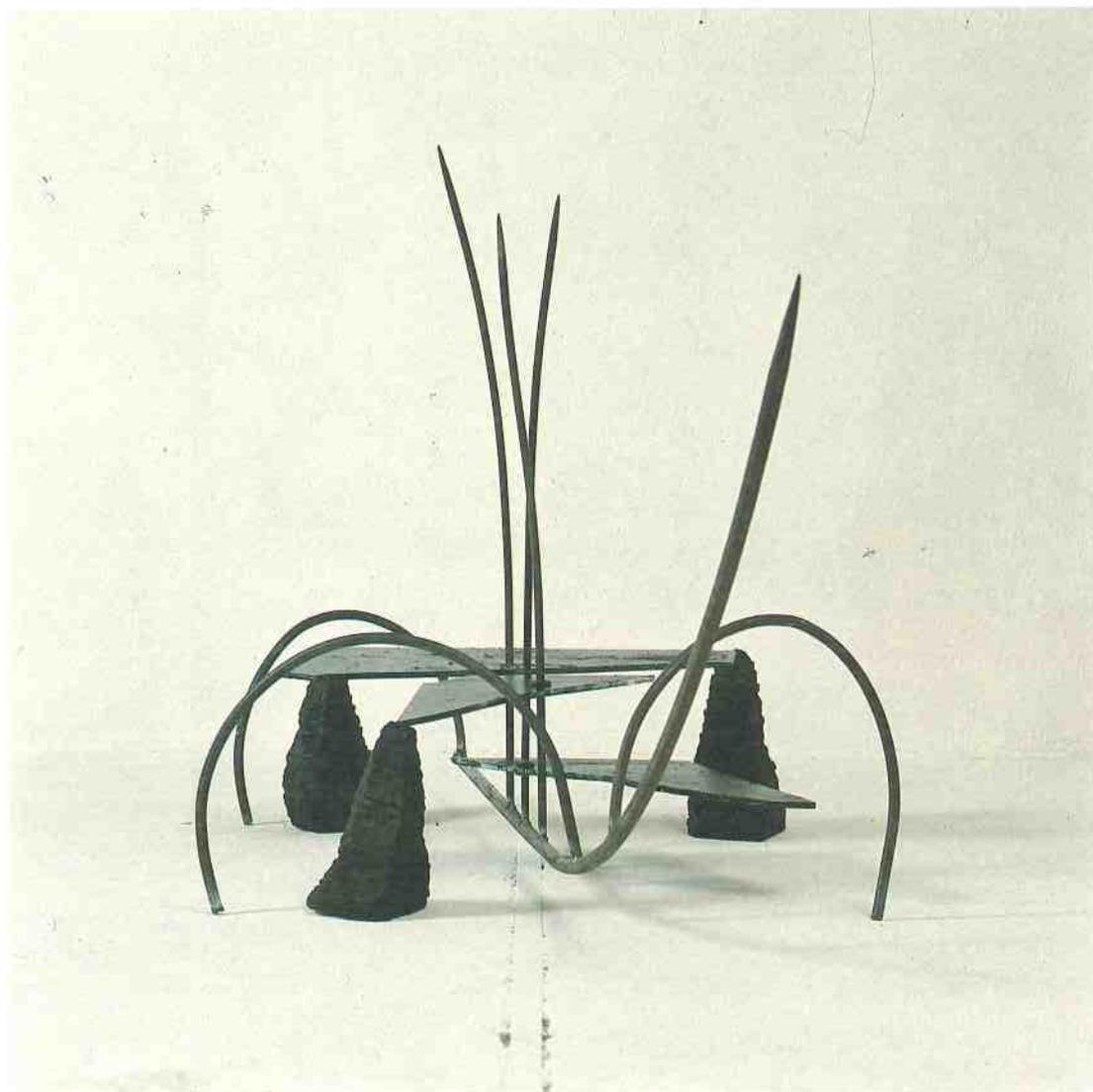


Foto: H. Schmidt (RFT)

