

WRITINGS ON THE ARTIST BEFORE 2000

DIEGO COLLOVINI

L'idea di possibile

1999

Bisogna ribadire tanto il termine creare quanto il termine oggetti: l'artista vuole fare qualcosa che non esisteva prima.

E. H. Gombrich.

Il panorama dell'arte attuale, se da un lato ha proposto l'esaurimento di un linguaggio proprio e distintivo di una singola espressione artistica, dall'altro ha introdotto un linguaggio contraddistinto da un'idea di "contaminazione". L'ampio campo espressivo e creativo, non sembra, in questi ultimi anni, poter essere relegato ad un solo tipo di arte (la pittura non è più solo pittura, né la scultura è solamente scultura), né tantomeno possiamo parlare di un linguaggio pittorico autonomo, né di un linguaggio dell'arte univoco. Tutte le forme espressive vanno verso una direzione, verso un essere – l'opera appunto – capace di diventare espressione di un sistema di comunicazione dell'arte, all'interno del quale non sempre la dinamica artista/fruttore è rispettata. Questo attuale stato dell'arte, che spesso viene inserito nel grande disegno del postmoderno, precede da una situazione individuale che potremo definire di costruttività sensibile; come uno stato nel quale l'oggetto artistico nasce da un'ispirazione di tipo individuale o ancora da esperienze più o meno intense della vita, comprese quelle artistiche; certo è che tutto ciò che appartiene al sistema comunicativo della società, può diventare un elemento sintattico della comunicazione artistica. Questo stato di cose, che trova origine nel proprio esistere in un determinato tempo e in una particolare realtà, induce l'artista a confidare nel linguaggio "attuale", per creare nello spettatore un particolare coinvolgimento emotivo. Tale ipotesi di lettura dell'opera introduce tre momenti non necessariamente gli uni dipendenti dagli altri. Se a monte di ogni fare poniamo l'esistenza di un progetto mentale che muove però da una dimensione sensibile e percettibile. A questo fa seguito una rigida programmazione del lavoro, che va verso la ricerca di linguaggi e di elementi espressivi fondamentali. Infine non va dimenticata l'essenzialità del linguaggio e delle sue forme comunicative, la capacità cioè di coinvolgere nel progetto espressivo anche lo spettatore. Da un'idea estetica, così concepita, nasce la convinzione dell'universalità del linguaggio dell'arte, la consapevolezza che esiste, anche fuori della settorialità dell'opera, un sistema all'interno del quale vi è una reciproca via espressiva che introduce un sistema dialettico tra autore e spettatore.

L'arte, che riconosce l'emotività come momento propulsore, non può prescindere quindi dalla quotidianità, la quale è poi occasione per un adeguamento del linguaggio artistico ai mutamenti dei rapporti percettivi. Questo naturalmente implica una serie di comportamenti, ai quali l'uomo/artista conforma il suo agire. Se nella prima fase domina l'esperienza e la conoscenza della portata comunicativa dei sistemi espressivi, nella seconda il pensiero, inteso come cogito, diventa determinante in quanto stabilisce i livelli di comunicazione. L'artista si rende protagonista del formarsi della sua opera, nella quale l'idea di possibile prende consistenza. Quello è il luogo dove l'artista trasforma l'idea in cosa: essere, come essere mutevole, all'interno però di un processo dialettico dove si alternano il nulla e l'essere.

L'idea di possibile - che, per definizione, è alternanza di nulla ed essere - dunque stabilisce i tempi dell'azione artistica di Luigi Viola, ma anche quelli della realtà percettiva dello spettatore. Il suo ciclo creativo ha abbracciato modi espressivi diversi, ha realizzato forme comunicative nelle quali la specificità linguistica (particolarmente in pittura) risentiva delle tensioni proposte dallo spazio bidimensionale, a questo ha fatto seguito la contaminazione dei linguaggi, ma anche le esperienze della sua storia personale ed individuale. Al centro di ogni sua operabilità fisica sta dunque il confronto con la realtà, con il "rappresentabile", con le sue caratteristiche oggettive della quotidianità.

La figura e la parola – elementi grammaticali del procedere artistico di Viola - sono utilizzati in

modo alternativo (in quanto si contraddicono, si annullano ognuno nel proprio essere). Questo procedere nega di conseguenza ogni priorità fondata sulla staticità e sull'immobilità dell'essere, come definizione assoluta, certa e precisa. Accanto a questo si instaura un fare in divenire, cioè l'oggetto artistico, in quanto dipendente di una indeterminabilità storica e in quanto esposto ad una continua ri-significazione, si manifesta nella continua possibilità di superamento di se stesso. Non si tratta però di una mera negazione di uno stato esistente dell'opera, ma di un essere che si sovrappone (attraverso la differenziazione e l'identità nel rapporto spazio/tempo) ad un altro essere come "presente", come atto momentaneo comunque legato al suo esistere nel tempo (non sembra un caso che opere realizzate diversi anni fa, per Viola, possano ridiventare attuali, come nel caso dei Ri-tratti 1977 – 1997, o ancora in Grund-Grab 1978 – 1994). Non si può dunque pensare ad un'immagine o ad una parola (pittura e letteratura), statici o definitivamente significanti. La logica del divenire, e con essa quella del "possibile", presuppone quindi il passaggio - attraverso un suo processo di differenziazione ma anche d'identità - da una realtà ad un'altra. Questo proporre e ri-proporre, un linguaggio artistico in evoluzione, per Viola, non segna la negazione del passato, ma l'evolvere dello stesso, attraverso la molteplicità e l'adoperabilità dei linguaggi dell'arte che - per fortuna o per capacità degli artisti - non rimangono immobili, né possono identificarsi con un'idea di settorialità dell'arte.

Nel giorno di S. Eliodoro

TONI TONIATO

D'aure pestifere

1997

Inquietante nella inesorabile fermezza compositiva appare la grande opera di Luigi Viola, che ha risolto il tema in un contesto di modalità formali e soprattutto di assunti concettuali caratteristici di questa sua recente fase di ricerca espressiva culminante con una riflessione radicale sugli aspetti cruciali di un pensiero lucido che sempre deve abitare l'immagine.

Di questo sono senso le fenomenologie stilistiche della sua rappresentazione che, anche nell'opera attuale, investono con rigore meditativo la realtà dell'esistenza e della nostra storia con cui l'artista focalizza il suo rispecchiamento sul mondo delle cose e sulla loro forza di rappresentazione. L'opera oggi diventa per lui il luogo di un memento mori, esprimendo essa la materia stessa del tempo della consunzione che assume in questo caso l'intensità concettuale di una sua ultima immagine.

Come figurare la morte, il suo evento luttuoso, nel corpo indicibile di una sua iconografica visibilità, se non attraverso la forma di una compiuta assenza, di un distacco tragico dal mondo stesso delle cose quale "segno" della loro incessante e incolmabile perdita?

D'aure pestifere. Primo pensiero di Santa Tecla, è il titolo del lavoro che Viola ha realizzato, richiamandosi a un particolare della pala tiepolesca di Este. Un quadro quest'ultimo dai richiami complessi, sia dal punto di vista religioso che da quello dei significati simbolici e formali. Il particolare utilizzato da Viola delle storie di santa Tecla che scaccia la peste da Este inquadra soprattutto una scena di dolore e di pietà.

Nell'opera di Viola quel particolare si trasforma in un inserto visivo che però rovescia, all'opposto, il significato di quella invocazione che la santa rivolge affinché giunga la misericordia divina a debellare il flagello della peste dalla città.

Lo scandalo del male, la sofferenza della condizione umana che lo patisce, vengono tradotti nella rispecchiante puntualizzazione di Viola che riprende tale pretesto citativo per capovolgerne il senso. O meglio l'elemento citato, pur nella frontalità della sua riprodotta evidenza, si presta a inverarsi in uno sguardo obliquo che ne cattura l'episodico riscontro per rinforzare poi l'imperante scritta che si staglia su un altro piano di questa grande tela di Viola e che precisa in modo suggestivo il suo intento, la sua profondità di riflessione insieme filosofica e stilistica.

D'aure pestifere l'impuro dolore trionfi: diversa è dunque l'invocazione che l'opera di Viola solleva alla coscienza di uno sguardo drammaticamente impietoso.

Dovrà trionfare allora l'impuro dolore perché, se non il riscatto, la redenzione nel compimento finale traguardi invece lo stesso limite umano. Soltanto dentro questo orrendo abisso si potrà allora

compiere quella necessità di trascendimento che risulta profondamente radicata nella visione di quest'opera. Essa visibilmente non dà tregua, ma ci viene incontro con spietata fissità, dove la scritta ha la durezza muta di una lapide che arresta ogni pensiero umano di fronte a quella suprema irrevocabilità.

Quale oltre si spalanca dietro il nulla che presiede l'umana esistenza, quale voce ci parla in questo decisivo momento che scuote la stessa vacuità di ogni azione umana, se non quella di concedersi all'acclamante invocazione di un puro silenzio e di un'assoluta ineludibile domanda? Di tale condizione è segnata l'esperienza speculativa che pervade il lavoro dell'artista e non soltanto nel verso di una sua soggettiva posizione che pure potrebbe spiegare il senso di quella chiamata e legittimarne comunque l'enunciato D'aure pestifere l'impuro dolore trionfi - quel primo pensiero di santa Tecla è qui ribaltato perché vi è riflesso non solo un qualche insuperabile dramma esistenziale, bensì l'ineluttabile e tremenda presa di coscienza che sconvolge e travolge ogni umano esito della natura nella vita.

Viola chiama il primo pensiero di santa Tecla a far trionfare l'impuro dolore di aure pestifere; non più dunque un'invocata liberazione, bensì l'assunzione di un destino estremo, di uno sprofondamento sconfinante dentro il nulla più oscuro.

Da qui sorge davvero l'intera significazione della pietas che diversamente e in modo terribilmente più vero Viola esprime con la concezione dell'opera. Un'opera costruita tramite un'elaborazione tecnica e formale piuttosto complessa. La superficie del lavoro è infatti costituita da una doppia pellicola e sopra il piano della tela vi è sovrapposto un altro piano fatto di fibra di vetro, una sorta di sottile lastra trasparente che produce effetti trascoloranti, alterando e modificando l'impatto percettivo di chi guarda.

L'artificiosità della luce risulta perciò accentuata, anzi esasperata come se quella materia di immagine fosse intessuta da interni leds fosforescenti che infrangono l'esattezza del prospetto visivo, rimuovendo e movimentando l'intera raffigurazione. Nella ripartizione geometrica dello spazio, articolato per misure quasi auree, si imprime potentemente una grande massa di grafite che forma la superficie pellicolare del corpo dell'immagine, dove si installa, nella parte alta, la rappresentazione citativa degli appestati, ottenuta tramite una riproduzione fotomeccanica del particolare tiepolesco, mentre sulla parte successiva, sotto, al centro, domina a caratteri cubitali la frase che dichiara l'azione del dolore piegato a farsi strumento che deve trasformare la disperazione umana nel bisogno di una ascesi purificatoria.

Nessun rimedio può infatti mascherare il dolore e la perdita incalcolabile, anzi la stessa santità del martirio dovrà avverarsi dentro la medesima impurità del male affinché il suo trionfo sia il mezzo della piena liberazione. L'esortazione tende piuttosto a non lasciarsi ingannare dalla pietà, poichè nulla si nasconde dietro il velo delle apparenze. Eppure, allo stesso tempo, vi è nell'immagine di Viola una sacralità misteriosa, quella che risiede nel senso stesso della creatività.

L'opposizione concettuale che Viola riflette nell'ideazione di quest'opera lo porta poi a incatenare lo spazio dell'immagine dentro una prigione di sembianze formali e di spostamenti di senso, con ordinate misure strutturali, con un rigoroso controllo di acute razionalità costruttive che consentono all'artista di equilibrare l'impianto compositivo attraverso la stesura di colori quasi innaturali, espressi su gamme di viola e di rosa, come virate, a produrre gelide luminosità, trasparenze artificiali.

Queste atmosfere stranite accrescono l'inquietudine per un'imminente catastrofe. Viola riesce a consegnarci con la sua opera le tracce avvertite e presaghe di un'ineluttabilità di qualcosa - della vita e della storia - che si è già compiuto. L'artista ne esprime, con l'implacabilità di un giudizio sulla pietra, una sua immagine estrema, un'immagine ultima.

