

**ARTEFACTA**



## ARTE - FACTA

Cristina Beltrami

**artefàre** [comp. dal lat. *arte* 'con arte' e *fare* (1) 1862] **v. tr.** (coniug. come *strafare*) • (*raro*) Alterare, modificare con accorgimenti particolari.

**artefatto** [1708] **A part. pass.** di *artefare*; anche **agg.** **1** Nel sing. del v. **2** Non genuino: *vino a.; cibi artefatti*. **3** (fig.) Falso, innaturale,: *maniere artefatte; modi artefatti*. || **artafattaménte, avv. B s.m.** •† Opera eseguita con arte dalla mano umana.

**artéfice** [lat. *artifex* (m), comp. di *ars* 'arte' e *facere* 'fare'; a. 1294] **s.m. e f.** **1** Chi realizza opere per le quali è richiesta una specifica capacità. **2** (*lett.o raro*) Artista, autore, creatore | **Il Sommo a., (per anton.) Dio.** || **arteficèllo, dim.** | **arteficiàccio, pegg.**

Quanto c'è di genuino nell'opera di Ivan?

Sta costruendo, creando con "una specifica capacità" o sta falsificando?

È arte o è arteficiàccio? O è gioco?

Ivan è un artista o un regista? Mette in scena le opere del padre (e se stesso).

"La galleria in quanto spazio pubblico, come il museo è in fondo una cavità teatrale" (Kounellis, 1990), i quadri hanno un ruolo, recitano una parte, lanciano un messaggio a seconda della posizione. Pollock staccò la tela dal cavalletto, ma poi la riappese; la funzione sociale prevalse sull'intensità del gesto.

Il minimal ruppero la tradizione occidentale dell'opera appesa, operazione che Ivan ripete e amplifica con uno spazio espositivo che si fa invasivo. Non è più cornice che decreta ciò che è arte da ciò che non lo è, ma diviene catalizzatore; del resto "A partire dal momento in cui siamo usciti dal quadro tutto è divenuto quadro" (Kounellis, 1995). Con *Tentativo di Decostruire una Torre d'Avorio* Ivan gioca con la latitanza dell'opera d'arte, la torre è vuota.

La continua ridefinizione del "fare-arte" produce "opere d'arte presunte". Il meccanismo è quello dello spaesamento delle aspettative; è dunque difficile inquadrarlo nelle comuni categorie artistiche.

"Sono una menzogna che dice sempre la verità", scrisse Jean Cocteau.

L'ironia pungente deriva da un giustificato scetticismo nei confronti del sistema dell'arte, dei suoi critici-mercanti e delle opere prive d'intelligenza.



## Ars combinatoria

Alessandro Del Puppo

Produco e porto a visibilità il seguente meccanismo critico. Esso è stato messo in piedi durante la calda estate del 1993, a seguito di svagate letture ("Flash Art", "Tema Celeste", il catalogo della Biennale di quell'anno, "Artforum", eccetera).

L'idea è molto semplice, e neppure originale. Qualcosa di simile si poteva a quel tempo leggere in un volume divulgativo e di buona tiratura sulla lingua italiana. Ho selezionato alcuni passi e li ho scomposti in unità sintattiche di un minimo di coerenza; combinando una scelta per ciascuna colonna, e con poche correzioni (perlopiù nessi sintattici e concordanze), è possibile procurare un buon numero di affermazioni *coram populo* valide per la critica d'arte.

Naturalmente vi sono dei limiti. A quel tempo si parlava ancora molto di pittura e dunque le risultanti affermazioni, in linea di principio, dovrebbero essere calzanti, che ne so, per Pierluigi Pusole o Omar Galliani più che per Giuseppe Gabellone o per Grazia Toderi. Ma che importa? Leggo ora che l'anno in corso il *dernier cri* tornerà assordante per la pittura – pare, a seguito della crisi internazionale dell' 11 settembre - e, anche non cogliendo le ragioni di fondo, credo sia meglio così. Nove anni fa non c'era la possibilità di allestire in casa ipertesti o *thesauri* da riversare su cd-rom o sul web. Ora che tutto questo ci è consentito a prezzo vile, mi adopererò per un'acconcia edizione. Bisognerà pur aiutarli, i giovani artisti e gli anziani critici.