Klaus Münch
"Ohne Titel T.", 1988
Installazione

34

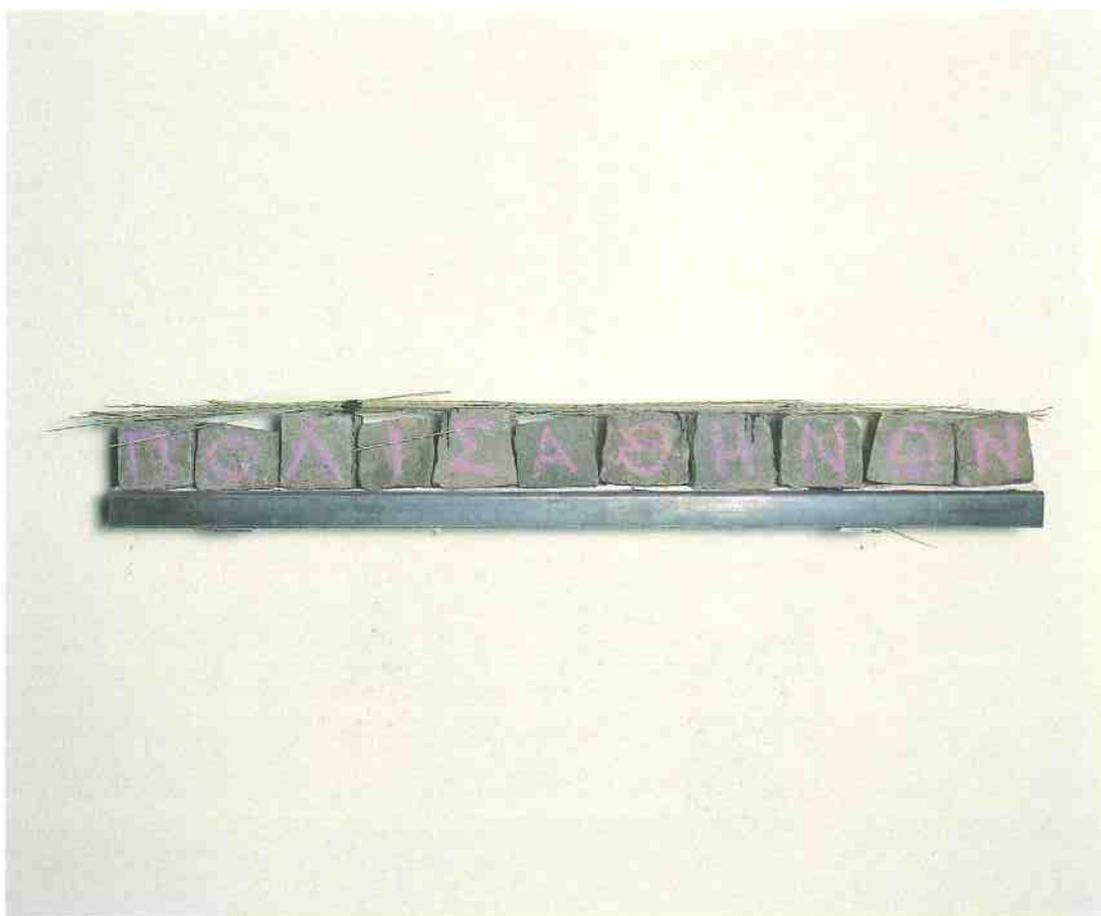


Foto: G. Casetta, Torino

Nakis Panayotidis
"Città di Atene", 1987
cm. 79,5 × 10 × 10

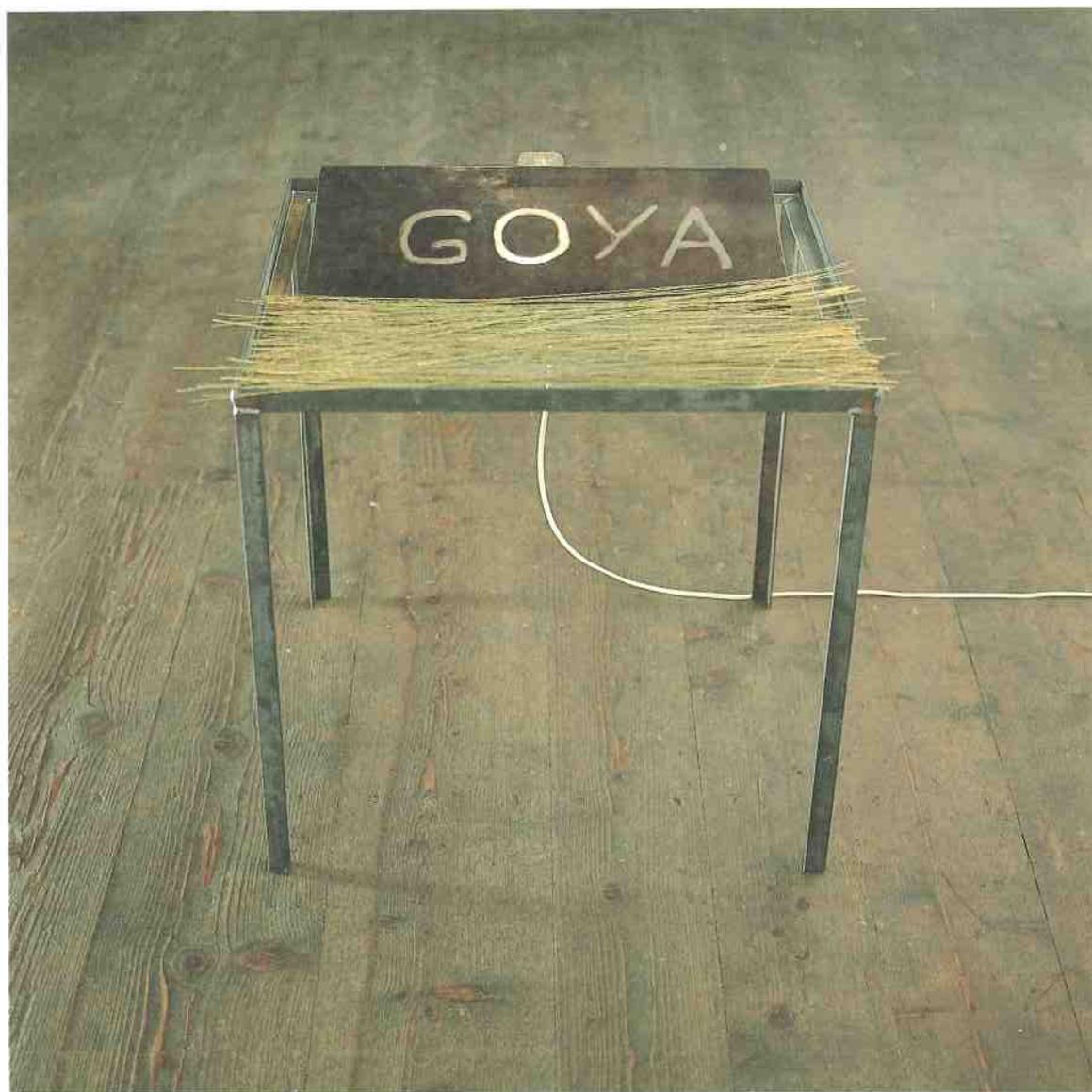
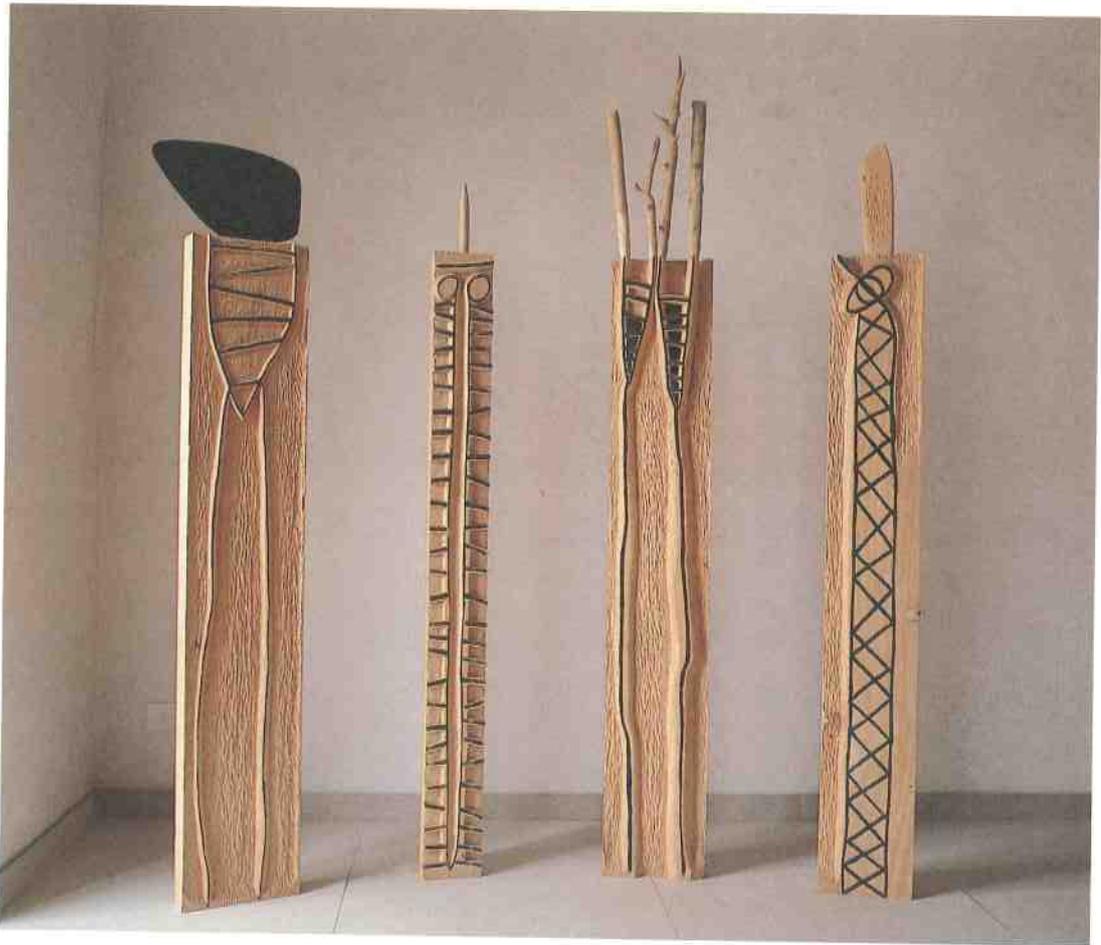