MASSIMO DONA' TONI TONIATO

Fare spazio dal tempo

1996

T. Toniato: Dietro l'opera di Viola c'è un'operazione che è prevalentemente concettuale, in quanto Viola usa i termini della pittura, della figurazione, spostandoli, togliendoli da quella che è

l'esibizione pastosa, produttiva, dell'operazione pittorica che conduce. L'operazione pittorica condotta da Viola si dà per quello che è, negandosi per quello che è.

Si dà cioè in una maniera che non chiede opposizione, ma solo negazione. E sa che, soltanto attraverso questa sua negazione, il tempo può farsi tempo dell'immagine - altrimenti le immagini potrebbero apparire facilmente leggibili nel loro significato emblematico. Si pensi alla stella, da Viola usata in queste opere, essa ha qui ridondanze e risonanze incredibili.

Anche da questo punto di vista c'è una sottrazione - sottrazione sempre della coscienza del tempo della propria esperienza. Ed è proprio il tempo dell'opera che chiede questa cancellazione, questa negazione. Perché?

Perché anche da questo punto di vista Luigi Viola tende a darci, attraverso dei segni, attraverso una materia, attraverso alcuni emblemi molto labili, alcuni richiami anche molto espliciti (che apparentemente potrebbero essere quelli della memoria, del "Grund"), l'esperienza del sottrarsi al tempo dell'esperienza, per istituire piuttosto una dimensione che è quella del tempo dell'eternità - che è poi il tempo dell'opera.

Allora, in questo senso va intesa l'impossibilità di un "Grund". E in tal senso questi viaggi - viaggi apparentemente lungo la memoria - che potrebbero essere distraenti, vanno ricondotti alla loro dimensione autentica, al senso più profondo del pensiero che si riflette nell'opera: il tempo del pensiero, non il tempo dell'esperienza. Anzi il tempo del pensiero che pensa l'immortalità, che pensa la fine di un'epoca in cui sulla fine si è fatta molta elegia letteraria. Ma quale idea della fine è presente in un tempo che pensa l'eternità?

M. Donà: Oggi la questione del tempo va posta in termini completamente diversi dal passato, perché l'arte contemporanea ci costringe a fare i conti con un'idea del tempo che è negazione radicale di una temporalità lineare, ed instaura l'idea di una eternità che va intesa letteralmente come "negazione del tempo", di quel tempo lineare di cui si è detto.

Mi sembra perciò che si tratti anzitutto di rovesciare completamente l'idea aristotelica del tempo - il tempo come misura del movimento, il tempo che ha come métron sempre lo spazio; ma non solo per il fatto che viene rappresentato spazialmente.

Probabilmente è giunto il tempo di rovesciare tutto ciò e prendere coscienza che è vero piuttosto che lo spazio ha come unità di misura il tempo.

Ma che significa tutto ciò e in che senso anche l'opera di Viola ci consentirebbe di pensare a questa questione in modo sempre più radicale?

Se lo spazio ha come sua unità di misura il tempo - il che vuol dire: in realtà lo spazio è la dimensione che si costituisce in quanto tale nella forma della temporalità, cioè lo spazio esiste "temporalmente" (perché lo spazio si costituisce grazie e solamente al costituirsi del tempo, ossia esso è l'immaginarsi del tempo, l'effetto del tempo che si immagina, e che non può che immaginarsi dandosi una forma spaziale) - in che senso le opere di Viola ci consente di pensare questa idea del tempo fino in fondo? Nella produzione di Viola, come diceva Toniato, a dominare è l'elemento della sottrazione. Io direi: l'elemento della "negazione" come suo elemento costitutivo.

A me pare infatti che lo spazio, che si fa leggere come il costituirsi nella forma dello spazio da parte del tempo, si mostri nelle opere di Luigi Viola, attraverso una assolutizzazione dell'immagine spaziale. Qui l'immagine spaziale è iconicamente assoluta. Si tratta di forme spaziali che si stagliano al di là di qualsiasi vibrazione temporale. ma come?

Allora siamo forse in un campo che vale come negazione del tempo, e che ci fa tornare per ciò stesso alla questione dello spazio?

No. Nelle opere di Viola lo spazio è talmente assoluto dal punto di vista iconico da non avere più alcuna relazione con il tempo - neppure quella relazione che l'aveva sempre fatto essere come la dimensione della stabilità "nel" tempo.

Prima lo spazio valeva come la stabilità, il permanente, ma era tale in quanto si rapportava al tempo - qui invece lo spazio nega assolutamente qualsiasi riferimento ad una qualche attribuzione di temporalità, finendo per incorporare in sé, nella forma più assoluta, il tempo. Infatti il tempo, anche dal punto di vista delle metafore utilizzate nelle ultime opere di Viola, viene fissato nel suo essersi tutto consumato nella sua immagine.

Da ciò il costituirsi di immagini che dicono un tempo che è assolutamente passato in quanto è nella forma di ciò che non è assolutamente più. Come se, solo nel suo non-esser più, il tempo potesse

trovare la propria rappresentazione perfetta ed assoluta. Dicendo così il "non-più-assoluto", alla luce del quale, solo, il tempo può esser dato.

MASSIMO DONA'

Immerita laudatio

1996

"E lo stesso spettacolo della nullità, è una cosa in queste opere, che par che ingrandisca l'anima del lettore, la innalzi, e la soddisfaccia di se stessa e della propria disperazione ... e l'anima riceve vita dalla stessa forza con cui sente la morte perpetua delle cose, e sua propria" G. Leopardi, Zibaldone di pensieri, 4 ottobre 1820

"Materica geometria": così vorrei definire l'ultima produzione di Luigi Viola - ché in essa sembra davvero definirsi un inedito significato di quelle che da tempo valgono per l'Occidente come due categorie 'chiave' per l'interpretazione di tutta la realtà: "materia" e "forma". Quasi che non di un loro scontro - incontro si trattasse, ma piuttosto di un inedito ed originario loro 'separarsi' nell'opera. L'imponenza e la monumentalità del prodotto artistico in questione, infatti, rimandano immediatamente ad una qualità fabbrile che è tanto decisa e perentoria da riuscire, solo per ciò, a sopportare il naufragio finale: quello per cui nulla è lasciato trasparire delle dinamiche produttive da esso comunque presupposte.

Nulla del polemos che ogni quiete custodisce come il proprio quintessenziale passato. Nell'opera di Viola tale 'passato' è infatti davvero conforme al proprio autentico significato - quello che di ogni passato dice l'essere perfectum. Qui, davvero, il 'passato' è tutto perfectum - ossia non è più. Essendo per l'appunto risolto in una quidditas in cui 'forma' non è più distinto da 'materia' e viceversa.

La lotta - perciò davvero mortale - è consumata in un qualcosa che può solo rammentarla (o farcela rammentare); e che dunque rispetto ad essa assume necessariamente le sembianze di urla funerarie.

Grandi portali oltre i quali nulla è visibile - materia e forma, innanzitutto sono dunque di là da essi. Ossia, non- sono; e perciò rendono l'ente, quello presente nella forma dell'opera, 'perfettamente esistente'. Dove, la perfezione riguarda allora in primo luogo il non-esserci-più dell'opposizione materia-e-forma; ma anche e soprattutto la purezza di una presenza in cui tutto è ugualmente 'positivo'. Nonostante le opposizioni consapevolmente volute e ricercate, sia pur ad un livello di mera simmetria, nell'opera di Viola vige infatti una sorta di statuto che impedisce di rinvenirvi il trionfo prometeico della forma sul corpo resistente di una materia puramente indeterminata. In questo senso, dunque, l'esserci è un vero esser-presente.

Di che cosa? Del semplice e puro esser presente. Ché tutto ciò che in tali opere si costituisce come presenza determinata, simbolica od oggettuale che sia, davvero, semplicemente 'è'. Non "significa", non "allude" - ma mostra il proprio assoluto mostrarsi, secondo quanto già per Hegel valeva come il 'proprio' dell'opera d'arte.

Insomma, a strutturarsi è ciò che mai nelle determinatezze quotidiane riesce davvero a mostrarsi: l'essenza; il più proprio dell'ente in quanto tale, ossia di ogni ente. Ciò che in ogni ente è il medesimo, senza per ciò esser condannato a ritrarsi in un qualche substratum inaccessibile. Ed è proprio l'opera del fare artistico che può mostrarlo; può mostrare cioè quel mostrarsi che in ogni presenza determinata invero si manifesta, sia pur nell'equivoco che lo fa valere sempre come il mostrarsi di qualcosa ... di questo, di quello. Di tanto è capace l'opera di Viola - da ciò, anche, la sua straordinaria imponenza ed attitudine a stare tutta su di sé. Essa non genera rinvii, svolazzi della mente e della fantasia - essa è tutto ciò che può essere, e, nulla di più di ciò che già è, può concederci. Perciò parlavo di monumentalità - in essa tutto è già stato, 'perfetto' in quanto immobile, ossia ultimativamente dato, e dunque dissolto nell'autentica e preziosa insensatezza che tanto "dura" appariva al sensibile animus leopardiano. In questa direzione è dunque anche possibile - pur sembrando paradossale - parlare di una perfetta 'naturalità' di tali individualità artistiche. Autentica 'naturalità', si badi bene - nulla a che vedere, cioè, con il supposto naturalismo di tanti prodotti artistici che pensano di potersi volgere alla natura imitando le sue forme esteriori, i suoi

flussi più o meno ordinati, le sue manifestazioni comunque sempre già 'ordinate' da un supposto atto interpretante. Nulla di tutto ciò, dunque; d'altra parte i materiali lo confermano, la loro natura industriale o comunque artificiale è persino sfacciata.

Quale natura, dunque, vivrebbe in tali opere? Quella che nessun gesto mimetico potrebbe proporsi di incontrare. Quella che non può essere rappresentata, perchè ogni rappresentazione sarebbe ineludibilmente destinata a falsificarla e dunque a tradirla. La natura che non corrisponde a nessuna intenzionalità semantica, e che per ciò stesso non può corrispondere a nessuna richiesta di senso, innanzitutto in quanto non sta di contro alla domanda di senso con un senso suo proprio, di cui ci si possa proporre il rilevamento e la giusta definizione. La natura che solo all'arte è dato di essere, lì dove, come nelle opere di Viola, appunto, essa sappia rinunciare ad attivare un mero commercio di significati. Lì dove essa sappia custodire tutto il suo possibile senso in ciò che essa 'è' - di là dalla stessa distinzione, tutta già intellettuale, di qualcosa come forma da qualcos'altro come materia. Dove finalmente il puro esserci dice davvero tutto ciò che può dire. Nessuna rassicurazione da essa ci si può dunque attendere; così come Leopardi nessuna rassicurazione si attendeva dalla physis e dalla sua perfetta indifferenza. Essa può solo essere cantata - e così fa anche Viola, cantandola senza riferirvisi. Cantandola così come l'usignolo canta per sé, di là da ogni intenzione astrattamente comunicativa, di là da ogni volontà di verità, nella forma di una immerita laudatio; perché in ciò consiste il suo esser presente secondo i modi che competono al presentarsi di quella determinata presenza che in esso si fa presente.

Anche Viola, infatti, canta, di là da ogni proposito od utilità specifica, assecondando una necessità che è perfettamente naturale in quanto perfettamente inutile ed insensata.

Dando vita così a quella straordinarietà che troppo raramente l'uomo sa percepire in quanto tale nel rapportarsi a ciò che esiste - quella del semplice esser presente della presenza (ciò che tutte le determinatezze presentano come loro essenza, secondo quanto già dicevamo). Tautologico costituirsi in cui ogni volere è destinato a naufragare - sospensione di un modo dell'esistere cui l'Occidente (e spesso anche la sua arte) è stato costretto da una ipostatizzazione del proprio anelito conoscitivo. Questo accade nell'offrirsi allo sguardo del viandante da parte dei monumenti che lo stesso Viola può solo ri-conoscere post-factum quali liberatorie lapidi di un senso che in esse è davvero 'concluso'. In esse è concluso il senso, è conclusa la lotta che del vivere è la quintessenza, e così è conclusa la stessa quintessenza polemica del vivere - ed ha luogo un inedito senso di quella 'morte' che la scienza ha sempre rimosso, o meglio tematizzato per allontanarne l'evento. La morte diventa infatti in tali scritture una provvida soluzione - che peraltro non va attesa o rimossa, o al limite allontanata. La morte si fa qui 'presenza' - attuale dimora di ogni lotta e di ogni ricerca di senso che solo in essa (nella morte) acquistano finalmente il loro vero volto. realissimo Grund: quello in cui consiste la loro radicale negazione - la stessa che ogni 'non-più' rende possibile, e disegna quale luogo naturale, appunto, dell'esperienza tout-court.