### Istruzioni per l'uso

Il seguente dispositivo è distinto in quattro parti. Dal *Mulino delle sentenze* (a) scaturiscono argomentazioni apodittiche, inverificabili e perfettamente inutili, ma non privi di forza euristica. I meno determinati potranno sfruttare l'*Articolatore di irresponsabilità* (b) per anteporre all'argomento la garantita autorevolezza dell'autore. Per i più pavidi ancora, uno *Storicizzatore di sentenze* (c) aiuterà a sostanziare le tesi, dimostrandone la fondatezza a partire da un lodevole corpus di precursori. Per quanti lo desiderassero, il *Garante di posterità* (d) provvederà infine a perfezionare l'impianto teorico così allestito con alcune valutazioni in prospettiva.

Poiché la disinvoltura di prosa pare resistere come tratto cospicuo del critico d'arte (manipolo questa locuzione nel suo senso sindacale), posso garantire con sufficiente margine di sicurezza che nessuno s'incaricherà d'ispezionare l'opera omnia di Achille Bonito Oliva per dimostare il frodo. Così come è ragionevole ancor oggi attribuire un passo a John Ruskin, a Walter Benjamin o a Schumpeter senza possibilità che l'interlocutore passi in rassegna gli interi quaranta tomi dell'edizione di Cook e Wedderburn (1903-1912) per snidare l'abuso.

Come disse in effetti il grande storico viennese Wilhem Suida, "le possibilità combinate delle retoriche concorrono alla definitiva abrogazione di senso (*Wirkungeschlite bewusstsein*) e alla sua condizione di gettatezza nell'alveo del Moderno".

**il Mulino delle sentenze**

La relatività delle forme	determina	l'immagine lungo spazi modificabili	nella variabilità di alcuni rapporti dagli intervalli	che riducono o annullano le analogie
Le scansioni cromatiche	strutturano	l'effetto	effondendosi nelle trasformazioni indicative	investendo l'immagine così definita
L'idea tradizionale compositiva	non è negata completamente ma gode	le infinite virtualità dei processi cognitivi	sollecitando al tempo stesso	un'ipotesi di strenua transitività
Il segno descrittivo	tende a definire	simmetrie	rapportate alla superficie del dipinto	accomunando l'immaginario al razionale
L'ideologia dell'arte	regola	il luogo dell'immagine e dei comportamenti rifluenti dalla realtà	divenendo entità compiute	nello spazio di una impalpabile dispersione
L'impostazione artistica	esclude	il coinvolgimento dello spettatore	collocandosi in una temperie culturale	che unisce competenze e qualità contraddittorie
La presenza scultorea	permea con il suo carattere	luoghi abilmente equilibrati	sfiando punti di tangenza infinitesimali	raggiungendo la coincidenza di opposte predestinazioni
Gli appunti visivi	concretizzano con rapidità	l'evolversi di una metafora	enucleando problematiche ottico-percettive	traguardate verso una densa contingenza esistenziale
L'iconosfera del quotidiano	sancisce	Il dispositivo subliminale di un narcisismo collettivo	mentre la rimozione cognitiva	oblitera la sintassi spaziale di ogni gergo formale

**l'Articolatore di irresponsabilità**

		Giacinto di Pierantonio	
Come	sostiene	Achille Bonito Oliva	
	afferma	Fabrizio D'Amico	
	annota	Gianluca Marziani	
	etc.	Germano Celant	
		Luca Beatrice	quando scrive che
Ha ragione		Demetrio Paparoni	nell'atto di argomentare che
Ha torto		Gastone Pietrazzi	in apertura di un recente, lucido saggio
È un'acuta osservazione, quella di		Flaminio Gualdoni	
		Walter Guadagnini	
Non si può che	concordare con	Ivan Dal Cin	
	discordare con	Alessandro Del Puppo	
	etc.	Francesco Bonami	
		Marco Goldin	