Foto: G. Caerola, Torino

Nakis Panayotidis
"GOYA", 1987
cm. 62 × 56,5 × 66

36

Foto: A. Spano, Pompei



Angelo Casciello
"Le quattro fonti della sapienza", 1985
Installazione



Foto: A. Ferrara, Pompei

37

Angelo Casciello
"La Venere dei suoni bianchi", 1987
cm. 100 × 220 × 10



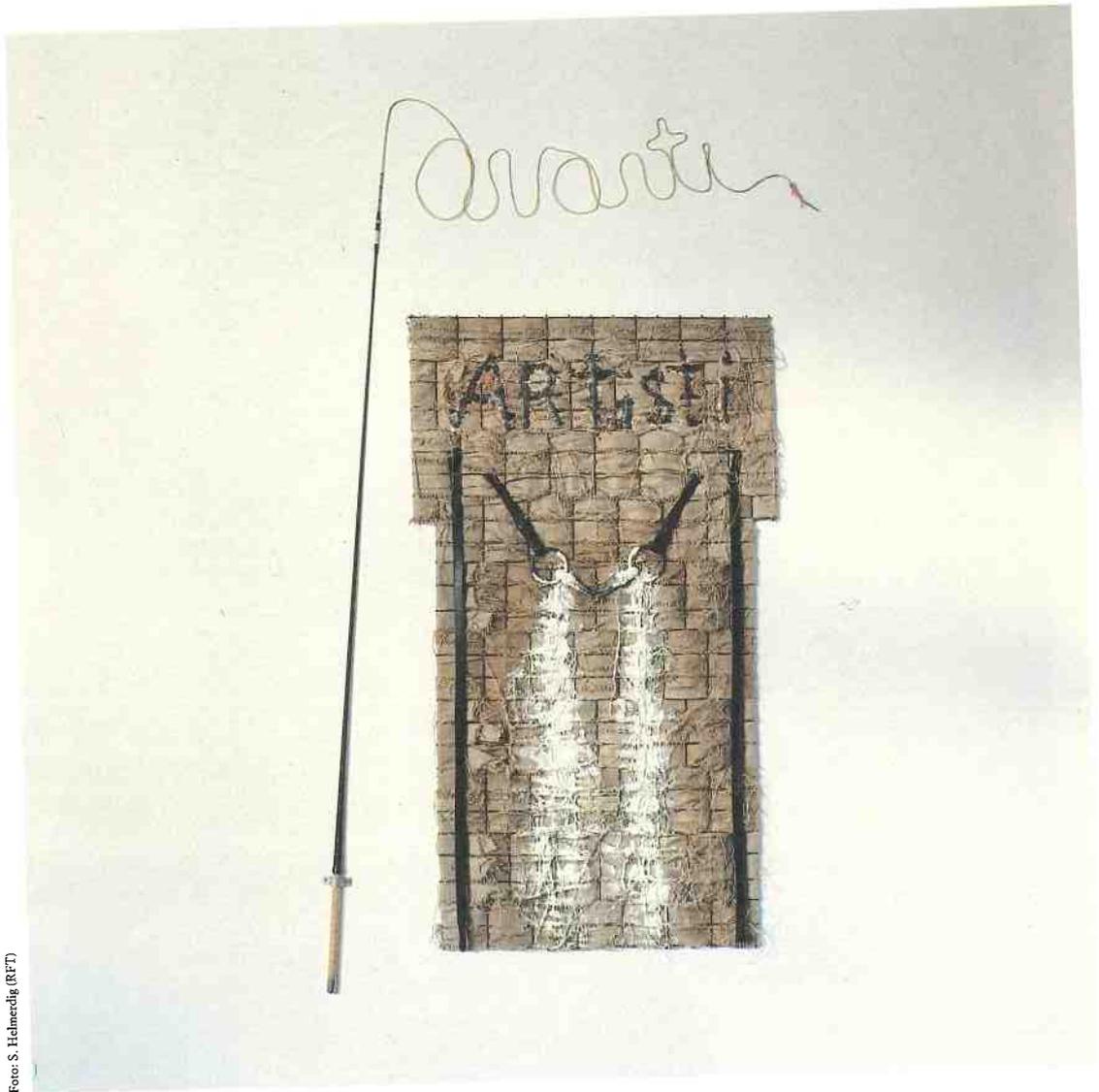
Foto: C. Casetta, Torino

Gianni Caruso
"Trappole", 1985
cm. 300 x 210



Foto: G. Caserta, Torino

Gianni Caruso
"Teglie", 1988
cm. 300 x 190 x 100



40

Foto: S. Helmreich (RFT)

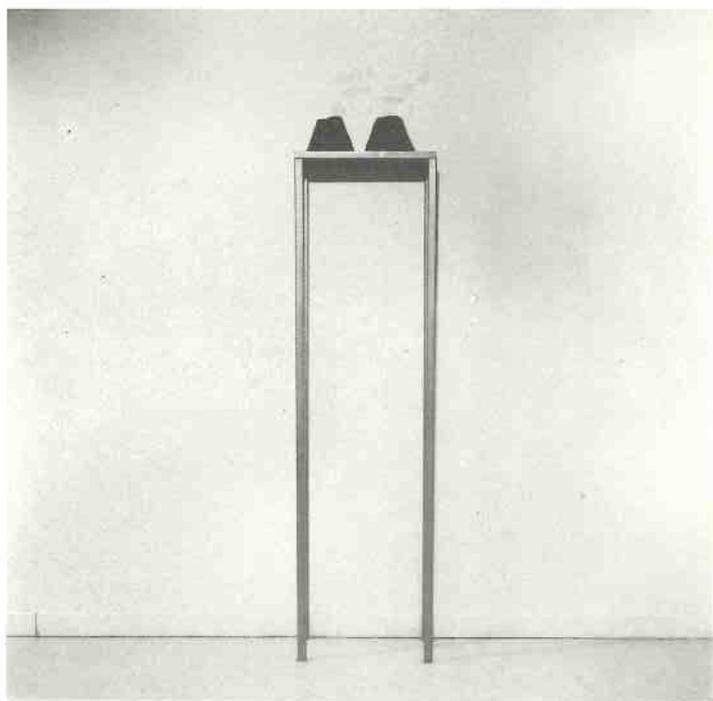
Hilmar Boehle
"Avanti Artisti", 1987
cm. 225 x 130



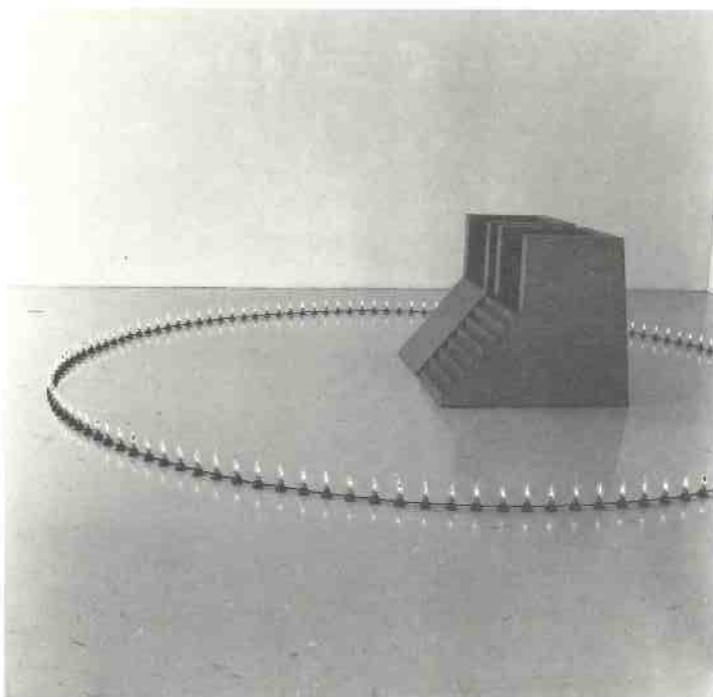
Foto: S. Edmerdig (RFD)

Hilmar Boehle
"4 Grembiuli", 1987
cm. 350 x 400

BIOGRAFIE



44



Sopra:
"Rosso-Fuoco 3", 1988
Installazione
[Dettaglio]

Sotto:
"Rosso-Fuoco 1",
1988
Installazione

Sylvie Blocher è nata a Morschwiller - Les - Bas nel 1953. Vive e lavora a Parigi e Strasburgo.

Mostre personali

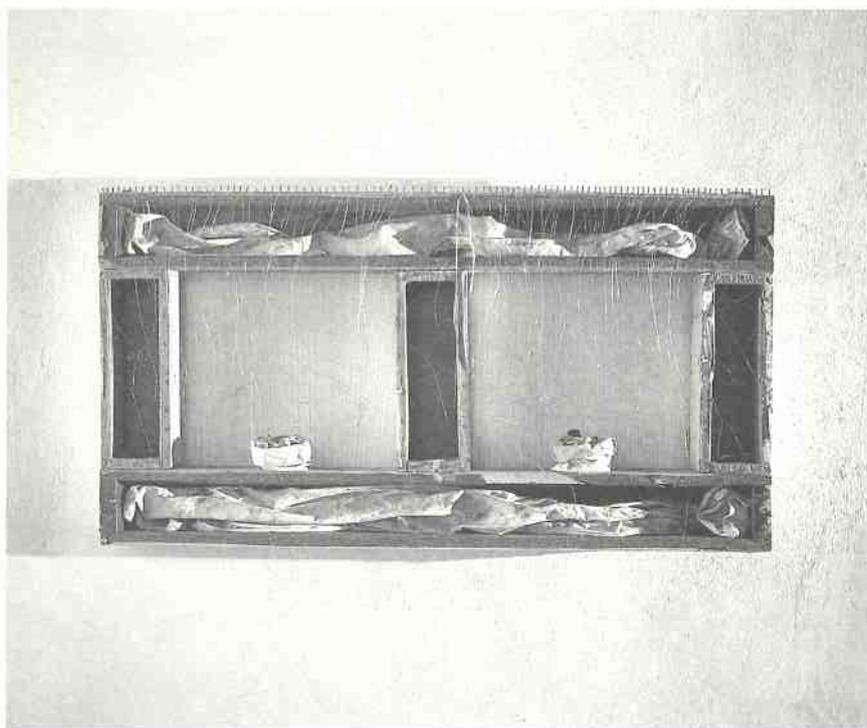
- 1980 Hygiènes, Galerie Divergence, Metz;
1984 Installation, Clac, Nancy;
1985 Paysages de sable avec architecture, Galerie du Petit Pont, Strasbourg;
Ce sont tous monts et Vallées Pierres, Faux Mouvement, Metz;
1988 "ROSSO FUOCO" Passages - Centre d'art contemporain, Troyes.