In ciò la morte sa mostrare il proprio esser-fondamento; in tale 'negatività', peraltro, è morte in quanto le forme determinate del fenomenico, del manifesto - ciò che intellettualmente riusciamo a concepire del mondo ed a farlo valere come suo, come modus del suo esistere e manifestarsi -, vi sono definitivamente 'negate'. E per ciò davvero 'separate': in questo senso allora è possibile comprendere appieno in che senso all'inizio dicevamo che materia e forma nella perfectio dell'opera di Viola finalmente si 'separano', si distinguono assolutamente. Sì che la loro ineliminabile relazione sussista solo nella forma del suo ultimativo esser-negata. Se una forma è senz'altro rilevabile in tale prodotto, essa non appare comunque come forma di-una materia, quasi che la materia si mostrasse nel suo esser trattenuta dalla forma; nessuna stella, nessun complesso floreale qui rilevabili è davvero fatto di bitume, di rame o di materiale foto-impressionabile. Qui davvero il bitume 'è' stella - ma perciò è ultimativamente separato dal suo esser-stella. In quanto 'stella', il bitume 'non-è-bitume'. Nel suo esser stella, il bitume non-è-bitume - è separato innanzitutto da se stesso. E solo questo può sopportare una relazione di tipo assolutamente 'negativo' con la stella. E' stella non essendo bitume - separandosi, cioè, irrevocabilmente, dal proprio esser-bitume.

E, si badi bene, non si tratta di un discorso irreparabilmente astratto - distante e insensibile alla corporeità ed alla visibilità dell'opera. Assolutamente. Ciò che qui si intende mettere a fuoco è proprio il percipi che dell'opera di Viola fa un monumento alla morte rigeneratrice. A quella morte

che non ci attende come un sicario alla fine della via, ma piuttosto ci accompagna quotidianamente come altra possibilità dell'esistere attuale in cui siamo comunque gettati.

Al 'negativo' insomma. Ad un negativo che sappia resistere all'eterna tentazione di trasfigurarsi in altra positività (così d'altra parte quasi sempre l'Occidente ha finito per pensare il 'negativo' ... da Eraclito sino a Kant il ritornello è rimasto immutato).

Ché, davvero, riteniamo, nell'opera di Viola - di là dai molteplici percorsi ermeneutici che la critica potrebbe costruire, tutti legittimi, degni di attenzione, ma mai rivolti disinteressatamente all'opera ... sempre spinti cioè alla ricerca di un senso, e dunque disposti al commercio dei significati di cui dicevamo poco sopra - qualcosa di straordinario accade, nel suo semplice mostrarsi all'occhio del fruitore.

Il senso si offre esso stesso come radicalmente negato in quell'esserci puro e immemorale (e che perciò ci sorprende, costringendo ad un totale arresto di tutte le normali funzioni coscienziali con cui inevitabilmente ci accostiamo anche ad essa) che fa la sua incontaminata monumentalità - si cerchi pure una qualche forma ... la si troverà inevitabilmente in un puro esserci materico che si impone e si rivela di là da qualsiasi sua formale de-finizione; si cerchi pure il materiale ... il tatto offrirà forme determinate in cui il materiale s'è già da sempre negato come nel suo più proprio pertugio; come se solo in esse quello esistesse da sempre.

In modo che di fronte all'opera nel suo complesso, ed allo sguardo unitario di chi decida finalmente di rinunciare ad ogni vana ricerca, ad apparire possa finalmente essere nient'altro che la perfetta in-determinatezza del mostrarsi che sempre e solamente ci riguarda.

E dunque è senz'altro rilevabile come, per tutto questo, il percorso artistico di Viola sia giunto ormai ad una resa dei conti tanto radicale quanto difficile da sostenere - eppur necessaria e rigorosa - con il suo passato. Con quell'evocatività di stampo prettamente romantico di cui ancora parlavano certe sue precedenti "finestre sul mondo" - ossia tutte quelle opere che alla condizione attuale già aspiravano, di fatto, ma mai si sarebbero potute spingere sintantochè il 'processo' all'incondizionato non si fosse (come ormai sembra esser accaduto) risolto nella sospensione di qualsivoglia processualità.

Ma ciò appunto non sarebbe potuto accadere se non a condizione di decidersi a vedere ciò che si vede, a comprendere ciò che va compreso; ossia che la perfectio propria dell'incondizionato (dell'infinito già ad-teso dai grandi romantici) non è mai di là da venire (che se così fosse, mai potrebbe davvero venire), ma piuttosto abita sempre, inflessibile eppur troppo spesso ignorata, in ogni frammento di quell'esistenza che tutti tenderebbe a spingere fuori di sé, fuori del già raggiunto, proprio perchè abitarla significa paradossalmente 'negarla'.

Una decisione che Viola, d'altra parte, non avrebbe potuto prendere che ora, l'eccedenza semantica da cui l'arte è comunque sempre 'anche costituita' - perlomeno per il fatto che la sua sostanziale 'inutilità' non si dà come sottrazione di senso rispetto al 'quotidiano', ma anzi come straordinaria ricchezza di un 'possibile' altrove assolutamente impensabile -, essendosi dovuta appunto opportunamente consumare.

e ciò poteva accadere solo al termine di un attraversamento complessivo e radicale della stessa - non a caso la simplicitas è sempre stata concepita, da Platone in poi, come 'difficilissimo' risultato di un percorso irto di difficoltà e durissime prove, al cui interno 'tutto' il molteplice sia stato adeguatamente messo in gioco.

Solo per questo habitus, allora, le stesse disjecta membra di un corpo, quale quello dell'artista, possono rilucere di uno spettrale e proprio per ciò definitivo 'significato', se poste alla luce di quell'attuale negazione loro propria - quella che una penetrazione interiore può attingere negando la mortuaria negatività ad esse simbolicamente da sempre assegnata, e riconsegnandole alla scheletrica ed immobile fissità dell'autentico presente.

D'altronde solo all'artista è dato perseguire - per il fare della sua inimitabile pratica - una tale condizione; che è essa, davvero, a valere come archetipica, e dunque aionica, 'naturalità'. Di contro al modo in cui quest'ultima è sempre stata fraintesa, nell'esser fatta valere come luogo di una incessante, ossia delirante, dinamica vitalistica.

Artriti 1994

Cosa cerca Viola nelle stratigrafie assiali computerizzate delle sue anse cerebrali, se non la rappresentazione dell'ossessione, il luogo in cui si cela l'angoscia della "malattia mortale" che è il corpo.

Autoritratto dell'artista nella poetica del memento mori, scaramantica formula di augurio di immortalità. La morte infatti non uccide il pensiero, diffondendolo nel mondo come un virus. Il pensiero contamina e trasforma la vita che resta.

La vita è una questione di testa: il segnale piatto dell'elettroencefalogramma dichiara solo l'inizio di una nuova avventura. di un transito, di un passaggio, ad altri pensieri. Il pensiero è qualcosa di alieno rispetto al corpo e forse alla vita stessa del pianeta (d'altronde, la logica non è forse solo logica della logica ...?).

L'arte, anche a prescindere da Duchamp, è solo una questione di testa. Anzi di cervello. Meglio ancora, di una sola delle sue parti.

Proprio la "malattia mortale" del corpo, che è il corpo, permette all'uomo di esprimere la certezza dell'eterno sopravvivere nel mondo del suo doppio, che è quanto ha lasciato come eredità di sapienza. Al di là della supposta fine dei fondamenti.

Sulla tomba del corpo si innalza, ben solido, il monumento dell'arte. La macchina radiografica metaforizza la capacità ultravisiva dell'artista.

KARL A. IRSIGLER

A-ISM oder von den pluralistischen Spielarten zeitgenössischer Künstler (Museum Moderner Kunst, Wien)

1994

(...) Diese Protagonisten einer jungen Avantgarde, nämlich Piergiorgio Colombara, Francesco Correggia, Daniele degli Angeli, Silvestro Lodi, Carlo Tognolina und Luigi Viola bilden keine Gruppe im Sinne einer Künstlervereinigung und stellen mit ihren Werken deshalb auch ein stilpluralistische Grenzüberschreitung dar.

Mann kann damit rechnen, daß sie bald eigene Wege gehen werden und lernt dadurch die Chance der "Vergleichsmöglichkeit außerhalb der Gruppe" besonders zu schätzen.

Die Bandbreite schöpferischen Handelns kann sich naturgemäß bei mehreren Künstlern besser manifestieren.

Anhand der positionen der hier vertretenen Künstler lassen sich zusammenfassend mehrere Themenschwerpunkte erörtern.

Zum Beispiel die Bedeutung der Geschichte der Avantgarde, die Frage nach der unmittelbaren Übernahme klassischen Gedankengutes, die Wirkung von vielleicht kunstuntypischen Kräften wie Nostalgie, Science Fiction und Naivität.

(...) Luigi Viola schafft photographische Arbeiten, die sich von ihrem Wesen, ihrer Art her der Malerei nähern.

Schwerpunkt seiner Werke ist eine ausgeklügelte Methode: Kleines scheint groß, Großes unendlich klein.

Zwangsläufig werden dem Betrachter dadurch immer nur Fragmente sichtbar gemacht, doch durch deren Dichte und Intensität sinnt man gebannt nach einer Identifikation der jeweiligen Dimensionen der verschiedenen Gegenstände.

Das Spiel der Identifikation, die Suche nach physischer Dimension der Gegenstände, inklusive der Erkennbarkeit jeweiliger Materialien auf der Bildoberfläche, machen die Betrachtung zu einem aktiven Erlebnis.

Die Lösung der visuellen Fragestellung gestaltet sich zu einem Wettlauf gegen die eigene Phantasie, ein Phänomen, daß den Anblick der - meist farblich monochromen - Arbeiten Violas spannend macht.

E. L. FRANCALANCI

Il colore viola della natura

1994

Un semplice rovesciamento di posizione tra aggettivo e sostantivo tramuta la "natura morta" da genere artistico, tipico dell'arte moderna, in figura emblematica della nostra cultura postmoderna: "morta natura" è titolo che definisce un numero cospicuo di opere recenti di Luigi Viola. Nell'ambito di questa serie, dedicata al tema delle irreversibili mutazioni avvenute nel nostro tempo, un'opera mi pare assolutamente fondamentale, *Area di natura protetta*.

Cercherò di dimostrare come essa sia pertinente alla cultura attuale e come essa sia, soprattutto, significativa dell'intera produzione dell'artista.

L'eterogenea e complessa ricerca di Luigi Viola comprende esperienze fotografiche, video arte, performance, installazioni, body - art, "pura" pittura, contaminazione tra pittura e fotografia, uso minimalista di materiali tecnologici, poesia visiva, scrittura critica.

Non prenderò in esame questo insieme di avventure, la cui analisi è stata puntualmente affrontata, con grande acutezza, da alcuni dei suoi ultimi interpreti, da Massimo Donà, a proposito del suo coinvolgimento nella recente mostra alla Biennale di Venezia (*Insulae. L'arte dell'esilio*), da Giorgio Nonveiller e da Riccardo Caldura, ma mi limiterò, come ho detto, ad alcune osservazioni particolari, inerenti al rapporto tra l'artista e il nostro tempo, cercando di confutare alcuni luoghi comuni, che potrebbero portare ad una lettura totalmente pessimistica del momento che stiamo attraversando, certamente difficile per le arti, ma non per questo meno energetico e propulsivo.

L'opera che ho indicato, *Area di natura protetta*, si presta, per l'appunto, ad aprire alcune osservazioni, che ci permettano di dimostrare come l'artista riesca a cogliere e a rappresentare alcuni paradossi della nostra epoca, caratterizzata da una cultura di tipo spettacolare, fondata essenzialmente sulle immagini, ma incapace di ridare a tali immagini né una valenza provocatoria e critica né, tantomeno, una cifra enigmatica.