**Io Storicizzatore di sentenze**

Durante le performance politiche del '68	Joseph Kosuth	in un suo ormai storico intervento	aveva anticipato il problema
Sin dal 1965	Giulio Paolini	come testimoniato dall'epocale allestimento allo Jewish Museum	stava avviandosi verso una riconsiderazione critica del decennio precedente
Nella dimensione del postmoderno	ogni reazione pittorica alla Transavanguardia	prendendo atto dell'ormai compiuta trasmutazione di valori	postulava un'accorta ibridazione dei codici
Durante la revisione critica dell'American century	un'intera generazione di critici	sollecitati da un'inderogabile scadenza	riformulava i principi del modernismo greenberghiano
Nella temperie della fine del millennio	l'intero decorso creativo dei media tradizionali	come anche l'intero sistema economico e strutturale	dichiarava l'improrogabilità di epistemologie inverificabili
Al termine della densa sperimentazione degli anni settanta	Carl Andre	insieme alle più avvertite realtà della scena londinese	s'impegnava in esibizioni di chiaro gusto retrospettivo
Con la tragica diffusione dell'AIDS	l'artista che aveva caratterizzato la scena urbana newyorkese o losangelena	nel ritenere ormai esaurite le disponibilità espressive di uno spazio fortemente semantizzato	antepone alle lusinghe della psiche un martoriato soma

**il Garante di posterità**

D'altra parte è indubbio che	le verifiche di una simile ipotesi operativa	aprono un'inedita e profonda riflessione
Al termine di un simile percorso creativo	l'affondo sociologico sotteso all'ironia dissacrante e la mai deposta problematicità	garantiscono un'apertura quantomeno europea
Non è un caso che, per il pubblico più sensibile all'innovazione,	la salda prospezione e il sicuro esito formale	sono una chiara possibilità di felice prosecuzione
Per l'irriducibilità al banale come per la nitida curiosità	gli esiti formali d'indiscusso valore	valgono l'investimento
Nella dialettica tra ordine e sovversione	i paradigmi complessivi dell'operazione creativa	sono il miglior viatico per la prossima Documenta di Kassel
A causa dell' organicità dei tratti più naturalistici	le intere sequenze di proposte, ordinatamente correlate	giustificano l'acquisizione museale
Pur nella dichiarata provocazione estetica	tanto l'enfasi espressiva quanto la misurata classicità, e desidero sottolineare quest'ultimo termine,	concorrono a ratificare l'indiscusso raggiungimento stilistico



## Un martoriato soma

Ivan Dal Cin

“Antepone alle lusinghe della psiche un martoriato soma”: questa era la casella che preferivo nello *Storicizzatore di sentenze* messo insieme da Alessandro.

Era la primavera del 2002, e stavo progettando una mostra in cui sarebbero state esposte le opere pittoriche di mio padre, in una ex chiesa. Ne avrei curato l’allestimento e la redazione del testo critico a catalogo. Ben presto però, il ruolo di “critico” è stato da me segretamente pervertito, tradendo la corretta relazione che dovrebbe intercorrere tra artista ed esegeta. Ho preso *alla lettera* la capacità del linguaggio critico di deformare e ricreare il proprio oggetto d’osservazione, costruendo un apparato che era *gioco di parole e cose* fine a se stesso. Dalla critica alla *poiesis*.

In questa riedizione, vent’anni dopo, ho preso spunto dai due testi scritti a quel tempo da Cristina e Alessandro per dare al mio testo una nuova veste grafica da *ars combinatoria*. Non è solo forma: la grande matrice rende manifesta la sua natura di artificio o di gioco, rivitalizzando il dispositivo retorico per nuove ricombinazioni.

Il “martoriato soma” è, per l’appunto, il mio testo disassemblato, *cadavre exquis* con i suoi lacerti esposti perfettamente incasellati. Non è questo il modo in cui è stato costruito: le matrici composte da Alessandro arrivarono quando il testo era già in parte scritto, eppure questa sorta di *reverse editing* rivela quanto la mia retorica fosse allineata a quel gioco combinatorio.

