

WRITINGS ON THE ARTIST AFTER 2000

ANNA ZANCO-PRESTEL

Memorie perdute

Freiraum 16, Munchen

2017

Un'ampia vetrata panoramica a fronte di una ringhiera in ferro battuto con vista sul mare induce l'occhio di chi osserva a sconfinare verso l'infinito.

Schiuma di mare si allunga a tappeto fin dove l'azzurro ha il sopravvento e il mare tende a congiungersi con il cielo. Barre verticali nere simili a pilastri, affiancate da strisce di colore bianche e blu ai lati, vanno a ricoprire le superfici che la morsa del tempo ha aggredito fino a eliminarne ogni traccia.

È una fotografia fattasi ora frammento che Luigi Viola ha risvegliato a nuova vita reintegrandone "le parti cancellate con campi di colore ... per fermarne il dissolvimento".

Il procedimento trova applicazione in una serie di foto stampate su plexiglas e alluminio che l'artista multimediale presenta negli spazi della Galleria FREIRAUM 16 a Monaco di Baviera. *Front of the Ocean* è per dimensioni la più imponente delle opere in esposizione. Fa parte del ciclo "*Lost Memories – Memorie Perdute*" che mette insieme motivi molto diversi tra loro. In uno di questi lavori, intitolato *Snowy Mountains* si vedono campi innevati che trasformano – ma solo temporaneamente – un paesaggio.

In *Harbour by Night* sono una miriade di piccole luci a rischiarare la notte trasformandola in una – anche molto temporanea – festa di colori. Un vascello di pirati che si libra nell'aria come spiccando il volo da una giostra che gira vorticosamente su sé stessa incarna – in una quasi fanciullesca fantasia in *Pirates' Ship* – il desiderio di evadere dalla realtà, di indulgere a una voglia di fuga che istiga a una corsa verso lidi remoti. E anche in questi casi si tratta in verità di foto "*mal riuscite*" recuperate dalla memoria di un cellulare gettato via perché guasto e poi casualmente recuperato.

Sete d'avventura o semplice ricerca di relax ai bordi di una piscina o in una sauna, voglia di convivialità nella cerchia di amicizie o in quella della giovane famiglia, sono soggetti ricorrenti che tradiscono una continuità con la serie "*Alice*" realizzata da Viola tra la fine degli anni '70 e il principio degli anni '80. Similmente, singoli fotogrammi – rielaborati grazie alle nuove tecniche computerizzate da pellicole Super-8 di vecchi filmini amatoriali con i quali Viola usava fissare la quotidianità in casa e fuori – vanno a popolare al principio del 2000 un'altra serie di opere intitolata "*Frames*". Immagini come affiorate dagli strati più profondi della memoria che – sostiene l'artista – diventa ricettacolo d'idee "per un unico lavoro che si sviluppa nell'arco intero della vita". Onnipresente in questi lavori di Viola è il motivo dell'acqua.

Acqua quale metafora nelle sue molteplici accezioni e altrettante possibilità interpretative. Acqua che sta per fluidità, per uno scorrere incessante nel circuito della natura ma anche per l'incedere di un'esistenza nella sua lotta inesorabile contro il tempo. L'acqua pure come origine della vita e di tutti gli esseri viventi e come simbolo di purificazione spirituale e morale.

In un'installazione di grande effetto sulla vetrina della Galleria l'artista propone un gioco di riflessi che, coerentemente con le opere esposte, è decisamente "un lavoro sull'identità, sulla memoria, sul frammento, sulla mutevolezza delle immagini che rimandano a forme immateriali come le ombre e le proiezioni del paesaggio circostante e delle persone che passano, cangianti a seconda dell'incidenza della luce, di cui possiamo cogliere non l'inafferrabile sostanza ma soltanto la virtualità e la frammentarietà pur nella molteplicità delle forme generate, espressioni di una visione instabile, capace tuttavia di continue metamorfosi, capovolgendosi e mutando secondo le circostanze." Nelle ore del giorno si specchiano entro piccoli cerchi di pellicola autoadesiva riflettente applicata alla vetrina, frammenti di vita che si svolgono al di fuori, sulla strada con i suoi edifici, le auto che passano e i pedoni che la percorrono frettolosi. Di sera – quando nello spazio della Galleria si accendono le luci – i riflessi si muovono in direzione opposta, materializzandosi in

modo sorprendente come singoli frammenti di un'immagine interiore appena percettibile dall'esterno. Riflessi come illusioni che consentono d'intravedere una dimensione "altra".