Se dovessimo scegliere un colore per la nostra epoca, indicherei il rosa, una pallida degradazione del rosso, rosa che è il colore della superficialità e della pelle; colore dello spettacolo e del maquillage, del trucco e del decoro.

Ma, non a caso, un colore inesistente nella tavolozza odierna dell'arte, che ha compreso che la sua sopravvivenza, o almeno una delle sue possibilità, è strettamente legata ad una scelta dura e coraggiosa, che va nella direzione di produrre nuovamente sostanza di riflessione e di enigmaticità all'interno di un mondo ormai saturo di immagini estetiche e di comportamenti anestetizzati.

E' dunque impossibile trovare questo colore nelle opere di Viola, il quale predilige opposte lunghezze d'onda, nella banda che va verso i raggi X : verso cioè quell'energia che permette di attraversare la pelle delle cose e di far vedere l'interno, il celato, il profondo.

Metafora, per l'appunto, di una possibile funzione dell'arte.

Area di natura protetta consiste, dunque, in un'immagine fotografica, riproducente una superficie erbosa: l'opera è suddivisa in sedici quadranti, ognuno dei quali è autonomamente incorniciato in una pesante intelaiatura di ferro, che il tempo progressivamente ossiderà, fino a farle assumere un colore molto simile a quello dell'immagine, un viraggio cromatico tendente al bruno rugginoso.

Impossibile stabilire a quale stagione appartengano questi fili d'erba: la natura è stata colta nella sua sostanza perennemente peritura, al di là della sua superficie cromaticamente illusiva e felice.

Questa cornice, che lentamente tramuterà il suo aspetto inorganico, metallico e lucente in una sorta di sostanza organica, opaca e scabrosa, diventa così elemento essenziale dell'opera: confondendosi gradualmente con il colore dell'immagine, è destinata a confondere sempre più il bordo che separa l'opera dell'arte dalla realtà in mutazione, da questa natura non più innocente.

L'opera va ricomposta a terra, componendo a piacere i tasselli di un puzzle che non ammette soluzione: nessuna rappresentazione è più possibile, irreversibile è la freccia del tempo, che non ammette che il disordine possa produrre di nuovo quell'ordine che è stato spezzato.

I frammenti raccolti e ricomposti possono solo alludere, dire, ma non più rappresentare.

Opera tuttavia frattalica, che in ognuno dei suoi frammenti rivela l'insieme. In ognuno dei quadri tutto il mondo è alluso nel suo caos. Nessun elemento è isola, ognuno rimanda all'infinità dei possibili. Niente, in questo mondo, in questa cultura, è isolato e isolabile, neppure l'arte, neppure l'artista, dalla rete della complessità di cui fa parte e a cui sempre rimanda.

"Morta natura" è dunque davvero la prima rappresentazione possibile di una "natura morta", di una natura vista nella sua morte non naturale, ma filosofica. La natura è oggi per la prima volta salva, salvata proprio dal suo contrario, salvata dalla sua tecnologia. L'odierna metamorfosi tecnologica della natura deride ogni residuo romanticismo goethiano.

Natura è solo un insieme di frammenti, di parchi, tra loro collegati e ricomposti da processi strutturali di spettacolarizzazione, che conquistano per la prima volta il pianeta nella sua interezza, superando quei luoghi comuni che fino ad ieri volevano contrapposte natura e industria, natura e città: nessuna nostalgia, se non nei programmi dei tour operators, dei luoghi incontaminati, di una geografia dell'avventura e del viaggio di scoperta.

La scomparsa di culture umane e di specie animali e vegetali è solo ora in qualche modo risolta: nello spettacolo. Comparsa che recitano la loro scomparsa attuano fino in fondo il processo di irreversibile tecnologizzazione della vita e del mondo e attestano l'avvenuta mutazione.

Non sarebbe altrimenti pensabile la realtà incontrastata del paesaggio, lento ma inesorabile, dell'uomo dall'era biologica all'era tecnologica, che già comincia a ridimensionare la nostra vita. In questa accezione; e non in quella riduttiva dell'uso di macchine virtuali, il senso della progressiva artificializzazione della realtà. Da questo punto l'avvio della vera ecologia della mente.

L'opera, sopra citata di Viola, è dunque pertinente al nostro discorso. Opera che mette in forma l'artificialità del mondo e della natura attraverso un procedimento doppiamente simulativo e, quindi, cortocircuitante: finge insieme l'immagine naturale e quella pittorica, mettendo a nudo il processo che proietta l'artificio nell'arte e l'arte nell'artificio. Mettendo, dunque, a nudo il trucco.

Qui certamente, come spesso ho scritto, la resistenza dell'arte all'artificio. Qui davvero la vera ultima lotta. Una lotta che non è più diretta, come nell'arte moderna, verso il mondo, per anteporvi quello dell'immaginazione e della fantasia, ma verso questa globale artificializzazione del mondo trasformato in immagini e dominato da una esteticità diffusa, che deve essere in qualche modo oscurata, "contraddetta".

Riportare l'oscurità nel mondo, trovare rifugio da questo eccesso di luce e di trasparenza: questo è il nuovo compito. Riacquistare la cecità. Rovesciare gli occhi all'interno.

Comprendo la fatale attrazione dei sentieri interrotti, la mortale metafora delle isole e la romantica nostalgia dell'esilio.

Ma nessuna di queste figure inverte l'opera dopo l'epoca della modernità, nell'attuale cultura della simulazione e dell'artificiale.

Nessun sentiero si perde nell'immagine postmoderna della natura, nessun luogo è incomunicante, nessuna patria richiama. Nessuna patria per il mutante: la trasformazione dell'uomo in protesi della macchina informatica costruisce uno spazio senza terra, una infografia senza confini. Geografia delle immagini. Morfologia dell'immateriale.

Siamo tutti equidistanti dal nulla, dal nessun luogo. Legati dallo stesso destino, comunichiamo l'un l'altro attraverso una serie di protesi, di legami elettronici, di fili invisibili, che ci impediscono di isolarci e di perderci: di naufragare.

L'esilio è impossibile in una società che ha sostituito l'informazione telematica e la virtualità alla comunicazione diretta, verbale, fisica, tra gli uomini; siamo in ogni luogo, pur non possedendo alcun luogo.

L'utopia del moderno si è trasformata nell'atopia del contemporaneo: doppio gioco di parole, proprio nel senso che nel contemporaneo tutto è contemporaneo. Simul è radice. Simulazione e simultaneità convivono. Il fatto che tutto oggi sia contemporaneo, significa, tuttavia, la fine della contemporaneità, vale a dire la fine di quella categoria della storia che sembrava offrire alla produzione del presente una codificazione all'interno di una concezione evolutiva degli eventi e dei

fenomeni.

In questa accezione, l'opera contemporanea non era vista in quanto priva di passato, ma conseguente al suo passato. In questa accezione l'opera era sempre debitrice della storia. Il tempo della modernità dominava questa evoluzione, ponendo una relazione tra la lezione del passato, l'esperienza nel presente e il progetto del futuro. Il tempo attuale è stato sostituito dalla velocità e dalla simultaneità: una sorta di effetto futuro. Un futuro rovesciato sul presente. Una cultura che ha perso il progetto moderno del futuro e che guarda alla fantascienza, al "futuro realizzato artisticamente", per ispirare il presente. In una civiltà dell'informazione globale non vi è luogo di possibile esilio; nella simultanea simulazione di tutti i luoghi possiamo solo dire che possiamo sentirci tutti esiliati dal luogo del presente. Di un presente senza più monumenti, vale a dire segnali che facciano rivenire alla mente la memoria, la storia.

Solo in questa interpretazione "politica" è possibile utopizzare l'occupazione di "zone temporaneamente autonome", di isole di attività, da cui saper rapinosamente e piratescamente saccheggiare la grande nave che vicino agli scogli sommersi rallenta per un poco la sua corsa. A suivre.

GIORGIO NONVEILLER

Exillandschaften

(on Luigi Viola's work 1980-1993)

1993

Starting as early as the 70s, Luigi Viola's work has displayed a gradual transition from poetry to painting that runs through all the various artistic experiences, touching visual poetry, performances, installations, video art and photography.

The artist's principal aim was to broaden the expressive and linguistic possibilities of visual arts as much as possible so as to grasp the most elusive aspects of his own life and experiences.

For Viola, combining the various media has always been functional to the extension of an image from poetry to painting for an ever-growing emotional involvement of the imagination, in which the word's poetic suggestions, through the different media, finally merge with painting, while, however unusually, preserving their initial suggestiveness and expressive autonomy.

The use of his personal memories and the focus on his own way of feeling and seeing have been for Viola a sort of foundation on which to build a strategy of displacement from a pre-packaged imagery, typical of the mass-media misrepresentation of the world image. On the contrary, the artist believes in the singleness of subjective experience as the core of artistic creation.

Viola's classical and humanistic background is certainly one of the sources of his paintings, and poetry is ever-present in his production. More precisely, in him poetry turns a word, that is to say a verbal image, into a pictorial image, thus marking the passage into authentic pictorial writing. The neo-romantic trend displayed by the artist in the mid-70s, somewhat earlier than in others who later went the same way, would not otherwise be explained. Viola did this without getting trapped in the mire of regression, turning it instead into a personal growth.

Three performances and installations map out Viola's progress from poetical and conceptual experiences to painting: *Alice* (1976-78), the series from *Norwid's dream* (1978-79) and *Archetypes of the night* (1980).

The turning point came in 1980 with the canvas *Notturmo con la luna a Mazzorbo* (*Moonlight night scene in Mazzorbo* oval, 60x38 cm), followed by numerous paintings developing some recurrent themes such as *Dawns*, *Archetypes of the night*, *Hearts*, *Windows*, *Stars*, which were begun in a very creative stage of the artist's production, between 1980-81 and 1983.

The themes are part of the painter's life and past experiences, filtered through a distancing memory, emotionally linked to a temporal ecstasy expanded to reach contemplative absoluteness of the identification between the self and the world.

Any dramatic quality these works by Viola may possess is absorbed by the lyric and ecstatic

attitude whose dimension can be found in the internalization of experience.

The artist delves deep within himself to find emotions to translate into images captured as they come into being, so that painting becomes a tool attuned to all complex inner feelings.

Although photography is at the start of Viola's creative process, encompassing everything happening before the artist's eyes, it does not belie the intentionally subjective choice present in his paintings. On the contrary, it stands as the premise to a greater pliability of the image, a way to dwell on things only to distance oneself decidedly, a pure mnemonic trace on which to work before it is forever erased.

It could be said that Viola uses the photograms to forget factuality and concentrate instead on the emotional amplification of the single experiences.

The outcome is particularly rich in inner assonances that only pictorial images can reveal and give life to.

Thus, for the artist, painting becomes a sort of sismograph recording the image's perpetual creation and dissolution.

No matter how many techniques, linguistic strategies, and media Viola may use - favouring as he does a multimedial approach - his works always exhibit a careful construction of images modelled on liminal stimuli, on the very threshold of the artist's conscious perception.

In other words, his paintings are a long journey into himself, an attempt to tune into the inner echos of his soul.

Painting cannot merely give a specular image of it, but a much larger one, a creative process inevitably becoming something separate, an embodiment possessing its own evocative power, far beyond the choices that led to it.

Fuochi in laguna (Fires on the lagoon) (1983-84) represent a particularly momentous stage in Viola's production, as does the complementary and coeval series called *Maree (Tides)*.

In *Tides* we see the sharp and terse images of the Venetian lagoon waters, at times mirror-bright, at others rippled, on which flashes of golden sun sparkle like the pure reverberation of metaphysical light.

The tides extend and contract boundless expanses of shallow water, allowing glimpses of sea-weed and polluting waste, and the small archipelagos of the lagoon mudbanks swallowed by the high tide.

Between depth and surface, only the transparency of the water gives back to the painting its two-dimensional quality while making the difference between the two incommensurable to the point where everything rests on colour and the subtleness of the chromatism, as if we were sinking into the refracted watery light.

Yet, despite the remarkable accomplishments in both image and pictorial skill achieved by the artist in these works, Viola never once thought of repeating the successful experience in an endless series of variations.

He chose instead to face new challenges, directing his interests through other channels.

A strong continuity is displayed throughout the works of this artist, ranging from the interiorized nature that finds its emotional intensification in the pictorial image, to a concept of landscape as a "complex sense of belonging to the world" and "to the grassroots" (L. Viola).