### Istruzioni per l’uso

Il testo nella matrice si legge a Z, da sinistra a destra e dall’alto in basso. Tuttavia, l’averlo scomposto nelle varie celle permette al lettore temerario di ricomporlo seguendo altri tracciati, alla ricerca di nuove ed illuminanti interpretazioni.

Esempio: da sinistra a destra, si scelga una cella per ogni colonna leggendone di seguito il contenuto, come suggerito nella prima tavola.

Il progetto *ArteFacta* intende chiarire alcuni dei rapporti esistenti tra architettura ed opere in essa esposte.

L'ipotesi di lavoro è quella di seguire alcune tendenze recenti dell'arte, in particolare lo sviluppo delle modalità installative, rimediate in presenza di un luogo storico.

L'opera d'arte si espande oltre il proprio bordo, la pittura oltre la cornice entra in contatto diretto con l'architettura.

*ArteFacta* è il risultato di uno sforzo congiunto tra il pittore Chavin e l'operatore (est)etico IV, è intermediazione/ferenza tra parola scritta e fatti artistici.

Essa parte dal dato sensibile trasportato dalla pittura, esplicitando attraverso l'uso sintonico di spazio interno ed esterno motivi e relazioni cromatici.

Se non si vuole più un involucro passivo di eventi, occorre estrarre materia storica dall'ambiente rendendo visibili le strutture locali anche nella loro dimensione temporale.

Rispetto a sedi espositive convenzionali, generalmente asettici e anonimi contenitori dell'oggetto artistico, il luogo storico non può essere considerato indifferente e dunque anestetizzato.

Questo appare coerente con l'urgenza dell'arte attuale di riconsiderare i rapporti tra opera e spazio che la ospita, procedendo in ultima istanza alla ridefinizione del concetto stesso di opera.

Lo scambio di significati è reciproco fino ad un grado elevato di integrazione.

Riflettere le tendenze attuali in termini di spazio espositivo significa incorporarlo nell'insieme degli oggetti atti a mostrarsi.

Lo spazio deve essere elicitato, sensibilmente e in modo unitario portato a muoversi con il visitatore, componendo rinnovata monumentalità.

La facciata dell'ex-chiesa è frontalmente statica, bilanciando la spinta laterale dell'ex-pretura e verticale del campanile.

<p>Catalizzatore del dinamismo esterno è il modello di colore RGB kleiniano (Rosa, Giallo/Oro, Blu) scelto per (s)velare alcuni fori e finestre degli edifici.</p>	<p>I materiali tecnoplastici sono monocromi industriali, pigmenti polimerici concentrati in accensioni di colore.</p>
	<p>Occludere una finestra significa sciogliere la finzione riproduttiva pittorica, presentando non già pitture ma <i>finestre reali sulla pittura</i>, a rovesciamento della metafora.</p>
<p>C'è un legame causale (e non casuale) tra la parte esterna ed interna dello spazio espositivo di <i>ArteFacta</i>.</p>	<p>Le linee verticali in prospettiva degli elementi architettonici vengono ribaltate sul piano degli elementi orizzontali-superficiali (le pitture).</p>
	<p>Esternamente, esso è <i>scattered</i>, separato e ridistribuito secondo una punteggiatura ed un ritmo visivi.</p>

Al di là della loro forma-rettangolo che li pone in similarità al *quadro* o alla *finestra*, questi schermi reimpostano lo sguardo addomesticato riflettendo la luce al negativo, evidenziando tutte le superfici non coperte ovvero le architetture strutturali.

Un richiamo esplicito agli oggetti pittorici allestiti internamente, al loro geometrismo variabile che viene giustificato e letteralmente pianificato.

Il tramite con cui lo spazio fisico progettato storicamente continua nell'universo privo di profondità raffigurato nei quadri di Chavin è il colore.

All'interno, è invece implosivo e trattenuto dal bordo-cornice.