Simbologia che nell'opera di Viola occupa una posizione di assoluto rilievo.

Inevitabile per l'artista veneziano il ricorso ad alcune foto di Venezia scattate senza particolare cura formale, come fa un turista, dalle quali emerge l'immagine di una città fattasi "emblema di un mondo unico" capace di "insediarsi direttamente sull'acqua" onde segnalare che "anche questo costruito di straordinaria bellezza può essere attaccato e quindi corrotto".

La corruttibilità dell'immagine visiva, la deludente e presunta infallibilità della tecnologia nella sua solo apparente onnipotenza sono tematiche complesse che vanno viste in parallelo con i processi che coinvolgono la nostra memoria biologica, che la minano o persino la distruggono. Grazie a un procedere per certi versi simile alle tecniche usate per il restauro nascono da banali scatti di vita quotidiana che parevano irrimediabilmente danneggiati, opere di elevato valore estetico che inducono alla riflessione. Opere che agiscono sui meccanismi della memoria e della sua perdita e decadimento, ma anche sull'importanza della conservazione del ricordo perduto nonché sulla "stratificazione di ricordi storici e individuali" in luoghi particolarmente gravidi di storia. Un tema questo che da anni sta particolarmente a cuore a Viola e rappresenta una sfida per la sua sensibilità artistica.

A esso collegato è il tema dell'identità che lo impegna sin dai primi anni del suo percorso artistico in svariati ambiti della sua produzione, nella scrittura visiva, nella pittura, nella performance, nella video-art e nella fotografia.

E identità sospese sono ad esempio nella serie qui illustrata le coppie rappresentate nei *selfies* che – colte dalla fotocamera in un momento di pausa – mettono a nudo tutta la loro fragilità e insicurezza.

Negli ultimi venti anni l'esperienza ebraica, nella sua dimensione spirituale e culturale, ha occupato un posto sempre più significativo nell'arte di Viola. Accanto a temi connessi con la memoria l'artista ha rivolto la sua attenzione alla valenza simbolica del viaggio o del paesaggio e più ancora alla sacralità della vita e della morte.

Nel suo sperimentare non ha mai cessato di indagare la complessità del nostro tempo nella quale va cercando senza sosta risposte inerenti alla trascendenza e a un'esistenza al di là del mero destino terreno.

Tutto ruota in "*Memorie Perdute*" come già in altre opere intorno alla mutevolezza, alla transitorietà delle immagini che si costituiscono come schegge del reale e, per dirlo con le parole dell'artista, "particelle di memoria che rimandano ad un mondo più complesso, di cui riescono a trattenere solo un riflesso momentaneo o un'immagine incompleta che testimonia senza retorica singoli momenti di vita vissuta, di quotidianità che rispetto all'inesauribile complessità del reale può essere fermata solo nella dimensione minore del frammento".

Allo stesso tempo tutto ciò potenzia il senso dell'immagine con un gioco di rinvii e spostamenti che ne mette in luce l'inafferrabile sostanza, capace di trasformarsi a seconda del momento e delle circostanze, generando sempre nuove metamorfosi del senso sotto forma di visioni effimere e ispiratrici, come lampi di genio iridescenti.

A large panoramic window in front of a wrought iron railing overlooking the sea induces the eye of those who look to endlessly exceed towards the infinite. Sea foam stretches like a carpet to where the blue takes over and the sea tends to join the sky. Black bands similar to pillars, placed side by side to white and blue strips, cover the surfaces that the time has assailed until all the traces are eliminated.

It is a photograph that has become now a fragment that Luigi Viola has awakened to new life by reintegrating "wiped off parts with colour fields ... to stop their dissolution". The process is applied to a series of photos printed on plexiglass and aluminium that the multimedia artist presents in the spaces of FREIRAUM 16 Gallery in Munich.