The accent, however, is no longer only on the subtly psychological planes of an active rêverie.

It shifts to a more careful consideration of those instances more directly linked with nature as "an ambiguous and composite context" - the grassroots have as their opposite polarity the idea of exile, seen as the irreparable loss of an elemental idea of totality and the "tormented desire to be reborn" (L. Viola) that ushers in the life-threatening risk of regeneration.

In Viola's latest works there is an underlying tension, a struggle to reach out and grasp the elusive aspects of our roots in nature, whose character is at the same time objective and evasive, both when investigated with scientific methods or the goal of an artistic quest.

In either case there is a displacement leading in the direction of exile, but in the artist it reveals the feelings of one who is aware he is part of a vaster whole, an emotional matrix.

In Viola, it strains to comprehend one of the many plots of nature, interweaving conceptual and cognitive aspects of a complexity that cannot be easily recomposed, as it is inextricably connected with the pictorial image whose actual theme it is in many cases. These are among Viola's best works. Of course, it is not always possible to visualize the whole process.

Some aspects are not visible and cannot be shown. They are both this side of painting and beyond it.

Painting is necessarily at the core of any conceptualization to be translated into images.

But the images can be an open question on the assumptions on which they stand, not so much the outcome of the artistic operation, as a phase eliciting the development of the philosophy of art.

Around 1990, Viola elaborated a series of paintings titled *Aree di natura protetta* (*Protected wildlife areas*); thick tangles of grass blades lifted photographically from a patch of meadow to show the fabric of an order which is, like every disordered whole, unpredictable. The operation was carried out carefully, but without any contrivance.

The pictorial work on the photo basis, although xerographically simple, was quite different from the particular moment fixed by the camera, apparently after a gust of wind.

It meant extending the perception of an instant - the single blades of grass forever frozen in their change - taking it to a certain degree of abstraction.

Light traces a sort of repeated graphism much more varied than the human hand can ever achieve through any automatism, no matter how well calibrated.

The artist then went over the pictures in watercolour, almost as if toning them, giving them pellucid depth and a silk finish.

In one of these images (*Area di natura protetta*, 1990, laser-xerox and watercolours, 31 x 45 cm), red is used in a wide range of hues going from orange to vermillion and lacquer red, as Viola seems to make up - in artistic terms - for the unthinkable naturalness of green by using the artificialness of a wholly red palette.

In another *Area di natura protetta* (1990, laser-xerox and watercolours, 33x43 cm) the deep purplish blue of the grass and withered leaves has the nocturnal splendour of the dimming light at dusk. A third *Area di natura protetta* (1990, laser-xerox and watercolours, 33,5 x 43,5 cm), presents a tightly woven fabric of circular lines and gold highlights, perfectly reproduced graphically, and whose planes, from the highest brightness to the deep darkness of the background which is the soil even the simplest vegetable life forms spring from, are clearly revealed.

A similar, exemplary continuity can be found also in two more *Aree di natura protetta*. They portray a completely barren ground whose cracked surface suggests persistent draught, sterility, and a total absence of life.

However, it is interesting to see how in the following works bearing the same title, photographed nature gradually blurs into an imitation of painting, and painting, in turn, simulates nature's unpredictable order, trying to reach identification through penetration, in which the phenomenic variability of seeing is by the artist almost made to coincide with the visual processes of imagination. The climax is reached in a work on paper support divided into 16 rectangular sections held together by an iron frame which at the same time outlines and keeps them separate, while encompassing them to form a whole (*Area di natura protetta*, 1992, pastel on laser-xerox and iron, 140 x 180 cm), reproduced in *Punti cardinali dell'arte* (*Cardinal points of art*), catalogue of the 45th Venice International Art Biennale, Marsilio, 1993, p. 1001).

Here nature is protected from the painter's view, and yet it is transformed into another thing - an idea of the being that the artist shows us. In other words, it affords a glimpse of nature, at first de-totalized, subtracted, from a vaster (non-visible) whole that includes it, but in which the de-totalization, once it is made into an image, must, in turn, recall the totality it is a part of.

The part is perfectly self-contained, because no idea of being in its individuality can be given

without giving the immanent totality inside the image as well.

In this case, it cannot go beyond the work itself.

The subdivision of a larger image into 16 sections makes the circularity self-evident. In later *Aree di natura protetta*, again dated 1990, the original photos still display xerographic toning, but gradually the pictorial process has become more and more evident in them.

The use of vernis noir is prevalent, and, as he had done in previous experiences, Viola progressively detached himself from his photographic sources and produced a series of paintings entirely supported by pictorial means. In one *Area di natura protetta* (1990, laser-xerox and vernis noir, 33x33 cm) the blades of grass appear shrivelled and dried not due to the xerographic image, but because of a coppery, greenish, and purplish chromatism that dissolves the luminous contours, moving towards a dusky blur.

The product of this process are *Morte nature*, (*Stilled lives*), almost the shrivelled residue of luxuriant blooms. See for example the 1991 Triptych (oil on canvas, iron, 120 x 197 cm) displaying slanting flares of flashing fire on the dark background, and the dried-up cinders, the result of some vegetable combustion, in which the colour of the three-panelled painting is contrasted with the metal frame of each panel, whose function is to divide and encircle, breaking up any continuity, cooling down the dynamic motion of the painting characterized by upward diagonal lines.

Transparence and opaqueness, material and immaterial aspects are contrasted in an alternating play of indefinitely suspended reversals, separated from, and yet connected to, what is presented before our eyes when an authentic process of the vision of the world is in progress.

In a painting of the same year (*Morta natura Stilled life*, oil on canvas, iron, 115 x 115 cm), the brush strokes follow a similar diagonal pattern, but the pellicular image evolved by the artist has a wavy surface, as if it were alternatively swollen and hollowed by the very folds of the picture.

The image maintains a remarkable transparence, even though it is virtually monochromatic in its purple hues, almost a magenta red, springing from a rich palette of bright, more or less saturated colours, that develop along jagged lines, at times almost sucked in by the darker areas.

The rough-looking image of the painting is like a magmatic surface, almost like lava, stopped in mid-flow by the medium, in which painting is used like a videocamera filming the never-ending flow from a volcano, fixing and perfectly inscribing it in the dynamic square of the painting.

This transparence, however, is not a constant. It lacks in paintings where the dark components prevail, like, for example, another *Morta natura* (1993, oil on canvas, painted wood, 90 x 120 cm). The painting is dominated by the strong contrast between light and shadow, pictorially represented by yellow and blue. The two colours cannot blend; on the contrary, they generate a dynamics of opposition that does not settle, unfolding instead into a strident image that becomes the elaborate depiction of a clash.

The artist carries the theme on in other *Morte nature*, for instance the one dated 1991 (oil on canvas, iron, 115 x 115 cm part two), in which the image sinks into an unfathomable darkness crossed, meteor-like, by few flashes of ultraviolet light, similar to fragments of a fading and dwindling light.

The series *Paesaggi dell'esilio* (*Exillandschaften*, *Landscapes from exile*) cross into another territory altogether. This is the land of a nature that has been denied to the artist and to the rest of mankind alike, nature as an impossible ally, where the gap between our being and our roots in nature is paramount.

The gap was still present in Viola's previous works, even though it was presented as the sentimental impossibility of those roots.

Now, cold materials reappear, starting from the two *Exillandschaften* triptychs dated 1991 (iron, copper, glaze, bitumen, 125 x 197 cm), where the three copperplates are brushed with sanding paper to obtain very thin shallow grooves that reflect the light unevenly, while the three rectangular partitions contained in each panel are smeared with bitumen or glazed in light blue to reject any reverberating light.

The two triptychs make use of a clear, precise technology, here intentionally employed in an

imperfect way. The paintings suck in the image, and fail to give it back, almost suprematizing it in the terms of current pictorial language.

A further step in this direction is shown in two *Exillandschaften* (one dated 1991, carbonfibers, kevra, copper, 300 x 200 cm; the other dated 1992, fiberglass, kevra, copper, 200 x 180 cm, Venice, Scientific Foundation Querini Stampalia): the pictures are divided vertically right down the middle by two very composite textiles whose texture is formed by threads very dissimilar in colour and material, interwoven in a regular mini-pattern that can be repeated ad infinitum.

The two works evidence a very wide gap between close-up and far-away perception. The minimalism displayed corresponds to the artist's progress, spanning from a foray into industrial materials, whose complex artificiality is shown, or rather flaunted, to the sheer size of works responding to precise aesthetic conditions, where space does not implode but becomes recognizable. Viola's complex premise and the extreme simplicity of the effect produced coincide then with the work's absoluteness.

In order to follow Viola in his artistic progression, we must turn back to some of his previous experimentations, and precisely to three *Morte nature* dated 1990. These works again employ photos taken above of a portion of lawn or meadow and all the plant life growing on it.

Then, by means of colour toning achieved by laser with colours that can only approximately be defined as natural (1990, laser-xerox, copper and vernis noir, 30x42 cm), through two more passages, the colours obtained are purely artificial (1990, laser-xerox, copper, bitumen, 30 x 42 cm).

This process stresses a more general trend in today's artists to see through the potentials offered by mechanic and electronic means to build an image that erases any link with both the thing itself on the factuality of the thing photographed.

If this is the starting point, the total artificialness of the industrial product is but a step away.

In fact, in five works titled *Exillandschaften*, all dated 1991, (lamé on a canvas support, iron, 115 x 115 cm) Viola uses lamé fabrics with stylized patterns and particularly bright colours, placing the scraps on the canvas as if the "skin" of the painting actually were the precious printed lamé with its iridescent hues and very refined irregularities that can easily be mass produced.

The bright scraps come from very unlikely sources, even market stalls, but the unusual context makes them hard to recognize.

No déjà vu, then, in their transmigration from a dress to the skin of the painting, but a novel way to see them. Let's consider the first painting. The patterns range from stylized flowers and slender leaves, chromatically organized in vertical bands to flowers with very thin petals, perhaps daisies, printed in turquoise or a red verging on vermillion, to a work of great pictorial freshness that perfectly simulates the texture of an abstract painting belonging to the past three decades, and similar to a cluster of molecules.

Similarly, in 1990, Viola produced the four works called *Costellazioni* (*Constellations*), autumn, winter, spring and summer, in which all nocturnal effects were contained in the very dark velvet.

One such example is *Winter constellation* (velvet, silver thread, painted wood, 100 x 144 cm), where the stars are embroidered in silver thread and depend on an unstable rapport between order and disorder, the shape that complexity can have in the precarious making of a work, without damaging the singular and absolute character of the work itself.

Three works titled *Exillandschaft mit Blumen* (*Landscapes from exile with flowers*) dated 1992, (raincoat fabric, copper, embroidery, 180 x 120 cm) resume the two-part vertical division of the two 1991 paintings mentioned above.

The two rainproof materials, whose colours have contrasting components that cannot easily be defined, are joined, achieving a "cool" effect in the image, rigorously placed to give a sense of distance from the viewer.

The compensation between the two parts of the painting, the right side bluish or purplish, and the left side in light beige or mother-of-pearl, is obtained by the artist with a smaller rectangular subdivision

containing a tiny flowering branch, like a slightly camp sprigged wall paper meant as a suggestion of a homely naturalism not at all affected.

An exiled nature, bereft of the familiar image of an un hoped-for match, a subtle hint of frozen sentimentalism, yet perfectly composed and resolved within the "size" of the image, completed and isolated by a linear copper frame.

The dryness of these recent formulations (the three works described are displayed in the exhibition *Insulae & Insulae* currently housed at Ca' Giustinian in Venice, within the framework of the 45th International Art Biennale) is for the artist a moment of artifice once again found, in which *Exillandschaft* is also the result of a long creative and executive encounter with the most diverse materials that shows that the naturalness of the earth and the world can be glimpsed only through our exile, that is to say, the most rigorous artifice.

The artist puts his own insularity at stake, in what sometimes can be an attempt to isolate himself from the world only to find unexpected assonances in the ocean that nurtures and surrounds every island and every work by the artist as well.

RICCARDO CALDURA

Rerum Naturae (on Luigi Viola's work 1973-1986)

Venice, 1988, Kirchanschöring, 15 June, 1993

This text, originally titled Dreams, Tides: notes on the work of Luigi Viola, was first composed in 1988. It is now published, in agreement with the author, without any substantial change, except for the new title.