Le *antifinestre* sono staccate dalle pareti e disposte sul piano, divergenza ortogonale tra funzione e finzione.

<p>Ciò che è rilevante per <i>ArteFacta</i> è l'aver dato un quadro coerente di interrelazione tra le evidenze sensibili.</p>	<p>La parte interna risulta un confluire di ciò che la circonda (nello <i>stage operativo</i> di <i>ArteFacta</i> e, per esteso, nel reale), e viceversa la tavolozza dell'artista è stata rovesciata e defenestrata.</p>
	<p>Nell'oceano dell'esistenza, il transitare non più fisico si evolve al piccolo raggio di volute derive incerte, peregrinazioni in quella "pratica solare dell'arte... [che] viene assunta come un movimento affermativo, come un gesto non più di difesa ma di penetrazione attiva, diurna e fluidificante."</p>
<p>Le basi su cui poggiano le pitture di Chavin sono una variante in loco dell'<i>objet trouvé</i>, parte dell'ambiente ma al contempo perfettamente estranee.</p>	<p>Il loro peccato originale è di sostenere lo sguardo rivolto alle opere, proteggendo meccanicamente l'edificio storico ma segnando la distanza in modo netto tra contenente e contenuto, tra affreschi ed intonaci preesistenti e le pitture attuali.</p>
	<p>Senza perdita di una mediazione tra luogo e opere, che coerentemente vengono presentate a terra, o quasi.</p>

La metafora di espositiva che accompagna internamente lo spettatore è quella delle *isole di colore*.

“Una solarità visiva che significa possibilità di realizzare opere fatte *ad arte*”: esse ricercano lo sguardo entro un percorso che le pone nell'apparente svantaggio di essere viste dall'alto in basso.

Scheletri pesanti di confinamento e separazione, tali supporti dovevano essere almeno un po' umiliati, indotti a disattendere la loro funzione asfittica e l'inerzia che annulla la percezione dello spazio interno.

Questi moduli 6:9 (per la forma che assumono accoppiati) divengono piattaforme attive di deriva, incorporando anche una installazione di tutti gli scritti (incluso il presente) prodotti per *ArteFacta*.

Recuperare lo scarto dell'essere rappresentazioni di pitture, debolezze di tecnica e forma di vizi incurati è il tentativo e forse l'approdo di tale viaggio.

Come se un terremoto li avesse fatti cadere.

A significare ulteriormente del comune contesto di viaggio e transito di immagini e parole.

<p>Dover parlare di pittura. Evitarne l'abuso, e voler parlare dell'arte di Chavin cercando di seguirne i movimenti per indovinarne le fattezze, proprie del sogno.</p>	<p>Che nome hanno questi oggetti? Sono dei <i>senza titolo</i>, dotati di una certa libertà di ricevere e di dare significati.</p>
<p>Transitare negli stili per una limpida e primitiva indifferenza a regole preimposte.</p>	<p>Meno memoria (forse), più spinta a idee visive inconsuete.</p>
	<p>Non c'è bisogno neanche più del pennello: la manualità è diretta, il colore è <i>tattile</i> in senso proprio, percepito non solo visivamente.</p>
<p>È possibile incontrare le tracce del sangue stesso, <i>sangue d'artista</i> fuoriuscito e mescolatosi ad altre tonalità.</p>	<p>Sfregamento che genera calore momentaneo (e interiorizzabile) sulla superficie.</p>

<p>Pitture come superfici specifiche, ma anche in senso più esteso, dunque colore.</p>	<p>È bene pensarle da subito come nomadiche, secondo quella tendenza nata in pittura e divenuta una sorta di <i>koiné</i> comportamentale nei vari linguaggi.</p>
<p>Sapore domestico, antieroico, esecuzione frammentata e sul lungo periodo, ma senza ricerca di perfezione.</p>	<p>Sintesi e semplificazione formale.</p>
<p>Non si voglia ridurlo ad un calcolo concettuale, ad una grammatica del tatto e del tocco che si sostituisca alla visione.</p>	<p>Semmai, una tecnica di approssimazione, istintuale vicinanza al proprio oggetto non più separato dal corpo, o per lo meno creato da una meccanica più intima.</p>