Front of the Ocean is, by its size, the most impressive of the works exhibited.

It's part of the "*Lost Memories*" cycle that brings together very different motives.

In one of these works, called *Snowy Mountains*, there are snow-capped fields that transform - but only temporarily – a landscape. In *Harbour by Night* a myriad of small lights brighten the night transforming it into a - even very temporary - party of colours. A vessel pounding in the air like flying off from a carousel that whirls over itself incarnates - in an almost fanciful fantasy in *Pirates' Ship* - the desire to runaway from reality, to indulge in a wish to escape that exhorts to a run to remote lids. And even in these cases, they are in truth “bad” photos recovered from the memory of a cellular thrown away because it was dead and then casually recovered.

Thirst for adventure or simple pursuit of relaxation at the edge of a pool or in a sauna, a desire for conviviality in the circle of friendships or in that of the young family, are recurring subjects that betray continuity with the “*Alice*” series created by Viola between the end of the 70s and the beginning of the 80s. Likewise, single frames - reworked thanks to the new computer-assisted Super-8 film techniques of old amateur films with which Viola used to fix everyday life at home and abroad - go to populate, at the beginning of 2000 another set of works titled “*Frames*”. Images as emerged from the deepest layers of memory which - the artist claims - becomes a store of ideas for a single work that develops throughout the whole span of life.”

The theme of water is ubiquitous in these works by Viola.

Water as a metaphor in its multiple meanings and as many interpretative possibilities. Water that means fluidity, a continuous flow through the circuit of nature, but also the advancement of an existence in its inexorable struggle against time. Water as a source of life and of all living beings and a symbol of spiritual and moral purification.

In an impressive installation on the window of the gallery, the artist offers a game of reflexes that, consistent with the exhibited works, is definitely “a work on identity, memory, fragment, changeability of images that refer to immaterial shapes as the shadows and the projections of the surrounding landscape and of the people passing by, that change depending on the incidence of light, of which we can grasp not the unseizable substance, but only the virtuality and the fragmentation even in the multiplicity of the forms generated, expressions of an unstable vision, but capable of continuous metamorphosis, flipping and changing according to the circumstances.” In the daylight hours fragments of life that happens outside, on the road with its buildings, passing cars and pedestrians walking hurriedly are reflected within small circles of reflective self-adhesive film applied to the window.

In the evening - when the lights are lit in the gallery space - the reflections move in the opposite direction, materializing in a surprising way as single fragments of an inner image that can be just perceived from the outside.

Reflections like illusions that allow you to glimpse an “other” dimension.

Symbolism in Viola’s work occupies an absolutely important position.

It is inevitable for the Venetian artist to show some banal tourist photographs of Venice taken without a special formal care, from which emerges the image of a city that has become “an emblem of a unique world” able “to settle directly on the water” to point out that “even this extraordinary beauty can be attacked and therefore corrupted”.

The corruptibility of the visual image, the disappointing and supposed infallibility of technology in its only apparent omnipotence are complex issues that are to be seen in parallel with the processes that involve our biological memory, and undermine or even destroy it. Thanks to a method in some respects similar to the techniques used for restoration, works of high aesthetic value that induce meditation arise from trivial shots of daily life that seemed irretrievably damaged. Works that act on the mechanisms of memory and its loss and decay, but also on the importance of preserving the lost memory as well as on the “stratification of historical and individual memories” in places particularly loaded with history. This is a theme that has long been of great interest to Viola and represents a challenge for his artistic sensibility.

Linked to it there is the theme of identity that has absorbed him since the early years of his artistic career in various fields of production: visual writing, painting, performance, video art and photography.

And suspended identities are, for example, in the series shown here, the couples represented in the selfies who - caught by the camera in a break - bare all their fragility and insecurity. Over the last twenty years, the experience of Judaism, in its spiritual and cultural dimension, has occupied an increasingly significant place in Viola's art.

Along with memory-related themes, the artist turned his attention to the symbolic value of the journey or of the landscape and even more to the sacredness of life and death. In his research he has never ceased to investigate the complexity of our time in which he uninterruptedly seeks answers to Transcendence and to existence beyond the mere earthly destiny.