I

Norwid is a biographic hint, a mere scrap from which a possible existence should emerge. Norwid, the poet whose very slow habits are described, whose head bows before the onslaught of light slanting in from the partly open window, is just a dream.

Things are indistinctly outlined, because the eye cannot hold the splendour rushing into the silent darkness.

A window can be seen as the bright top of a well. At the bottom of the well, Norwid, his hands stretched out to reach the high edge, brushes against the rim, almost as if caressing the clarity of a body.

"How silent and disturbing you are, Maria, memory of the boundless world, now emerging and showing yourself to my eyes, irradiating like fever and fire in Norwid's dream" (Viola).

II

Luigi Viola's last performance (1979-80) drew its inspiration from Cyprian Kamil Norwid (1821-1883), Polish poet of the post-romantic period, unknown to most, who lived in Paris in the total isolation forced on him by his inability to conform to the taste of the time.

Viola reconstructs the hypnotic vision of Norwid's last days spent at St. Casimir's Polish Hospice, with such a tense participation that it becomes impossible to tell when it is Norwid who is scanning the room and when instead it is Viola who stands transfixed before the monograms of light recorded by his photographic equipment.

III

The Venetian artist is well aware of how difficult it is in an artistic performance to tell where the creative spirit of the poet begins. It is made clear in the brief presentation of the 1976 video *Who is Luigi Viola?*, in which the author defined the interchange of identity with some people filmed in the tape as a "... game, perchance a dream?", and when asked "Who is Luigi Viola?" he answered by refracting in the multiplicity of things actions, and people surrounding him. Is he "the man who is praying, the one shaving, or else the one drinking, or maybe the girl who is playing ping-pong?". So in Norwid. What the subjectivity of the poet attests is a particular open condition of human experience that accepts only what apparently comes as alterity. The *omoíosis* with the breath of another life (visionary St. Casimir's) reveals the mystic and pythagoric origin of the assimilation

process, where the soul "within itself" welcomes the állos by means of "epodé, (enchantment) and psicagogía (evocation of the souls)" (Untersteiner).

IV

In the course of the piéce, performed at Genoa's Centro Uhl, Viola, sitting on the floor, held a round crystal sheet lighted from below and laterally by small spotlights.

Behind the performer, small pools of light and bright haloes took shape, almost like clouds decorating the blank backdrop.

Performance, Norwid's Dream, is then an action underlining the corporeally active dimension of the poíesis. The performance as the comprehension of the profound value of kinesis, taken here in its productive valencies, as an operation directly involving the artist.

Physis is the arché of kinesis, said Aristotele.

We must intend the concept of Physis not as a category that includes a vastness different from ourselves, but as something that involves us in the first person, something in which we ourselves are at stake at all times.

The performer, then, does not simply enact a work, he himself is the work in progress, or rather in action, and thus embodies Physis, the creative principle that, in leaving no room to mediated representation, becomes the happening, mediated and immediate at the same time.

V

With reference to Viola's earliest performances (Renaissance, In quibus membris corporis humani sacra religio), in 1973 Rossana Apicella wrote that "the gesture (the action of writing) translates into alphabetic signs, verbal elements that become explanatory and complementary to a visual element (the human body), yet this body displays a motion, a miming action, uninterrupted kinetic dynamics: the original blending of languages of Visual Poetry (combining idosemantic and phonosemantic elements, that is to say what is seen and what is heard) is joined by a third element - the living body in its mobility and kinetic dimension".

Viola infused life into the alphabet by tracing the letters on parts of his body, so that with each movement the alphabet was changed, and took on the different shapes imparted by the body in its action.

Idosemantic kinesis, written on the surface of the sóma, on the skin. A surfacing alphabet, changing with the changing of the postures.

An alphabet devoid of any representational value, thus not conceding any chorismós. The embodiment of words.

VI

(According to the theologian and philosopher Erich Przywara, "Pulchrum derives from the Greek word polychroon which expresses the poly of the chróa, the multiple texture of skin, flesh and body, and the way this is experienced through contact").

VII

In Video as no video, dated 1977-78, a TV camera frontally filmed another camera for the whole length of the videotape, about three minutes. Viola, in his foreword, stated that the absolute staticity marking the work "the absence of action in the video did not mean its negation, on the contrary, the less space is given to the movement of the image the wider the movement in the imagination".

In Voyage - Travelling as a pretext for a search within one's own conscience, 1976, Viola had begun to express the ambivalence of a distance by synchronically setting side by side the development of a journey between Venice and Turin. In his description, he employed the dry analytical language of a mathematical enunciation: given a means of locomotions - the train - a traveller, and the limits of the journey - the two stations, points related "in space and time" - how many possible journeys are there?

The photographs and the recording accompanying this work describe the journey of the train and of some of the passengers "in real terms and therefore as objective truth".

At the same time, the performing aspect of the journey reveals the other possible ways of covering the distance between to limit points in space and time, that is to say "Alice's journey through the train window/looking glass", a journey during which "adventure grows and discovery matures".

"Real-life experiences" disclose their "living symbolism", the actio imaginalis running through them.

Only with the awareness of this dual aspect of the viaticum it is perhaps possible to re-integrate oneself "in the totality of experience" (L. Viola).

VIII

What we have then is a double movement, whose polarities we can paradigmatically identify in the alphabet, the static element, animated and transformed by the body in motion (In quibus membris corporis humani sacra religio), and the camera, the instrument meant to describe the action /motion by following it, but that, on the contrary, frames it in its absolute immobility (Video as no video). The lack of movement, however, must not be mistaken for disavowal of action.

It must be seen as a guarantee of freedom to act for the imagination. The kinetic element characterizing Viola's works (his openly declared and constant focus on motion) is not denied and even becomes the necessary condition for further development.

Video as no video can then be seen as an attempted descent into the dark well of the camera's eye in an effort to reach "the soul of the instrument" (L. Viola).

IX

Norwid contemplates the brightly lit crystal omphalós he is holding, but he cannot see the images light is endlessly creating and changing on the wall behind him.

Norwid cannot see the luminous happening he is an active part of (his hands holding the crystal, his leaning body, his eyes following the microplay of light on the translucent surface). Yet he is the performer, and thus belongs in the unfolding of the action.

X

Quoting H.G.Gadamer, "Theorós is the one who is part of a delegation invited to a celebration. Those forming such a delegation have no other qualification or function except in their attendance. A Theorós is then the spectator in the very sense of the word, being part of the celebration by the simple fact he is attending it and through this acquiring a qualification and sacral rights ...". And again, "Attendance implies, instead, participation" and "being a spectator is an authentic form of participation".

In Viola actio corporalis turns into actio imaginalis, passing from an action of the body to one of the imagination. Nothing is lost in this passage, there is no denial or drop in the action, thus making it possible to understand attendance as true participation.

In his brilliant essay Science and meditation, M. Heidegger wrote that in the Greek world " ... a way of life (bíos)" was "based on theoreîn".

Bíos theoretikós was defined as "the way of life of those who contemplate, who look in the direction of the pure appearance of things present".

Differently from bíos praktikós, the existential mode that essentially implies action. However, even while stressing this difference " ... one thing must be kept in mind at all times: bíos theoretikós, contemplative life, especially in its purer forms, is for the Greeks supreme action".

XI

Norwid is now at a standstill. He is gazing at the images produced by the crystal disc/well, omphalós and áxon between the underworld and the sky his eyes are striving for.

He does not act, every movement is suspended, he is no longer the performer, he has given over to space (spatium, in Heidegger's definition, means interval) and contemplation.

In 1981-1982 the Galleria derl Cavallino in Venice and Unimedia in Genua presented a series of Viola's works by now decidedly pictorial in their quality and whose photographic origin (the pictures of the light spots produced on the wall during the performance Norwid's dream) could hardly be identified in the layers of coloured pigments applied with an air-brush.

The artist has relinquished the medium he owed so much to in his works of the 70s without however disowning his post-conceptual past.

How could he have done otherwise, when that medium had recorded what Norwid could not see, and when it was the medium itself, the recorder of the graphics produced by light, that enabled Norwid to participate and contemplate at the same time, conserving his theorós integrity.

The works exhibited include Fuochi in laguna (Fires on the lagoon) and visions of a land blurred by light, such as a lost island glimmering in golden life-giving water in Paesaggio fantastico di Torcello (Fantastic landscape in Torcello).

XII

The performance Norwid's dream can be seen as a turning point, a threshold through which Viola passed from his cold, conceptual stage to a more intensely pictorial quality marking his works in the 80s. There is no call to order in this choice, only a natural passage from one medium to the next, supported by inner coherence and with no forsaking of yesterday's manner, as the artist's own words on his new interest for the video as a medium clearly explain.

It is not so much the medium in itself that interests Viola, as the necessity to make what the medium expresses the only possible statement possessing poetic rigour.

XIII

Like Norwid, we stand on the shore, dazzled by the dizzying light, looking at the water, at the sun on its surface. Golden polymorphic shapes are continually being formed and as quickly become undone. In an area whose outline is constantly shifting, we seem to recognize a face when insubstantial thoughts draw nearer.

There are smooth waters surrounded by earthen enclosures and framed by reeds and sparse trees. The surface of the water is barely ruffled by a leaping fish, a bird taking flight - symbols of the orphic chant, elements of cosmic mobility in the azure canopy of the skies.

The ripples slowly flow outward like an ethereal song, a sainted syllable. The wind stirs the sleek surface of the waters of the inner lagoon.

XIV

The deceptively still water is instead undergoing a sea-change as light as a breath the tide lifts it, swelling its irregular body compressed within earthy boundaries, stretching its surface taut.

At immutable, rhythmic intervals, the tide, like a huge lung, alters the calm water revealing the underlying tension pervading it.

No water, not even the quiet expanses of the inner lagoon, remains still. All water is heraclitean, life-giving, the polymorphous mother of a large offspring, source and origin of potential becoming.

"Water, thou art the source of all things and all possible existence" . (Bhavisyottarapurna).

XV

In 1983-84, Viola took a determined step in the direction of static image, the place of *actio imaginalis*, the action of the imagination, by presenting a series of large-format oil and acrylic canvases titled *Maree* (Tides).

The particularity of these works that recall the polychromatic, shimmering quality of a biomorphic water skimmed by sun beams, lies in their being like fragments of a flow that has no end.

The paintings, like grounds of an event, are circumscribed *témenoi* for our gaze contemplating a cosmogonic *kínésis*.

In *Maree* there are no recognizable shapes, which does not however imply an abstract outcome of the work, because what is happening on these canvases leads the way to thing to come.

What may look like splotches or smudges are instead elements of a very old and teeming organic unity.

"Principle of indifferentiated and virtual matter, foundation of all cosmic manifestations, receptacle of all germs, water symbolizes the primeval substance from which they all ultimately return, either by regression or cataclysm.

Water was in the beginning and will return at the end of every historical or cosmic cycle. It will always exist, but never by itself, as water is always generative, and encloses in its undivided unity the virtuality of all forms.

In cosmogony, myths, rituals and iconography, Water always has the same function, whatever the structure of the cultural framework: it antedates all forms and supports every creation" (M. Eliade).

XVI

Like the sponges created by Yves Klein, the master of *Nouveau réalisme* and an author not too dissimilar from Viola, for example in the exploration of a profoundly lyrical aspect of conceptuality, the biomorphic splotches of the Venetian artist are organisms that absorb everything around them, transparent metaphors of the artist's activity; who, like a sponge, is ready to take in anything that may be useful in his creative transformation.

If Klein propounds a new Empedoclean outcome in the elementary order of the cosmos, Viola can counterpoise the deep tidal blue, the "psychic gold" of one of his *Maree* to *Cosmogonie de la pluie*.

XVII

" Water is not often dreamt of without a dialectics of reflection and depth being formulated. It is as if some dark matter rose from the depths to increase reflection.

Mud is what makes water a mirroring surface" (G. Bachelard).

Let us look at one of the Maree paintings: large specks of a dark thick matter, like something emerging from the water's depths, glide on the monochromatic surface. They may be residual microorganisms, shreds of seaweed, spores, diatom remains, an indistinguishable clot of organic minimalia.

The gold shines bright on the slimy darkness of these emersions, like a crowning glory, a tiara, Sol Invictus warming and accompanying the slow progress of primeval life on the water.

" How new everything looks in this matutinal water! What an intense vitality this chameleon - like river must possess to respond so promptly to the day's early light" (G. Bachelard).