<p>L'arte di Chavin nasce dalla grafica, una posizione "minoritaria" riscattata dal gusto (e dal gesto) sperimentale, il rischio di fare in fretta e male <i>versus</i> le cautele di un arazzo geometrizzante, di una disciplina autoimposta.</p>	<p>Le figure non sono mai intere, bastano parti connotative che possano appiattirsi e disporsi superficialmente secondo piacere o dolore.</p>
<p>Oggetti pittorici orientati fortemente al futuro divengono (f)atti comunicativi che non possono mancare il loro destinatario.</p>	<p>Il massimo dell'apertura interpretativa si volge in certezza empatica, in comunione del tempo sociale.</p>
	<p>Ne risulta una complicazione irradiante di tentativi e prove empiriche, secondo il personalissimo immaginario non-unitario preparato alla sfida del molteplice.</p>

<p>Non c'è storia: lo sguardo ritrae l'attuale e lo riproietta in senso utopico, componendo per strutture oltrefisiche, preparando terreni, margini di salvezza, sollevando solitudine ed inquietudine a dignità.</p>	
<p>Iniziare un quadro per Chavin significa preparare un discorso su ciò che ci sta accadendo, attraverso una narrazione figurata, adottando punti di vista eterogenei: spirituali, poetici, emotivi, razionali, pratici, ironici, semplici o comuni.</p>	
<p>Forse non manca talora di essere un <i>baro</i>, ovvero di celare sotto gli strati del colore la risposta alle nostre urgenze, perché forse (vuole dirci) l'ovvietà dell'intimo bisogno deve motivare la ricerca d'ognuno e non lo specialismo d'artista.</p>	<p>Egli rimette insieme l'accozzaglia sparsa della propria identità sotto gli stimoli del presente, che richiede per inverso di possedere più espressioni sfaccettate, più soluzioni di adattamento.</p>
<p>Brainstorming del gusto (e dello scrivere giusto), costruzione delle immagini-pigmento un poco alla volta, a piccoli morsi sulla temporalità dilatata di chi ha sacralizzato la propria visione interiore.</p>	<p>L'impronta delle dita come segno genetico apre all'entusiasmo di scoprire le proliferazioni di ciò che è creativo, la formazione del nuovo sulla base codificata del proprio essere storico.</p>

<p><i>ArtPa</i> è un'ipotesi di lavoro collaborativo tra la pittura di Chavin e le applicazioni di IV. Questo processo di interscambio, originatosi in corrispondenza del <i>Progetto BAC</i> (1999), culmina nella sua pienezza e confluisce nell'esposizione <i>ArteFacta</i>.</p>	<p>Il rapporto di reciprocità può essere visto instaurarsi come tra contenuto e container, essendo gli oggetti pittorici la base materiale, probatoria dell'operazione concettuale.</p>
	<p>IV dice: chi potrebbe ricavare margini di analisi entro lo spazio domestico in cui si è sviluppata la pittura del padre se non IV stesso?</p>
<p>All'interno di S. Gregorio è stata predisposta una piccola video-installazione, un loop di immagini restituite dal monitor che funge da <i>alter-schermo</i> pittorico.</p>	<p>La breve sequenza dal sonoro sincopato si compone di scatti fotografici per dettagli su alcune opere di Chavin, che vengono filtrate in digitale e assimilate nei processi macchina.</p>

*ArtPa* assume un primo significato genetico: la parentela, la vicinanza biologica rendono quasi naturale la fisiologia (o la patologia) della parole (di queste parole) che discende dai fatti pittorici.

L'autorizzazione a parlarne (a generare un testo critico per essa) si completa nella resa fotografica, nella falsa riproducibilità che si fa parziale distorsione di senso.

Un risultato collaterale (ma ben accetto) di *ArtPa* è la trattazione della pittura in termini estranei ad essa, connettendo attitudini ed esperienze distanti.

*ArtPa* inizialmente procede per copiatura, appropriazione visiva e parziale incorniciamento che riscrive l'immagine.