In "Lost Memories", as in other works, everything revolves around the changeability, the transience of images that form themselves as shards of the real and, to say in the artist's words, as "particles of memory referring to a more complex world, they can only hold a momentary reflection or an incomplete image that testifies, without rhetoric, single moments of life lived, of daily life which, with respect to the inexhaustible complexity of reality, can only be fixed in the smallest dimension of the fragment".

At the same time, this enhances the sense of the image with a game of referrals and moves that reveals its elusive substance, capable of transforming itself according to the time and circumstances, always generating new metamorphoses of the sense in the form of ephemeral and inspirational visions, like iridescent lightnings of genius.

RICCARDO CALDURA

In the end it's a matter of walking 2011

looking out toward the distant horizon, but keeping your eyes on what's close, on the things around you, on what you meet as you walk. Stones and plants, the organic and the non-organic, whose fine fabric weaves through our walk among things. This weaving is made of different time frames. The stones, the minerals, obey a time that is not determined by the generation and degeneration of organic matter. The geological timeline goes through extremely slow transformations, an imperceptible cracking, polishing and pulverizing. The desert or the sandy shore of the sea are the last point where these changes are perceivable to us, what Aristotle would call the "first soul", that of the mineral. Further than the deserts and the seashores, the times of geology become the extraterrestrial ones of constellations and galaxies. The inorganic, the mineral is a constant presence in the things close to us. Stones and rocks are hints -which are, so to speak, "close to hand"- of a timeline that is completely beyond our grasp. This dimension also appears at the edges of the path we are walking on, along those borders where the vegetation becomes increasingly sparse, letting us see the mineral soul of the earth, the first crushed hints of the extremely slow and incessant breaking of the underlying strata of rocks. When we think of "landscape", we also think of this mineral border, which frames our lives and life in general, with the lines of the sea and the mountains.

We are able to change the horizon line, we as geologists and builders can redefine the characteristics of the mineral border of a landscape. Paradoxically, the borders of a city, and above all of a contemporary city, always have an inhuman element because it is where the inorganic can be seen, as if it was definable by human building activity. However, at the same moment that a possible image of this mineral and constructed border can be perceived, the image itself lets us see the "non-constructible", that which is not "close to hand" (literally "still life"), which can be glimpsed in the constructed. That is to say, the mineral and its elusive timeline. Stones on a path, rocks along a seashore, the borders of cities, tombstones. This is the succession of still-lives which make the rambler stop in his path, the delicate, repeated and imperious: 'Sta, viator' (stop traveller), which corresponds

to Luigi Viola's stopping. The game of generation and degeneration of the organic takes place within this wide frame of the inorganic, and in its very proximity, like stone, construction or tombstone (and therefore the unfathomable nature of time, ruin and memory). It is this blooming and withering, this cyclical time, repeated in its innumerable variations, that reveals the circular nature of every walk. The flowering is the glorious moment of cyclical time, the renewed celebration. These images the wayfarer stops in front of seem to hint at the uncontainable growth of flowering, French gardens in full bloom. Their strict geometries recall an alphabet of shapes making up an inorganic order in the organic dimension. It is as if the actions of the gardener gave shape to a sort of crystallography in the changing body of the vegetation. Here the cyclical time is marked by blooming and withering and therefore by an organic order according to which form is a transitory, precarious condition, destined to informality.

Viola's landscapes are stations of meditation along a profoundly European path, in which gardens interact with graveyards. The furthest border of this voyage between organic and inorganic, memory and sorrow and all the symbolic density it implies, is the middle eastern landscape of Palestine. Where the blossom of Israel flowers among stone mosaic tiles. This is the journey that Luigi Viola is undertaking, seeking the meaning of his becoming enchanted by the smallest things around us, and raising his gaze towards distant things that can nevertheless be seen along the horizon, that outlining circle through which alone the unlimited can be glimpsed.