XVIII

Maree still retain the rigorous seriality of elements typical of the artist's conceptual period and its analytical atmosphere. One such example are the carefully drawn specks of colour, almost emerging from the background very often obtained by using monochromatic nuances of a single colour, or the recurring use of gold as the crowning of the painting.

Few elements, a minimalistic process that gradually builds up the planned analytical composition of a sumptuous derm. The highly lyrical result of these works, which we could define, along with E.

Crispoliti, as hypnographic, is actually supported by the self-evident and purposeful organization of few constituent signs.

XIX

The gold of Maree is another component that offers a key in tracing the consistency of Viola's artistic progress. The fruit of a long preparation, it is the result of the extreme care that the Venetian artist has always had for the appearance of things and their manifestation in, or rather thanks to, light.

Other examples are to be found in the partly open windows of the photographic works depicting Norwid's chamber, or the series titled Interior images in which fragments of tangible reality - small courtyards, again a window, plants, small objects half-hidden in the grass - emerge from the dim background, enlivened only by purplish and greenish flashes from distant deflagrations.

Or again, the clouds, the windswept " psychic gold" whose golden dust is spread on the canvas with elegant brushstrokes, the irrepressible kinesis of the actio pingendi, the act of painting essential to the author's poetic diction.

Gold highlights decorate the dark cloak of night enveloping a celestial body, " almost a luminary" (E. Crispolti) in the series dedicated to Stella, the Star.

And, again, in the very particular photographic works called Mystic centres, the blue and yellow haloes seem to emanate from small field flower which, through a transparent transposition onto a symbolic plane, could be taken to represent mandalas.

A pattern of light seems then to underlie all of Viola's production. Light thought as the necessary condition of the awe tháuma caused by the unpredictable rushing of things, their amazing coming to the forefront.

All that manifests itself is under the aegis of Phánes, the Shining One, and of Pháos, Light, giving the name of phainómenon, phenomenon, to what appears to our eyes, and is at the root of Phantasía, phantasy, imagination, the free roaming of human thought.

Light, however, is not to be seen only as a medium through which things appear to us as diapháneia, in Aristotle's words, but first and foremost as an inner property of the bodies themselves, as clearly defined in the works mentioned above.

They are the depositories of a lux intima, the seed of a lux aeterna, the spark of life that animates all creatures.

This is the light that emerges as the conjugation of the inner light rising heavenward and heavenly light shining down on the world, making skins glow and dilating the body's physical boundaries.

It is significative that the explanatory metaphors of the aura " rooted deep within our soul" should be " a breeze and ... a bright halo" (E. Zolla).

Viola, the author of Maree, seems to be well aware of it.

Gold, then, can only be the ultimate iconographic evidence of a poetics of light that runs through the whole production of this artist.

From photography, intended in its literal sense of writing with light, to "psychic gold" surrounding the sidereal glimmer of a Star, culminating in the golden radiance of the Sun reflected in the ancestral water of the Tide in Marea.

XX

My kingdom

Only in eternity

Could I give reality

To my yearning for complete beauty.

In eternity, where there is

No sound or light

Nor taste to say "stop!"

To life's wings.

(Where my forked river of life and dream would turn to blue and gold)

(adapted from J.R. Jimenez)

GIORGIO NONVEILLER

**Luigi Viola at Southwest Craft Center, San Antonio and Tulane University, New Orleans
1986**

Luigi Viola began his work during the early years of the seventies.

He went through some of the most modern experimentation periods of the last decade, moving away from poetic writing to embrace the use of performance, of photography, of video-art, gradually disclosing a strong need to interiorize reality.

For Viola, the combination of various media has always served to open up the image of poetry towards painting, like an imaginative and at the same time emotional involvement.

Starting from the initial poetic suggestions which came from words, he arrived at painting, using photography or video as the memory image, in the sense of his personal experience being used as a daily "document" of the passing of time within a subjective duration.

However, his painting acquired linguistic autonomy while preserving previous suggestions: a rather unusual and interesting fact in Viola's creative development.

The works on display here synthetically show the painter's work during the last two years, beginning significantly with *Fires in the Lagoon* (1983), one of the greatest results of his experimentation.

Fires in the Lagoon originate from the photographic capturing of an event experience first-hand on the island of Torcello (Venice) one summer's night and they have been pictorially re-elaborated: their emotional charges and unconscious themes, which cannot be separated from the artist's own experience, have been amplified.

In the first *Fire in the Lagoon* (red), a strong bright fire attracts all attention to the left hand side of the painting: it is a sudden illumination capable of changing one's perception of darkness on impact with the intuitable immensity of the lagoon.

From being an indistinct background, the night darkness becomes a reassuring, inner dimension; the fire suggests a heat which becomes interiorized and which, as the painting is studied, merges with its reflection in the water.

The flame, in its shapeless glow, "absorbs" air and water: with respect to the nocturnal blue, this illumination creates a well modulated - although quite clear - contrast between glow and deep darkness.

Between the fleetingness of the image (captured in a photograph) and the subsequent pictorial re-elaboration, there lies all the imaginative and experienced weight of the event in its emotional intensity.

The translation into painting cannot be immediately deciphered (as Enrico Crispolti has noted), probably because the active rêverie is somewhat linked to the ambiguity of the psychological projective interpretation which involves a suspension of time, that is to say in terms of contemplation. Gaston Bachelard noted that "all rêveries in front of fire are characterized by simplicity. (...) a

dreamer experiences a *rêverie* which becomes deeper.

By dreaming in front of fire, by dreaming in front of water, one experiences a sort of lasting *rêverie*.

Fire and water have a power of oneiric integration. Therefore, the images have a root.

By following them, we cling to the world, we become rooted in the world." (*La poetique de la rêverie*, Paris, 1960).

The second painting is a green Fire in the Lagoon where the glow within the boundless deep blue of the night is reflected in and breaks up the mirror of lagoon water.

The flame has already reached its peak, leaving a glimmer which gradually grows fainter before returning to indistinct darkness, until the wide, unbounded surface of the lagoon will reflect no light nor echo any sound, in the total silence which closes in on itself.

Venetian Windows (1984) are other images which originate "from small daily stimuli" (Viola), filtered by a memory which modifies all sensory signs in compliance with the artist's expectations. Paradoxically, in one of the two works on display, a recollection which seems quite clear, shows a rather indistinct percept: a small, disintegrating rectangle.

The window opens up onto a starry night with thick clouds like the opening in a wall whose golden colouring, perhaps burnt by the luminous intensity of whitewash, withdraws into its intangible quality as a surface into impenetrability, the light-headedness at the idea of a space of time which can never be relived.

In the other Venetian Windows, a small arched opening emerges from a foggy glow, an image seen with half-closed eyes which tends to fade away.

The violet-indigo window frame against a blue sky seems to emerge from distant childhood or pre-adolescent memories.

Viola has been working on the theme of Tides for a few years.

In 1983, I wrote this about Light-blue Tide (1983, Teglio Collection, Genoa): "The lagoon ebb and flow between water, land and air overlaps complex states of mind which suggest not so much a series of blotches - as at first appears - but rather, multiple images which destroy each other and complement each other in successive superimpositions".

In the Tide (diptych, 1984), the image is clearer and more relaxed; the memory filter is weaker and not only works in the absence of the object but also in an effort to recreate a new presence.

The forms seem to originate from a double movement: the shifting refraction of vegetable formations and chemical waste under the barely rippled surface of the water, and the crystallization into many tiny archipelagoes, as parts of an enormously transparent expanding whole.

The dominant, non-naturalistic, purple colour is deliberately artificial and comes very close to the falsity of television colour; nevertheless, in the careful pictorial execution with nuances and subtle changes of tone, it even recalls the ancient sacredness of certain Byzantine vestments, between Venice and Torcello.

Light-blue Tide (1984) is a transparent space like a reflection of the cosmos: level and depths come together in a boundless expanse.

The land, the algae are captured as if in a translucent film: from the lowest components of the lagoon mud to the golden splendour of the light.

The shapeless reflections of the sun break against the water.

The result is a creation which is seen by an imaginary system of the most sophisticated video technologies but which wants to allude to a new spirituality, beyond all that which is merely topical.

These last works by Viola present themselves as a difficult wager towards "The ecstasy of bolder and purer balances (...)" and they bear witness to a desire to open up towards a "neo-Romantic" absolute which never ceases to be problematic even in a time like the present one of sophisticated communication systems, which Viola feels to be "a time of synthesis and new spirituality".

MARISA VESCOVO
Persistence and flash
1986

Luigi Viola works on images which refer to the great dispute "fin de siècle" between life and form. In fact, he is evidently fascinated by the everlasting flow of life, which escapes any definite representation, and reflects itself in vague and shaded shapes, in crepuscular vapors, in a discoloration of contours, thoughts-sensations; in an effusion of lights and gently blowing winds; in a sinking into the changing waters of the "Maree" (Tides).

This means he prefers fluctuating atmospheres (winds, vapors, sea) in which the distinct is out of focus, and the oppositions set up by a language which, while articulating itself, articulates also the world. On the other hand, the poetical afflatus endeavors to pursue life too, which incessantly annihilates its own aspects; which shades, however does not efface, forms, just not to be wiped out itself.

Viola loves the uncertain moment of transition: the passage from one color to another, the ambivalence of the sunset hanging over between the prelude of the day and the prelude of the night, mark also the idea of a sunset lived like a dawn.

As in the literature of Finis Austriae, there is a contradictory mixture of wait and leave, in which an extreme margin of the past flashes, among its shadows, an announcement of the future.

GIORGIO NONVEILLER

Drie generaties kunstenaars uit Venetië in Groningen 1986

Luigi Viola (geboren in Feltre, 1949) is aan het begin van de jaren zeventig begonnen te werken. Hij heeft enige onderzoekingen verricht, waaronder zich de meest vooruitstrevende uit de afgelopen tien jaren bevonden.

Hij is begonnen met het schrijven van gedichten en heeft dit vervolgens uit gebreid tot het gebruik van de performance, de fotografie en de videokunst.

Zo heeft hij langzamerhand een sterk verlangen ontvouwd naar innerlijke verrijking van het werkelijke.

De combinatie van verschillende media is voor Viola altijd functioneel geweest ten aanzien van de uitbreiding van het beeld van de poëzie naar de schilderkunst, in een zowel fantastische als emotionele betrokkenheid.

Met de poëtische suggesties van het woord als uitgangspunt, komt hij bij de schilderkunst terecht en gebruikt hij bij de fotografie of de video als een heerinneringsbeeld in de zin van een persoonlijke getuigenis zoals een dagelijks "document" van het voorbijgaan van de tijd, binnen een kenmerkende subjective duur.

Het schilderij verwerft evenwel een taalkundige autonomie, terwijl het de voorafgaande suggesties vasthoudt: een nogal ongebruikelijk en interessant feit in het creatieve proces van Viola.

De hier tentoongestelde werken laten een samenvatting zien van het werk van de schilder uit de afgelopen drie jaren.

Ze beginnen op betekenisvolle wijze bij de serie van de Stelle (Sterren) en de Cuori (Harten) uit 1982, die deel uitmaken van een persoonlijke symboliek.

De fotografische beelden in de Harten neigen te verdwijnen onder de op elkaar geplaatste schilderbeelden en zinspelen op gemoedsvolle verwickelingen die onontwarbaar zijn.

Het Cuore Veneziano (Venetiaanse Hart) uit 1983 toont een plaats in de lagune: een eilandje met een uitgedroogde vegetatie, een plaats van herinnering en van emotionele weerklanken.

De blauwachtige, violetachtige en gouden kleurnuances versterken de droomachtige atmosfeer.

De verandering die het fotografische uitgangsbild heeft ondergaan, is bijna totaal: de daarop volgende kleurlagen verwijderen het beeld verder en brengen het weer terug in de afstand van de herinnering.

Het narrative uitgangspunt - de hypothetische gebeurtenis, de ontmoeting - is soms niet te onderscheiden van de emotionele intensiteit van het beleefde, is geheel subjectief om zich vervolgens los te maken van het werkelijke en zich te verplaatsen naar een herinneringslyriek die deel uitmaakte van het denkbeeldige.

Erg verwant hieraan is het meer zinnebeeldige schilderproces in Stella (Ster) uit 1983.