Mostre collettive

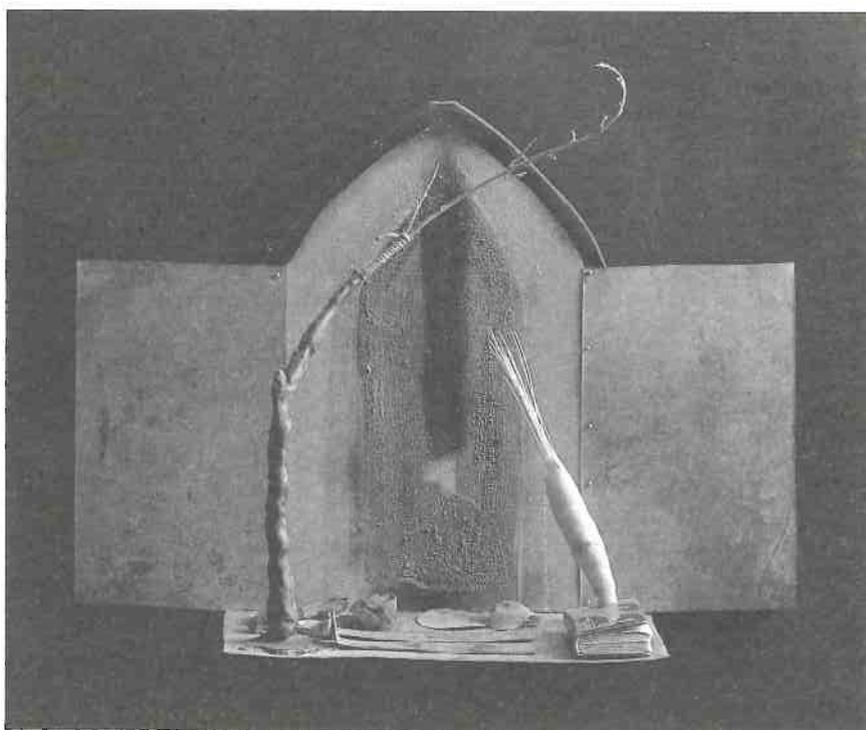
- 1980 Divergence, Metz;
1982 Espace Rhenan, Château des Rohan, Saverne;
1983 Ces Dames Au Chapeau Vert: Beaugrand, Blocher, Mercadier, Genas;
Polaroid d'Artistes, Galerie R.C. des Fossés, St Etienne, Tours;
Sous-Paradis, Grand Garage, Strasbourg;
Acquisitions du Fraca, Sélestat, Musée d'Art Moderne, Strasbourg;
1985 Du Petit, Echirolles;
1986 Kasematte Kd-2, Paul Pozozza Muséum, Düsseldorf;
Dimensions singulieres, Château des Rohan, Saverne;
Sites, C.C.C., Strasbourg;
1987 Maintenant: Blocher, Collin-Thiebaut, Krauth, Sarkis; Musée d'Art Moderne; Château des Rohan, Strasbourg;
Acquisitions Du Fraca, Benfeld;
Jeune Sculpture 87/1, Port d'Austerlitz, Paris;
Beelden Buiten, Tiel 87;
Inside Outside, M.U.K.H.A., Anvers;
UCRONIA, 33 Artisti Europei a Torino, Vecchio Arsenale, Torino;
Internationale Kunstmesse, Basel;
Fiac, Galerie Jade;
1988 Construction Image, Arc, Musée d'Art Moderne; APERTO '88, Biennale di Venezia.

Scenografie ed installazioni di scena

- 1980 Theatre En Hiver, Strasbourg, Nancy;
1982 Les Elephants, T.E.H., Strasbourg;
1983 Lupe Velez, T.E.H., Musica 83, Strasbourg;
1986 Gmund, T.E.H., Grande Halle de la Villette Paris;
Spectacle lauréat du Festival Printemps du Théâtre.
1987 Figuren, T.E.H., Entrepôt gare de Villeneuve, Festival d'Avignon.



46



Sopra:
"La porta degli angeli",
1988
cm. 124 x 67 x 12

Sotto:
"E così finisce il giorno d'oro", 1987
Installazione
[Dettaglio]

Hossein Golba è nato a Babol (Iran) nel 1956. Vive e lavora a Milano.

Mostre personali:

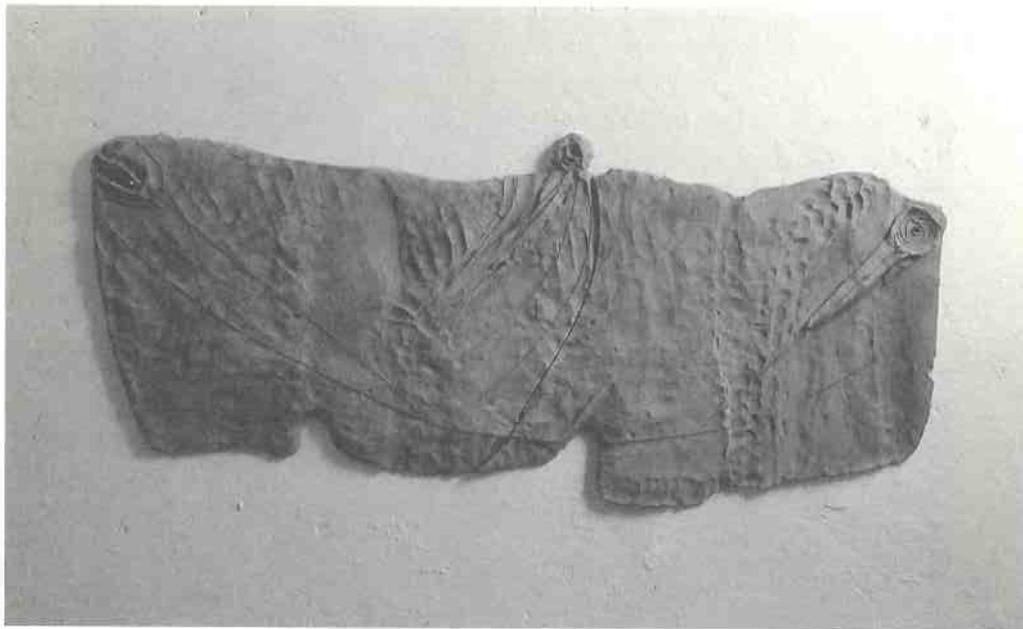
- 1983 Raiffeissen Bank, Teefs, (Österreich);
- 1984 Galleria Meta, Bolzano;
- 1987 Galleria Pero, Milano;
- 1987 Galleria Fuxia Art, Verona.

Mostre collettive:

- 1985 DESIDERETUR, Palazzo della Regione, Bergamo;
- 1986 La poetica delle cose, Murazzi del Po, Torino;
Vitto sussidiato, Ex caserma Gargnano, Gargnano (BS);
Se i fisici..., Galleria Fac Simile, Milano;
- 1987 Terza rassegna internazionale di Amalfi, Amalfi;
GE.MI.TO., Promotrice di Belle Arti, Torino;
Prima Visione, Fiera internazionale d'arte contemporanea, Milano;
Progetto per un giardino magico, Galleria Fuxia, Verona;
UCRONIA, 33 artisti europei a Torino, Vecchio Arsenale, Torino;
Scultura ed ambiente, Ex vetreria Pirri, Cagliari;
- 1988 Gioia fredda, Galleria Extra, Expo Arte, Bari;
Galleria Arco di Rab, Roma;
INSIEME, Studio Gianni Caruso, Torino;
UCRONIA, 13 Künstler aus Italien, Kunstverein Ludwigshafen a. Rhein;
UCRONOS, Metz;
Il raggio duro del Sole, Palazzo dei Leoni, Messina.



48



Sopra a sx:
"Sulla tomba del poeta"
1988
cm. 150 x 50 x 15

Sotto:
"Segni sulla pelle"
1987
cm. 46 x 72 x 6

Sopra a dx:
"Round Midnight"
1987
cm. 300 x 250 x 70

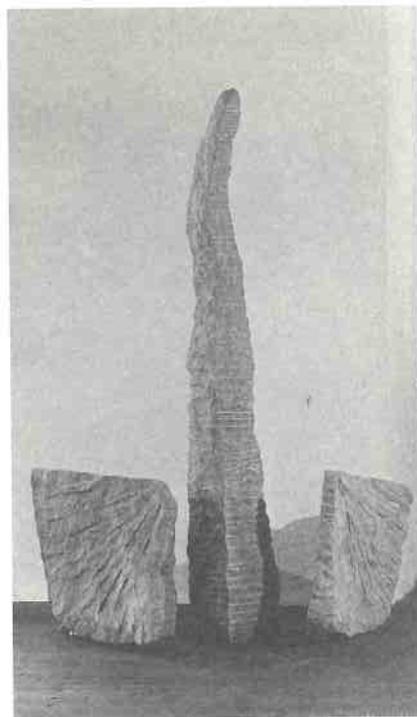
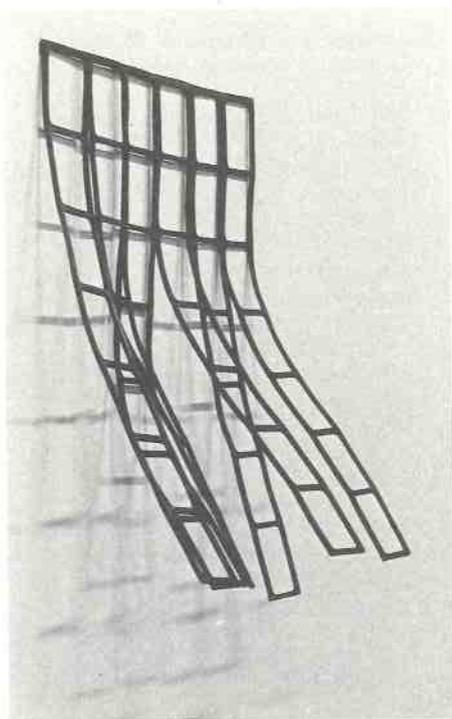
Luigi Vollaro è nato a Scafati (Salerno) nel 1949.
Vive e lavora a Scafati.