È in fondo un atteggiamento *genetico*, quello di derivare nuove immagini ricavandole direttamente dal tessuto originario della pittura, che viene scrutata e avvicinata all'obiettivo con effetto dermografico.

<p>La materia organica della pittura può essere letta nel suo codice costitutivo e ritradotta in linguaggio macchina, nella forma interpolata di pixel.</p>	<p>Oltre a fattori strettamente genetici, <i>ArtPa</i> è sensibile ai condizionamenti dell'ambiente.</p>
	<p>Infatti, l'energia impiegata in un certo punto (la superficie dipinta) è sottratta ad altre sottoregioni abitative, avendosi un progetto, un ordine all'interno della cornice ma disordine e trascuratezza altrove.</p>
<p>L'approccio analitico di <i>ArtPa</i> è la spinta iniziale alla più estesa progettualità di <i>ArteFacta</i>.</p>	<p>Esso è un riappropriarsi e un ridipingere la pittura che inializza un processo di scomposizione non solo iconica, ma anche degli interstizi lasciati vuoti nel transito creativo.</p>
	<p><i>ArtPa</i> è finalmente la modalità interconnettiva tra teoria di pittura e operazione concettuale intesa come sua estensione.</p>

La video-installazione alterna alle precedenti immagini altre di natura contestuale all'ambiente domestico, che appare segnato indirettamente dal lavoro in pittura.

*ArtPa* raccoglie i dati inerenti e circostanti il lento e frammentato processo pittorico, sregolato o accelerato in dipendenza dello stato d'animo, registrando minimi spostamenti fisici di strumenti ed oggetti ausiliari.

L'analisi in componenti primarie è diretta secondo una temperatura non più cromatica, ma mentale.

C'era bisogno che il set di oggetti pittorici acquisito in *ArtPa* si innestasse sul nuovo concetto di luogo espositivo.

L'assenza di ordine si mostra come accumulazione e incontro fortuito che in sé non ha più il bello lautremontiano, quanto la rimotivazione dei tempi morti, degli scarti energetici, ora recuperati nel ciclo della creatività complessiva della vita.

È possibile immaginare i moduli 6:9 come interfacce di ribaltamento che permettono l'osservazione di tali rapporti ambientali.

<p>“Metaprodotto di funtori endoesencratici”, per utilizzare la definizione matematica di un insieme i cui elementi interni ed esterni sono intimamente correlati.</p>	<p>La soluzione generale dell’allestimento interpreta l’evento come <i>cerebrazione</i> di pittura: convivere con essa in ogni tipo di spazio (abitativo, espositivo) e sotto diverse declinazioni linguistiche.</p>
<p>“La totalità degli intenti e dei risultati è determinata dal contesto”, recita in un acuto saggio Angelo Bertani, giungendo fino alla conclusione che non esiste un lavoro site-specific migliore del <i>site-itself</i>.</p>	<p>L’opera site-specific, pensata contestualmente al luogo in cui viene esposta, risulterebbe pressoché nulla se commisurata linearmente ad esso e alla sua insistenza storica.</p>
<p>Questo sistema gerarchizzato può raggiungere nuovi equilibri se l’opera si pone l’obiettivo di interrogare l’architettura in senso esteso, ricavando un proprio ruolo e giustificazione in essa.</p>	<p><i>ArteFacta</i> ha trovato stimoli in questo, promuovendo uno studio delle proporzioni armoniche (infra) strutturali di S. Gregorio e contestualizzando ricerche parallele in pittura e coscienza critica.</p>
	<p>L’essere desueto di un formalismo che in passato raccoglieva su di sé manifesti d’intenzioni e dichiarazioni di poetiche comuni, è un limite e forse un rischio.</p>

Se ArtPa si intrude nello spazio implicito e quotidiano, ArteFacta investe il proprio contenuto dell'aura di ciò che è monumentale e pubblico, conciliando tale dimensione con il divagare coloristico di Chavin.

Il movimento è adesso inverso: da una sua parte si arriva alla sostanza intera del progetto.