Dit is een sterk innerlijk verrijkte ster, schitterend als een diadeem, hoog en helder als in een

zomernacht.

Het thema is waarschijnlijk ontstaan uit de vrije droomverschuiving in een associatieketen (in Freudiaanse termen).

De serie Fuochi in laguna (Vuur in de lagune) behoort bij de meest intense resultaten in het werk van Viola.

Deze serie is ontstaan uit de fotografische vastlegging van een gebeurtenis, die de schilder is alle duidelijkheid heeft beleefd op het eiland Torcello (in Venetië) in een zomernacht.

Deze beelden worden op artistieke wijze bewerkt, terwijl ze vergroot worden door emotionele echo's en onbewuste aanrakingen die niet te onderscheiden zijn van wat de schilder beleefd heeft.

Fuoco in laguna (Vuur in lagune) (1983, Belluno, Collectie Renato Idi) toont in het wateroppervlak van de lagune een verblindend en onverwacht fluorescerend vuur, een schok in de intuïtieve onbegrensdeheid van de Venetiaanse lagune, die de veranderende weerspiegeling van de verbranding teruggekaatst in het onvolledige breken van de lichte golving van het water.

Het beeld van de niet duidelijk te onderscheiden nacht wordt opgeroepen door de geruststellende warmte van het vuur, dat op denkbeeldige wijze water en lucht geheel in zich opneemt.

De ontsteking wordt in de heftigheid van de gebeurtenis opgenomen en toch wordt ze gesteld in termen van tijdsonderbreking en bespiegeling.

Het beeld bezit de eenvoud van rêveries rondom het vuur, verrijkt door de kracht van de droomintegratie tussen water en vuur die, zoals Bachelard heeft opgemerkt, hun oorsprong in de wereld hebben.

Viola werkt sinds enkele jaren aan het thema Maree (Getijden) met een verscheidenheid aan uitwerkingen en resultaten die onze aandacht verdienen.

Eén van de eerste werken is Celeste marea (Hemelsblauw getij) (1983, Genua, Teglio Collectie) en bij de opening van een individuele tentoonstelling van Viola in Rome (in het Centro Luigi Di Sarro) schreef ik in hetzelfde jaar hierover dat: "eb en vloed in de lagune te midden van water, land en lucht zich op elkaar te stapelen tot complexe gemoedstoestanden die niet zozeer een serie vlekken voorstellen - zoals het op het eerste gezicht lijkt - maar een veelvoud van beelden suggereren, die opgelost of aangevuld worden door daaropvolgende opéénstapelingen".

In de Maree (Getijden) die in 1984-85 geschilderd zijn, heeft het beeld zich uitgebreid en is scherper geworden; het oproepen van de herinnering heeft een hercheppingsproces gestimuleerd en dit proces is niet meer gebonden aan de fotografische oorsprong van het beginbeeld.

Het lijkt alsof de vormen uit een dubbele beweging ontstaan: uit te breiden geheel, van grote doorschijnendheid.

In het meest recente Marea (Getij) (1985-86) dat hier tentoongesteld is, bevindt zich een overheersend violet-purper, niet naturalistisch en gewild kunstmatig - zozeer dat de kleur van het televisiebeeld benadrukt wordt.

Deze kleur doet door het aandachtige schilderwerk in dunne laagjes en verfijnde kleurnuances zelfs denken aan het antieke heilige karakter van bepaalde Byzantijnse kerkinterieurs, tussen Venetië en Torcello.

Recenter is de cyclus van de Finestre veneziane (Venetiaanse Vensters) uit 1984, beelden die ontstaan zijn uit "kleine dagelijkse verzoeken", gefiltreerd door een herinnering die de zintuiglijke schetsen verandert in overeenstemming met de persoonlijke verwachtingen van de kunstenaar.

In het Finestra su San Marco (Raam uitkijkend op San Marco), 1985, ziet men een hoek van het San Marcoplein, waartegen de klokketoren afsteekt.

De fotografische emulsie op het doek wordt op kunstzinnige wijze "gedraaid" door willekeurige kleuren. De hemel heeft het heldere van de dag, maar het "landschap" is dat van de avond. Het scherp uitgetekende raam lijkt verwijderd door het valse effect in perspectief van de rechthoek ten opzichte van de klokketoren ene het hangt het beeld op tussen een dunne nostalgische lijn en een onoverbrugbare afstand.

Hiertoe draagt ook het gouden oppervlak van het schilderij bij: een oude spiegel die haar reflecterende eigenschappen heeft verloren, maar misschien ook een nevelige en onaantastbare atmosfeer, die de essentie is van de veranderlijke lichtval in de omgeving van de Venetiaanse lagune.

Dit raam kan zeker niet in een bestaande ruimte geplaatst worden; het wormt enkel en alleen een

geestes-en gevoelsruimte. (Er moet ook gezegd worden dat er een zekere mate van moed voor nodig is om een zò stereotiep thema, dat in de herinnering van iedereen bestaat, het hoofd te bieden. Dit niet op een demystificerende wijze of op een "dood in Venetië" manier, maar juist verbonden met de fantastische en emotionele innerlijke verrijking van het San Marcoplein).

ENRICO CRISPOLTI

The lyrical nature of Viola's painting

1984

The atmosphere, in Luigi Viola's painting, is almost entirely of a lyrical totality. Since a few years his pictorial research insists on a continuous rêverie that adapts itself to the relation with a personally lived reality in an environment of certain qualification (Venice, the Lagoon, its reflections and ancient golds), that at the same time stirs, in certain images, the reactions of memory and a vibrating sentiment, capable of challenging seduction, refinement, and even "decadent" deceit.

I think that very few painters are, today, so intimately Venetian like Viola. Living daily, in the depths of an unearthly dimension, of complete overturning in his own lyrical continuous made up of uninterrupted exploring and of blissful, visionary relinquishments.

On an objective datum, ghostly in itself, like lightning on the Lagoon, for example, (see Fire on the Lagoon - 1983) one can find a sort of hypnography, where expression of form (understood as combination in a psychological perception) plays the role of far-reaching allusiveness, like a sort of animism, certainly not organic, but in terms of memory.

Viola's typical, lyrical dimension of paintings is in fact established by the flow of recollections on multiple memory levels (one can read them for example in Small Portrait on the motorboat to Torcello - 1981): the closeness of the seen or encountered image, the approaching sentimental nimbus, the ancestral venetian pomposity of spent gold and glitter, from Byzantium to Vienna, reflected in the uncertain and eternally iridescent mirror of the Lagoon (not a mirror with magical attractions, but on the contrary, with inexhaustible projections towards fantastic liberations).

Therefore, the memory of the paintings of his extraordinary and alienated city, whose climate Viola lives with intensity, not as a decline or a death, but as intuition of a new possible spirituality of our living.

Place of psychological uncertainties as well as physical instability, the lyrical dimension of Viola's paintings; place of mutability and iridescence, place of the fantastic flow of memory over the present, to melt, dreamingly, its obsessive harshness; place of memory's continuance in the present, expanded. In a present that is rêverie of an allusive lyricism and blissful visionary relinquishments to that insinuating invitation.

This is the ultimate meaning of Viola's painting, in which converge, on a linguistical level, two distant sources of lived experiences: the immediate language of the pressing optical image of photography and of the connecting graphical techniques, in that world of visual-advertising communication with its instruments (aerograph, etc.) which Viola certainly does not ignore.

As a result, therefore, we have passages of "mass-media" optics, but filtered through lyricism (this brings us directly to Viola's multi-media experiences of the 70's, technological in instruments but still intensely evocative lyrically).

It is language instead of gesture or sign, freely practiced, wholly typical of painting, when the rêverie assumes more significance in the movements, in the stratification of signs, lay out, veiling, materials (therefore, golden material, too).

A new optical and visual language. An ancient optical and visual language. Maybe because the ultimate meaning of Viola's lyricism can also be a sort of mediation between pompose and lost past and a present of converting technology, between dreams and reality, between the realm of sentiment and the possible and a harsh impact with daily duties and setbacks.

Viola attempts a continuity, a claimed possibility of lyricism that can succeed, with its fascinating evocative space, in absorbing and involving everything: Viola, therefore, rediscovering intimately the meaning of being Venetian.

ENRICO CRISPOLTI

Explanatory remarks on some Viola's works of the 80s 1984

STAR (1980)

A star filters through a golden cloud, that instantly reverts to hide it again. The vision is effectively dynamic, since the image varies with the incidence of luminosity.

The gold is in fact, or totally iridescent like the surface of an ancient Venetian mirror, or it dissolves into the depth of spacial breath, from which a remote image can emerge, like this star, here: an entity more psychological, of a reminescent, evocative and sentimental nature, rather than of a sidereal nature.

The star of passed days and of days of hope. A symbol of direction and maybe of sentimental and affectionate orientation, but also of subtle artificial frivolity in its dotted flare.

This emerging yet fading star of lost gold in the remote season of a memory, apparently historical, becomes certainly intimate, a personal evocation of a sentimental nimbus.

Pause, silence, waiting, a memory that crumbles and reappears within the fascinating and tangible matter of a painting.

PETIT PORTRAIT ON THE MOTORBOAT TO TORCELLO (1981)

It is not the gilded surface of an ancient mirror, but the reminiscence of Byzantine gold that reaches and drowns the persistent instantaneity of the womanly figure.

The remaining outlines of a feature and a garment. The memoir blends into the substantial, joining, aureate matter. The memory unfurls, thus, into effulgence, becomes an inexplicable secret, intimate, cryptic, does not reveal but slips away and hides itself in its own traces.

The feeling is not explicit not immediate, only echoes plunging into different sound and matter: gold. Not an ornament but rather the obsession of a "medium", which glowing, assimilates, obliterates, and soffocates while reaching out.

Yet the memory persists, if one knows how to find it, it is like a ghostly presence that recalls what has lived, the encounters, the lost emotions almost dying, not yet extinct.

VENETIAN HEART (1983)

In the midst of ancient gildings, a heart surfaces, like a mark, a ghostly outline, ancient symbol, almost lost, yet refound, returning, surprising and fascinating, with explicit and neat delineations almost like a sign, almost artificial and yet warm in the memory. laden ubiquity from which memory expands, as well as disillusioned irony, towards a world and a behaviour reduced to a scheme as sign of mannerism that this ancient gold sinks into a remote dimension of encounters, emotions and subtle delirium. The elementary roughness of its lines depreciate like an object, as a warning for sentiment degenerating into object and as an object it emerges to be remembered and maybe also to be sadly laughed at.

FIRE IN THE LAGOON (1983)

A startling and lacerating "flash", a flare that illuminates the darkness of the Lagoon, the Venetian sea and sky. As if in a conspiracy, the fluorescent colour sings and elucidates without mercy, almost cheerfully. this is the evanescent side, factuality of sentimental reminiscence. The frail aspect of our days, our imaginative behaviour. The origin is photographic and this instantaneity remains in the transposal that now gives a pictorial density to the image. Mysterious, almost organic (like Leonardo da Vinci's clouds one could say). A flash that has become a hypnography, in the sentimental and evocative distension of projected imagination. The fire, the lightening does not burn, it is pink and empowers itself with its chromatic texture full of ambiguous echoes, multiple suggestions and sensuous memories. Trace of a cryptic image, an almost elusive revelation. A stain to be deciphered, but that remains in truth inexplicable and as such, it provokes indistinctly our confused sensations, feelings of unknown. Lightning as reality of an image, inexplicable mood, but urgent.

TIDE (1983)

The tide had flowed, expanded. Memory has lost its intensity and fortuitous glow, now it is dimmed almost spent like an indistinct rêverie. The stratification of evocative levels occurs, co-existing in the new texture dominated by Gold, as Viola says, "psychic gold", a spiritual dimension, echoes of Plotinus and not just matter.

A condition of ecstatic transition in which events and pulsations, reduced to amorphous lines, restore themselves to indistinct and continuous episodes that flow in our visual frame.

The portion of a Whole, an infinite and embracing expansion, where comparison is found in echoes that bring back to a similar vibration and that are extinguished in an equally oscillating and flowing texture that filters crumbling memories suspended in the silent contemplation of existing.

Memories beyond any eventual episode, deep in the pure spiritual flow of the palpable but breathing aureate matter.

The tide, still remembering the Lagoon. "Venice", says Viola, "symbolic site of a dimension of synthesis and transition, of a new spirituality we live".