Mostre personali:

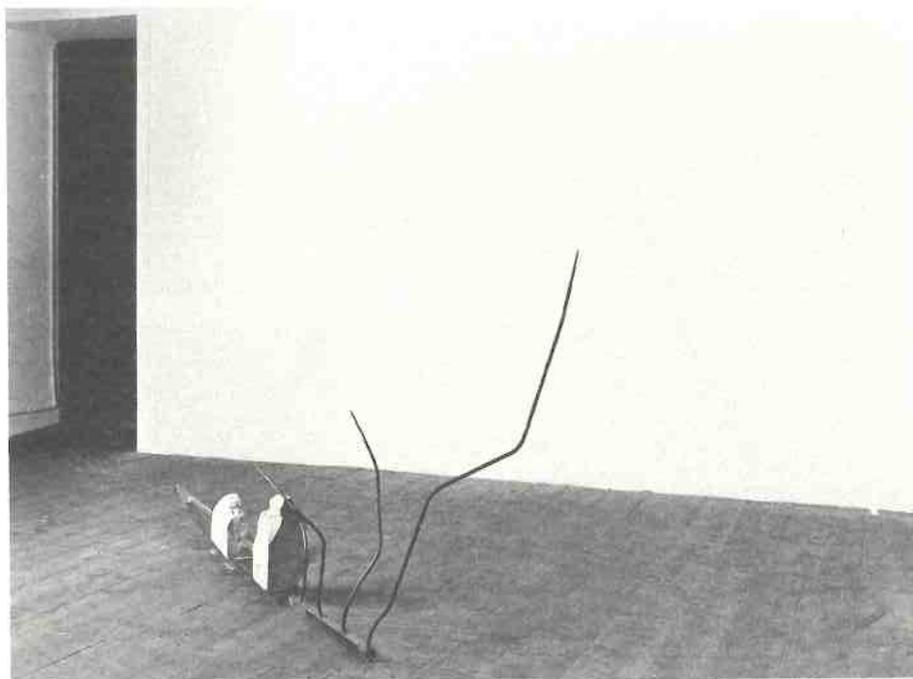
- 1973 Centro Arte Incontri, Nola (NA);
- 1979 Exhibition images 57, Rodney Road, Great Yarmouth;
- 1980 Centro Sud Arte, Scafati, (SA);
- 1980 Centro Zero, Angri, (SA);
- 1985 Studio Gianni Caruso, Torino;
- 1985 Centro Di Sarro, Roma;
- 1985 Pinacoteca Comunale, Macerata;
- 1988 Studio Gianni Caruso, Torino.

Mostre collettive:

- 1966 Mostra a tre, circolo universitario, Scafati;
- 1967 V^a esposizione di arti figurative, Giovani del Mezzogiorno, Napoli;
Concorso nazionale giovanile, Gorizia;
- 1968 Artisti napoletani, Salone dei Fiorentini, Napoli;
- 1969 Operativi e documentazione, Agropoli, (SA);
- 1970 Contro la repressione dell'Arte e della Cultura, sala Alicata, Napoli;
- 1971 Cellula grafica della rivista "NO", intervento alla Galleria Centro Zero, Angri, (SA);
- 1972 Politikaktion, Centro Sud Arte, Scafati;
VIII^a Rassegna d'Arte del Mezzogiorno, Museo di Villa Pignatelli, Napoli;
- 1980 World exhibition per "Poesia e realtà", Castel S. Giorgio;
- 1981 I linguaggi altrui, Pinacoteca dell'Accademia, Napoli;
I^a Biennale internazionale di grafica, Museo Civico, Riva del Garda;
I Porci Comodi, Reggio Calabria;
- 1983 Weapons of Art, Vanhan Galleria, Helsinki
Galleria Etruria, Salerno;
Materia di Scultura, Galleria A come Arte, Napoli;
- 1984 Expo Arte, Bari;
Idea for Peace, Maschio Angioino, Napoli;
Pastello oleoso, Galleria Il Campo, Cava dei Tirreni;
Opera Omnia, Montesano Terme;
La scultura disegnata, Festival dell'Unità, Roma;
13 modi di Paesaggio, Biblioteca comunale, Fiano Romano;
- 1985 La tradizione in rivolta, Marcianise;
Una giovanissima generazione dell'arte italiana, Siena;
- 1986 Cartaggine - Cartaggine 2, Marcianise;
La terra del desiderio, Laboratorio Arti Visive, Foggia;
Scultura incisa, Galleria Il Campo, Cava dei Tirreni;
NEBENEEN, Steinstrasse 58, Monaco di Baviera;
XI Quadriennale d'Arte, Palazzo dei Congressi, Roma;
Forme nel verde, dodici scultori fra natura e geometria, S. Quirico d'Orcia;
Osservatorio vesuviano, Ripe San Genesio;
L'Officina di Scafati, Scafati;
- 1987 L'Officina di Scafati, Galleria Comunale di Arte Moderna, Arezzo;
Mare Nostrum, Taranto;
UCRONIA: 33 artisti europei a Torino, Vecchio Arsenale, Torino;
- 1988 INSIEME, Studio Gianni Caruso, Torino;
UCRONIA, 13 Künstler aus Italien, Kunstverein Ludwigshafen a. Rhein;
UCRONOS, Metz;
Il raggio duro del Sole, Palazzo dei Leoni, Messina.



50



Sopra a sx:
"Ohne Titel", 1983
cm. 100 x 95 x 40

Sotto:
"Ohne Titel", 1987
cm. 112 x 200 x 50

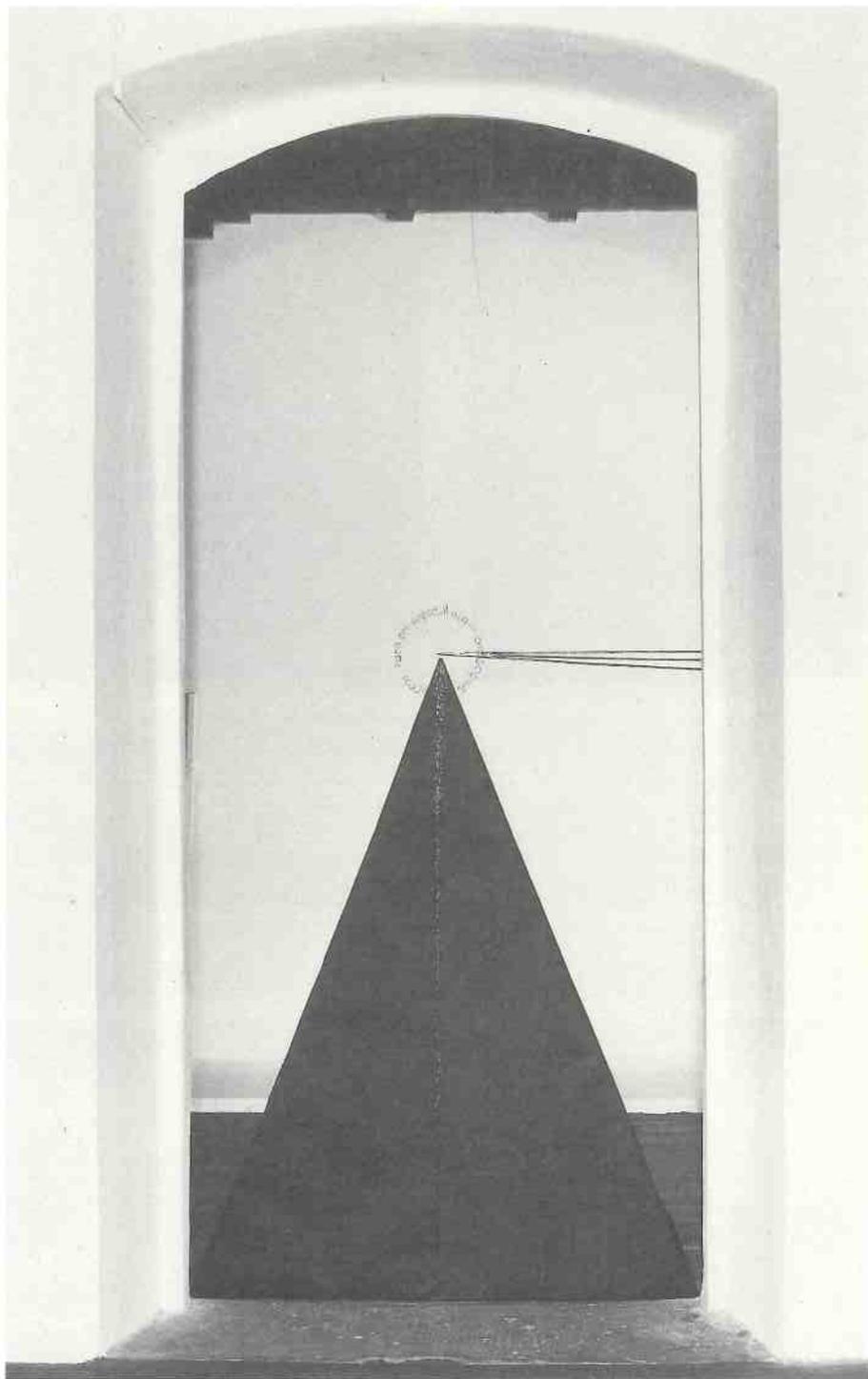
Sopra a dx:
"Ohne Titel", 1987
cm. 178 x 135 x 74

Klaus Münch è nato a Breisgau/Freiburg nel 1953. Vive e lavora a Freiburg (RFT).