RICCARDO CALDURA

**In fondo è del passeggiare che si tratta
2011**

osservando la linea d'orizzonte lontana, ma con lo sguardo che si concentra sulla prossimità, su quel che si ha accanto, che si incontra mentre si cammina. Pietre e piante, cioè l'inorganico e l'organico la cui fine tessitura costella questo nostro cammino fra le cose. Ed è una tessitura fatta di diverse temporalità. Le pietre, i minerali, hanno una temporalità che non è scandita sui tempi della generazione e della degenerazione dell'organico. La temporalità geologica ha trasformazioni lentissime, un impercettibile franare, levigarsi, polverizzarsi, che ha il deserto o l'arenile dei mari come ultima stazione, a noi percepibile, delle modificazioni a cui è sottoposto ciò che Aristotele definiva la 'prima anima', quella minerale appunto. Al di là dei deserti e dell'arenile dei mari, i tempi della geologia diventano quelli extraterrestri delle costellazioni, delle galassie. L'inorganico, il minerale, è una presenza costante nelle cose che abbiamo vicino. I sassi, le pietre, sono gli accenni, per così dire 'a portata di mano', di una temporalità che è al di là di ogni nostra presa. Questa dimensione appare anche lungo l'orlo di un sentiero sul quale stiamo camminando, lungo quei margini dove il manto vegetale si fa sempre più sottile, si dirada e lascia apparire l'anima minerale della Terra, le prime avvisaglie frantumate del lentissimo e incessante frangersi degli strati rocciosi sottostanti. Quando pensiamo il 'paesaggio', pensiamo anche a questo orlo minerale che incornicia, grazie alla linea dei monti o del mare, le nostre vite, e la vita nel suo insieme.

Possiamo modificare noi stessi la linea dell'orizzonte, noi stessi, geologi e costruttori, ridefinire le caratteristiche dell'orlo minerale di un paesaggio. Il bordo di una città, e soprattutto di una città contemporanea, paradossalmente ha sempre qualcosa di inumano, perché lascia apparire l'inorganico come se questo fosse definibile dall'azione costruttiva umana. Ma, nel momento stesso che di questo orlo minerale, e costruito, viene colta una possibile immagine, l'immagine stessa lascia apparire 'il non costruibile', il non 'a portata di mano' (letteralmente lo 'still-life') che traspare nel costruito. Cioè il minerale, e la sua temporalità che ci sfugge. Pietre sul sentiero, rocce lungo un arenile, orli di città, lapidi. Questo è il susseguirsi di still-life che fanno fermare il viandante, il delicato, reiterato e imperioso: 'Sta, viator', a cui corrisponde il sostare di Luigi Viola. Entro questa ampia cornice dell'inorganico, e nella stessa sua prossimità come pietra, costruzione, lapide (e dunque insondabilità del tempo, rovina, memoria) avviene il gioco della generazione e della degenerazione della sfera organica, il fiorire e lo sfiorire, tempo ciclico che, ripetendosi nelle sue innumerevoli variazioni, rivela la riposta circolarità inscritta in ogni cammino. Le fioriture sono il momento di gloria del tempo ciclico, la festa che si rinnova. All'incontenibile salire della fioritura

sembrano alludere le immagini, di fronte alle quali sosta il viandante, di giardini francesi in pieno rigoglio. Le loro rigorose geometrie hanno qualcosa di un alfabeto di forme che viene delineando un ordine inorganico nella dimensione organica. Come se l'azione del giardiniere desse forma ad una sorta di cristallografia nel corpo mutevole della vegetazione, la cui ciclica temporalità è scandita dal fiorire e sfiorire e dunque piuttosto da una organicità che fa della forma sempre e solo una condizione transitoria, precaria, vocata all'informale.

I paesaggi di Viola sono stazioni di meditazione lungo un cammino, profondamente europeo, dove i giardini dialogano con i camposanti. L'orlo estremo di questo viaggio fra l'organico e l'inorganico, fra la memoria e il dolore, con tutta la densità simbolica che questo implica, è rappresentato dal paesaggio medio orientale della Palestina. Dove fiorisce, in tasselli di pietra, la corolla di Israele. Questo è il percorso che sta compiendo Luigi Viola, alla ricerca del senso del suo incantarsi di fronte alle minime cose che abbiamo vicino a noi, e alzando lo sguardo verso le cose lontane che pur sempre trapelano lungo la linea dell'orizzonte, cioè quel circolo delimitante (horizon) solo grazie al quale l'illimitato può essere intravisto.