Bertani non si reprime davanti alla forza esercitata da siti storici detentori di potere definitorio dell'opera d'arte.

Volendo in qualche modo ritrovare la classica formula di un *-ismo* per *ArteFacta*, occorre riconoscere la piattaforma coerente nella frammentarietà contemporanea.

Ma *ArteFacta* lascia trasparire la propria azione e comportamento artistici con implicita complicità.

L' *ismo* di S. Gregorio è prodotto della specificità locale, del qui-e-ora (*hic et nunc*).

<p>Non è fuori luogo, dunque, riferirsi a tale <i>genius loci</i> parlando di "campanilismo", tuttavia spogliando questo termine dell'accezione negativa comune.</p>	<p>In arte, il linguaggio deve seguire l'immagine e non viceversa.</p>
	<p>Ciò che vi è di monumentale e comunicativo, concentratore di memorie collettive capace di rilasciare energie positive per un progresso culturale è, in un'unica icona-simbolo, il campanile di S. Gregorio.</p>
<p>Il problema d'identità e autocoscienza, e il rapporto con gli edifici (pubblici) storici confluiscono in questo lavoro che in qualche modo ridistribuisce il peso dei vari elementi di <i>ArteFacta</i>.</p>	<p>La torre d'avorio è per antonomasia distacco, rifugio dal mondo che ci circonda nel suo rifiuto senza possibilità di conciliazione.</p>
	<p>In una saletta al piano superiore vengono esposti i disegni preparatori, esattamente nel luogo indicato dagli stessi come in fase di smantellamento.</p>

<p>La dimensione tempo-spaziale del progetto viene esaltata da questo richiamo <i>circum</i> linguistico, che peraltro è associabile anche ad un intervento complementare di IV.</p>	<p>Si tratta del <i>Tentativo di Decostruire una Torre d'Avorio</i>.</p>
<p>IV considera tale torre esistente a tutti gli effetti, stimolando la veridizione di questa messa in scena.</p>	
<p>Una sorta di cortocircuito ci porta dove non dovremmo essere oppure, per l'ultima volta, nel palazzo del potere di un cinico egoista.</p>	<p>Il tentativo è quello di soverchiare le barriere autoimposte per una ricongiunzione con l'ambiente sociale e culturale più vasto e vitale.</p>

<p>Si tratta di una operazione collocabile tra il site-specific architettonico e la boutade del gioco di parole, del senso figurato: due <i>luoghi</i> comuni che collimano e si influenzano reciprocamente.</p>	<p>L'immagine dell'autoreclusione, dell'interlocuzione davanti ad uno specchio, del parlarsi addosso viene ripresa in un secondo intervento interno, ad opera di Simone Berti.</p>
	<p>Il lavoro di Simone Berti è una riflessione sull'identità personale, nel desiderio di conservarla ma anche nella necessità di continui adattamenti a richieste di pluralità.</p>
<p>Multistratificazioni, atteggiamenti diversificati all'occorrenza, fino ai molti nomi che abbiamo a disposizione nella comunicazione elettronica, velata, priva di un volto.</p>	<p>All'interno di S. Gregorio, questi oggetti che si autoriferiscono attraverso il loro stesso nomen rimarcano tale condizione rispetto ai quadri di Chavin, che sono privi di un titolo, di una identità certa.</p>

La rivisitazione di un suo precedente lavoro di mail-art è stata predisposta appositamente per *ArteFacta*.

Intitolata *Omonimia*, quest'opera consiste in due pannelli bianchi recanti un'unica parola scritta (OMONIMO-OMINOMO) disposti simmetricamente rispetto all'entrata.

La scelta di Simone Berti fa da legante tra le libere interpretazioni di Chavin e il timore autoreferenziale di IV.

Finalmente, *ArteFacta* raggiunge un livello di complessità linguistica sufficiente per incidere sul dibattito artistico attuale, mettendo in comunicazione opere esposte ed edifici storici.

2002-2022 / Edited by Ivan Dal Cin / For personal use only