Dedicatosi a compiere ricerche nelle arti figurative dal 1977, ha ricevuto successivamente dalle autorità governative del suo Paese una borsa di studio per frequentare l'Accademia di Belle Arti di Carrara, in Italia.

Diplomatosi nel 1982, ha continuato gli studi presso l'Accademia di Belle Arti di Monaco, sotto la guida di E. Paolozzi fino al 1983, e dal 1985 con Hans Baschang.

Dopo aver preso parte ad alcune mostre in Francia e in Italia, ha partecipato alla mostra "NEBENE BEN", svoltasi a Monaco nel 1986; ha frequentato lo studio Gianni Caruso di Torino dove ha tenuto una sua personale nel 1987, ed ha preso parte nello stesso anno alla mostra internazionale "UCRONIA: 33 artisti europei a Torino". Nel 1988 ha realizzato una grande scultura per il museo all'aperto di Maglione Piemonte ed ha partecipato alla mostra "UCRONOS" a Metz, in Francia.



52

"Installazione"
1987
cm. 188 x 148 x 12

Nakis Panayotidis è nato ad Atene nel 1947.
Vive e lavora a Berna.

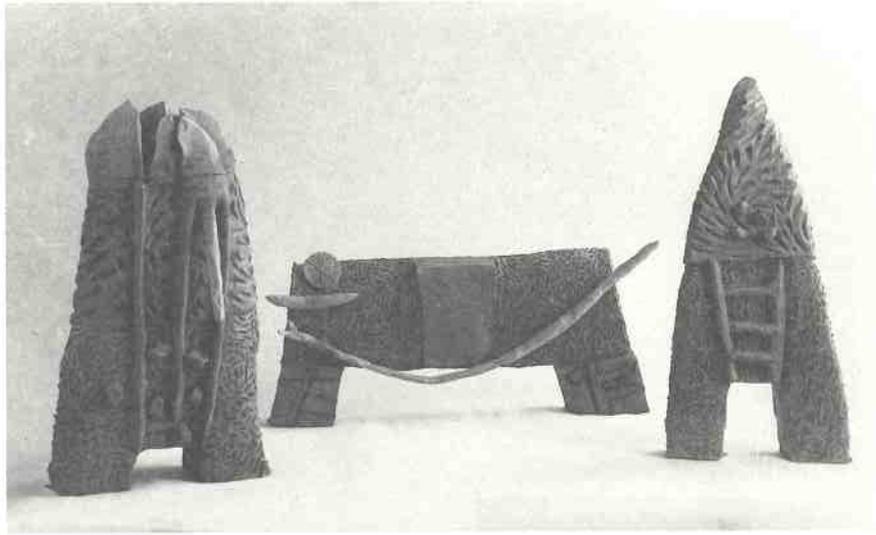
Mostre personali:

- 1974 Galleria Wahlen, Bern;
- 1975 Galleria Meyer, Lausanne;
- 1979 Galleria Arnold-Hostettler, Bern;
Galleria Schroer, Krefeld;
Centro internazionale di sperimentazione
artistica, Boissano;
- 1980 Galleria M.L. Jeanneret, Gèneve;
- 1981 Galleria Sychroni Haraktiki, Atene;
- 1982 Galleria Littmann, Basel;
Galleria Numerosette, Napoli;
Galleria Oraisma, Atene;
- 1983 Galleria Centrosei, Bari;
- 1984 Berner Galerie, Bern;
Galleria Tommaseo, Trieste;
- 1985 Galleria Feldmann, Bern;
- 1986 Galerie des Bastions, Gèneve;
Galleria Feldmann, Bern;
Galleria Tommaseo, Trieste;
- 1987 Galleria M. Bonomo, Bari;
Galleria Centrosei, Bari;
Studio Gianni Caruso, Torino;
- 1988 Galleria Focus, Lausanne;

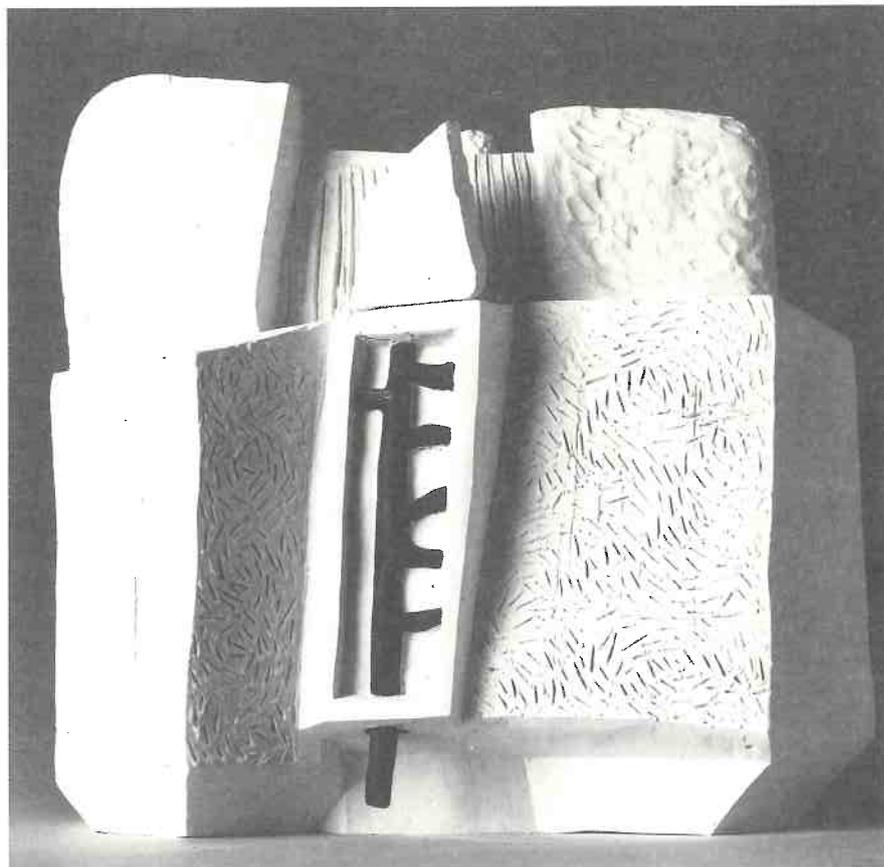
53

Principali mostre collettive:

- 1982 Biennale de Paris;
Biennale d'Alexandrie.
- 1988 Fondazione DeKa, Atene.
INSIEME, Studio Gianni Caruso, Torino;
UCRONIA, 13 Künstler aus Italien,
Kunstverein Ludwigshafen a. Rhein;
Il raggio duro del Sole, Palazzo dei Leoni, Messina.



54



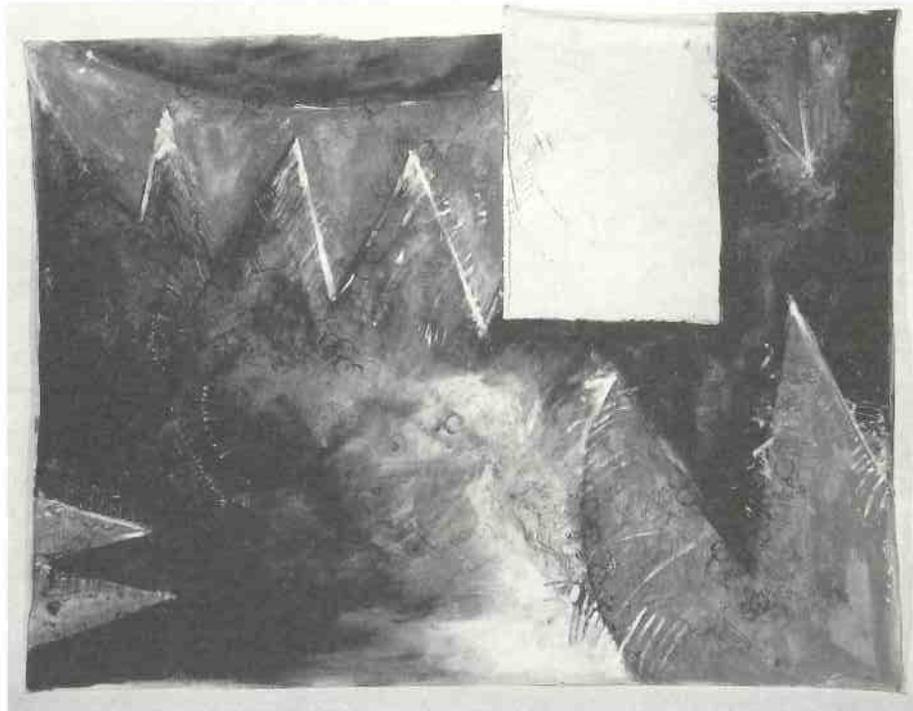
Sopra:
"Il tavolo dei Menhir"
1986
Installazione

Sotto:
"Il tempio della riflessione"
1987
cm. 40 x 47 x 22

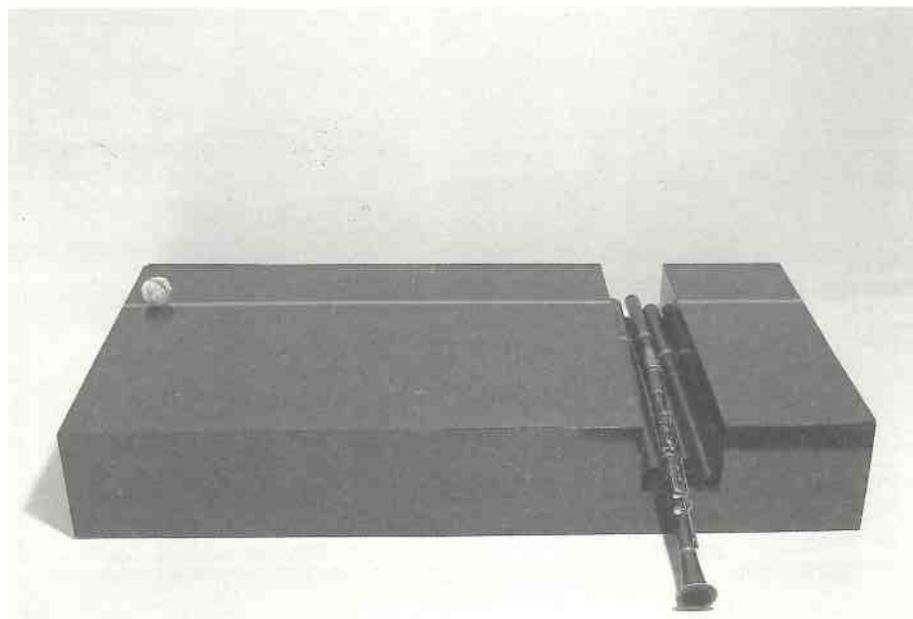
Angelo Casciello è nato a Scafati (Salerno) nel 1957.
Vive e lavora a Scafati.

Mostre personali

- 1977 Centro Sud Art, Scafati, (SA);
1978 Galleria S. Carlo, Napoli;
1979 Galleria Lucio Amelio, Napoli;
1980 Studio d'Arte 5 x 5, Roma;
1983 Centro di Sarro, Roma;
Pinacoteca Comunale, Macerata;
Seminario sulla scultura, Istituto di Storia
dell'Arte, Università degli studi di Salerno;
"Una triangolazione: Casciello, Gadaleta e Russi",
Unione Culturale Palazzo Carignano, Torino;
1984 Studio Gianni Caruso, Torino;
Studio Miele, Nola;
Nuova Galleria Internazionale, Roma;
1985 Galleria Ester Milano, Bari;
Talijski Kulturni Center, Zagabria;
1986 Studio Soligo, Roma;
Galleria Comunale d'Arte Contemporanea,
Arezzo;
1986 Studio Gianni Caruso, Torino;
1987 Institut Francais de Naples, Napoli.
- 1979 Premio Michetti, Francavilla a Mare;
1980 Interno Urbano, Roma;
1981 Pluralia, Galleria Numerosette, Napoli;
1982 Arteder, Bilbao;
"Spazio Giovani/Expo Arte", Bari;
Studio Oggetto, Caserta;
1983 "Confronti in scultura", Amalfi;
"Campania Felix", Castel dell'Ovo, Napoli;
"Plexus" 83, Napoli;
Il luogo di Gauss, Milano;
Unione Culturale, Torino;
1984 Nuova Galleria Internazionale, Roma;
"Opera Omnia", Montesano Terma;
"La scultura disegnata", Festival dell'Unità,
Roma;
Galleria Berner, Roma;
- 1985 "La tradizione in rivolta", Marcanise;
"L'Onda del Sud", Castello Svevo, Bari;
Premio Termoli, Galleria Comunale d'Arte
Moderna, Termoli;
"L'Artefice Magico", Frasso Telesino/Centro
Culturale Belvedere, Caserta;
"Una nuovissima generazione nell'arte italiana",
Siena;
Premio Campigna, Santa Sofia di Romagna e Forlì;
"Kaos, dall'alfa all'omega", Museo Casabianca,
Malo;
Giovani creatori del mediterraneo, Marsiglia;
"Idee d'arte, tre critici per nove artisti", Centro
Culturale Belvedere, Caserta;
1986 "Quadriennale", Roma;
"APERTO 86", Biennale di Venezia;
"30° anniversario della Galleria d'Arte Moderna",
Zagabria;
"Proposte per gli anni '90", Palazzo Civico/Sala
della Ragione, Anagni (FR);
1987 "Tendenze dell'arte italiana negli anni Novanta",
Galerija Studentskog Centra, Zagabria;
Arte Fiera, Bologna;
Arco, Madrid;
Art Contact, Losanna;
Galleria Passepartout, Siena;
L'Officina di Scafati, Scafati;
L'Officina di Scafati, Galleria Comunale d'arte
Contemporanea, Arezzo;
"Mare Nostrum", Taranto;
"UCRONIA: 33 artisti europei a Torino", Vecchio
Arsenale, Torino;
1988 "Biennale del Sud", Accademia di Belle Arti,
Napoli;
"Arte oggi a Roma", Brek Club, Roma.
INSIEME, Studio Gianni Caruso, Torino;
UCRONIA, 13 Künstler aus Italien, Kunstverein
Ludwigshafen a. Rhein;
UCRONOS, Metz;
Il raggio duro del Sole, Palazzo dei Leoni, Messina.



56



Sopra:
"Trappole"
1985
cm. 200 x 160

Sotto:
"Una buccia d'arancia sul tuo tavolo"
1968
cm. 159 x 59 x 25

Gianni Caruso è nato a Dekamerè (Etiopia) nel 1943.
Vive e lavora a Torino.

Mostre personali:

- 1967 Galleria Pater, Milano;
1968 Galleria l'Incontro, Borgomanero;
Galleria civica d'Arte contemporanea, Rivoli,
Torino;
1974 Palazzo Langosco, Casale Monferrato;
1977 Museo civico Palazzo dei Diamanti, Ferrara;
1980 Cabaret Voltaire, Torino;
1981 Museo d'Arte contemporanea, Ascoli Piceno;
Teatro C.T.H., Milano;
Galleria 16/E, Torino;
1983 Galerie Lydia Megert, Bern;
Orfeo ed Euridice, Galerie Lydia Megert, Bern;
Galleria Luisella d'Alessandro, Torino;
Galleria Amnesia, Alessandria;
1984 Mulino Feyles Studio Extension, London;
1985 S.P.E. Giornale di Sicilia, Palermo;
Spazio Paradigma, Comune di Genova, Genova;
1986 Galleria Amnesia, Alessandria.

Mostre collettive:

- 1967 Mostra dei giovani artisti, Palazzo a Vela, Torino;
1968 Incontro 1°, Giardino del Valentino, Torino;
Comitato Calatafimi '68, Istituto Bancario San
Paolo, Torino;
Torre Pellice '68, Torre Pellice;
Maestri Italiani del '900, Torino;
Artisti di Torino per la Facoltà di architettura,
Torino;
Linee della giovane arte torinese, Istituto Bancario
San Paolo, Torino;
1969 Quadriennale di Torino, Promotrice di Belle Arti,
Torino;
1975 Kunstmarkt, Köln;
1976 Analisi di un paesaggio, Mulino Feyles, Torino;
1977 Occhio meccanico, Unione Culturale, Torino;
1978 trasparenze, Gallerie Unde?, Torino;
NON STOP, Mulino Feyles, Torino;
IN MUSIC, Mulino Feyles, Torino;
1979 Expo Art Bari, Galleria Unde?, Bari;
 trasparenze, Galleria Asinelli, Bologna;
Festival internazionale di Cavriago, Galleria Pari &
Dispari, Reggio Emilia;
 trasparenze, Comune di Livorno, Livorno;
ORFEO orfeo, Mulino Feyles, Torino;
Künstlerbücher, Galerie Lydia Megert, Bern;
1980 Festival Internazionale del Cinema, Paris;
Art in Basel, Galerie Lydia Megert, Basel;
AMBIGUAZIONI, Palazzo dei Principi,
Correggio;
L'intensità del disegno, Galleria Stufidre, Torino;

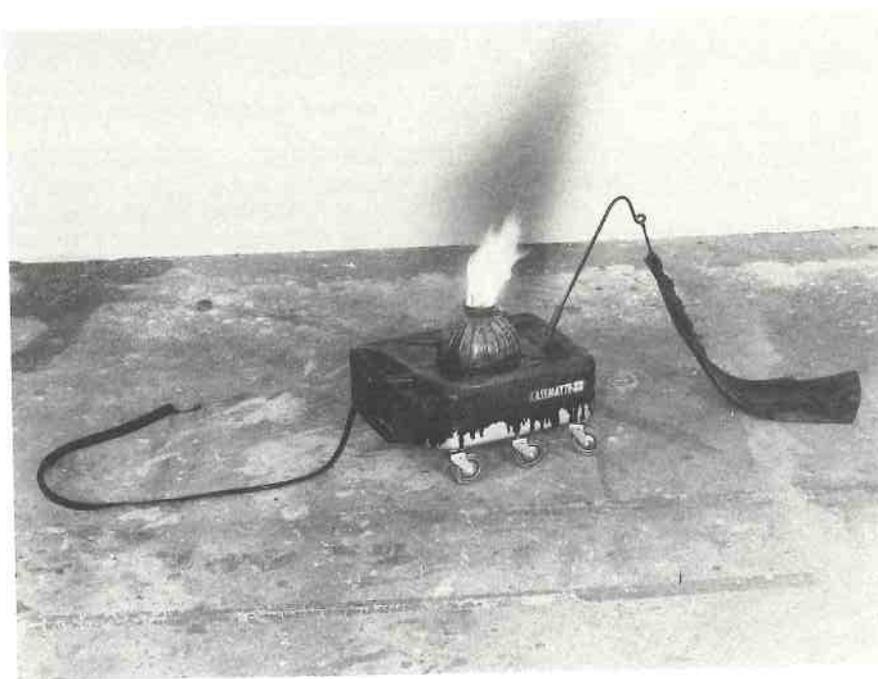
- 1981 TORRAZZA '81, Imperia;
1982 Libri circa, Galleria L. d'Alessandro, Torino;
Centre Georges Pompidou, Paris;
Arteder, Bilbao;
Museum Metronom, Barcelona;
N.R.A. Galerie, Paris;
Arte In, Roma;
Libri d'artista, St. Etienne;
1984 Artisti al Mulino, Mulino Feyles, Torino;
LVXXXVIII Esposizione, Promotrice di Belle
Arti, Torino;
Carnaval en diagonal, Nice;
Exposition de projets d'Affiches, Palazzo
Giustiniani, Venezia;
Mediarte, Istituto Duchessa Galliera, Genova;
1986 Deserto d'autore, Galleria 9 Colonne,
Genova/Bologna;
Artisti che fotografano, Palermo;
NEBENEEN, München;
1987 UCRONIA, 33 artisti europei a Torino, Vecchio
Arsenale, Torino;
1988 INSIEME, Studio Gianni Caruso, Torino;
UCRONIA, 13 Künstler aus Italien, Kunstverein
Ludwigshafen a. Rhein;
UCRONOS, Metz;
Il raggio duro del sole, Palazzo dei Leoni, Messina.

Performances, Films e Video

- 1977 Analisi di una memoria, Film, Prod. Mulino Feyles,
Torino;
1978 La vie n'est pas que pour memoire, Galleria Alzaia
e Pantheon, Roma;
Senza titolo, Piazza Maggiore, Bologna;
1979 Orfeo ed Euridice, Film, Prod. Mulino Feyles,
Torino;
1980 Un cappello in testa al mondo, Video, Prod. RAI,
Torino;
I colori del quarto stato, Video, Prod. RAI, Torino.



58



Sopra a sx:
"Processo inverso"
1987
Installazione

Sotto:
"Kasematte XX", 1984
cm. 130 x 40
[Collez. Thomas Laval, Düsseldorf]

Sopra a dx:
"Sing-Sing"
1987
Installazione

Hilmar Boehle è nato a Neuwied nel 1953.
Si è diplomato alla Kunstakademie di Düsseldorf nel 1979.
Vive e lavora a Düsseldorf.

Mostre personali:

- 1976 Galerie Art in Progress, Düsseldorf;
Galerie Müller-Roth, Stuttgart;
1978 "Dave's Corner", P.S.1, Queens New York;
Galerie Art in Progress, Düsseldorf;
1979 Perspective '79, Sonderschau Art 10, Basel;
1981 Junge Kunst, Sonderschau Kunstmarkt Köln
1982 "Private Life", Städt. Sammlungen
Duisburg/Rheinhausen;
1983 "Wie groß soll ich den Drachen denn machen",
Kunsthalle, Bielefeld;
Galerie Art in Progress, Düsseldorf;
1986 Städt. Galerie, Esslingen;
1987 Studio Gianni Caruso, Torino;
Museum, Folkwang Essen;
1988 Galerie Arno Kohnen, Düsseldorf;
Der Dunst der Zivilisation,
Videostudio, Museum Folkwang, Essen.

Mostre collettive

- 1977 Forum Junger Kunst, Museum Bochum u. Schloß
Wolfsburg;
1978 Turnus, Kunstverein Freiburg;
1979 Schlaglichter, Rhein. Landesmuseum, Bonn;
Zeichnungen 5, Museum Schloß Morsbroich,
Leverkusen;
1981 Kunstausstellung Nersingen, Ausstellung einer
Ausstellung;
1982 (0211), Kunstmuseum, Düsseldorf;
1983 Aus freien Stücken, Düsseldorf;
"Standort", Kunsthalle, Düsseldorf;
Sammlung Ulbricht, Kunstmuseum, Düsseldorf;
Überhauen-oberhauen, Verein für aktuelle Kunst,
Oberhausen;
1984 Paul Pozozza Museum, Düsseldorf;
Kunstlandschaft BRD, Kunstverein Karlsruhe;
Kasematte XX, P.P.M.-Düsseldorf;
Im Mittelpunkt Kunst, Kunstverein Münster;
1985 Die sich verselbständigenden Möbel,
Von der Heydt Museum Wuppertal;
Sammlung Rössner, Kunstmuseum, Düsseldorf;
"Bauhütte", Kunsthalle, Düsseldorf.
"Der Wechsel-de wijsel, Kunst & Complex,
Rotterdam;
"Carnets d'artistes", Faux Mouvement, Maison
Rabelais, Metz;
"Das Ding", mit Dieter Hiesserer, P.P.M.-
Düsseldorf;

- 1986 "Ein Ort. 5 Wege", Faux Mouvement, Caves
St. Croix, Metz;
"Triennale India", New Delhi;
Südhaus, Frankfurt;
Nebeneben, Colafabrik, München;
Neue Formen der Plastik, Kunsthalle Köln,
Kunsthalle, Berlin;
Villa Stuck, München;
Zurück aus Indien, Kunstmuseum, Düsseldorf;
Kasematte KD-2, P.P.M.-Düsseldorf;
Förderpreis '86, Kunstsammlung NRW,
Düsseldorf;
1987 Galerie WaschSalon, Frankfurt;
Die Beschaffenheit des Augenblicks,
Römermuseum Hildesheim;
Im Auftrag, Museum Folkwang, Essen;
A&O Kunstraum, Hamburg;
UCRONIA, 33 artisti europei a Torino,
Vecchio Arsenale, Torino;
1988 Beelden Buiten, Tielt;
Galerie WaschSalon Frankfurt;
Kampagnefabrik Hamburg;
Kunstverein Heinsberg;
INSIEME, Studio Gianni Caruso, Torino;
OPUS IN FABULA, Galleria Container, Firenze;
Festival di Chieri ('88), Cappella di San Filippo,
Chieri, Torino;
Museo all'aperto di Maglione Piemonte;
Il raggio duro del Sole, Palazzo dei Leoni, Messina.

Performances

- 1978 Streetlife, Soho, New York;
1982 Agit Pro, Kunstmuseum, Düsseldorf;
1985 Der Schlafende Charakter, Kunsthalle, Düsseldorf;
Kasematte XXX, Kunsthalle, Düsseldorf;
1987 Der Geruch der Zeit, Römermuseum, Hildesheim.

*Finito di stampare
nel mese di Ottobre del 1988
dalle Arti Grafiche Rocca di Torino.*



AMMINISTRAZIONE PROVINCIALE DI MESSINA