IKONA GALLERY VENICE AND GLIPTOTEKA HAZU MUSEUM, ZAGREB

Kaddish

2011

In Kaddish Luigi Viola tocca le corde più sensibili della propria poetica, segnando una tappa emblematica del proprio viaggio nella memoria. I lavori qui raccolti sono stati realizzati in Polonia nel 2010 e sono il frutto, come sottolinea l'artista stesso, di una riflessione radicale sul tema del dolore, dell'itinerario dell'uomo non soltanto nella sofferenza più cieca ma nel completo annientamento e privazione della propria umanità, un viaggio inconfondibile "ai confini dello spirito" (secondo l'espressione

di Jean Améry) che, allo stesso tempo, ci permette di accedere alla vastità del sacro, inteso anzitutto come inesausta interrogazione sul senso."

Quella della Shoah diventa dunque una tematica niente affatto occasionale ma posta al culmine di un sentire umano e poetico che l'affronta come esperienza assolutamente unica, eppure paradigmatica ed universale, in grado di mettere in discussione questioni fondanti che riguardano anzitutto l'autentica possibilità di esperire il significato profondo della propria relazione con il mondo.

Si tratta di un cammino che, interrogando la profondità del Male, si intreccia con le insopprimibili domande dell'uomo, non separabili dal pensiero e dalla funzione dell'arte, se è vero che, fin dall'origine, l'arte si manifesta come segno di congiunzione e di palesamento del divino, come costruzione vera e propria dello spazio del sacro nel mishkan del deserto.

Ne deriva per l'artista la necessità di un'adesione senza limitazioni all'uomo che radicalmente fonda nella propria coscienza e nella pratica dell'arte la prova tangibile del suo patto con D-o e con il mondo, trasformando per questa via l'esperienza stessa del dolore e dell'orrore, di cui si è nutrita la storia, in un immane monumento della memoria, capace di nutrire lo spirito e di mantenere salva la fiamma della testimonianza che illumina il futuro di tutti.

Un'arte intesa come pratica e strumento efficace della memoria dell'uomo, sicchè essa possa continuare a rappresentare per lui una irrinunciabile possibilità di riscatto ed affermazione.

In Kaddish Luigi Viola touches the most sensitive chords of his own poetry, marking a symbolic step of his trip down memory lane. The works collected here were made in Poland in 2010 and are the result, as emphasized by the artist himself, a radical reflection on the issue of pain, suffering not only in the itinerary of man as blind, but in the complete destruction and deprivation of humanity, a journey incomparable "the borders of the spirit" (according to the expression Jean Améry), at the same time, we have access to the vastness of the sacred, understood primarily as inexhaustible query on the way. "

That then becomes an issue of the Holocaust not at all but an occasional e-mail at the height of a human feeling and poetic that explains how to experience unique, yet universal paradigm, capable of challenging the fundamental issues concerning the first real opportunity to experience the profound significance of their relationship with the world.

It is a journey that, questioning the depth of evil, is intertwined with the irrepressible human questions, not separable from the thought and function of art, if it is true that from the beginning, the art is manifested as clearly a sign of conjunction and the divine, as actual construction of the sacred space in the Mishkan in the desert.

The result for the artist without the need for adherence to the man who radically limitations based on their conscience and the practice of the tangible proof of his covenant with God and the world, turning this way the experience of pain and horror, which has been fed the story, a huge monument in the memory, capable of nourishing the spirit and saves to keep the flame of the testimony that illuminates the future of all.

Art as practical and effective instrument of man's memory, so it can continue to represent for him a compelling opportunity for redemption and affirmation.

Izložbom suvremene fotografije naziv 'Kadiš-dani i mjesta tišine' talijanski umjetnik Luigi Viola dodiruje najosjetljivije žice svoje poetike, označavajući tako simboličku postaju na svom putovanju kroz sjećanje. Prezentirana djela nastala su u Poljskoj 2010. i plod su, kako i sam autor naglašava, jednog temeljitog promišljanja o temi boli, o itinereru čovjeka ne samo u najbolnijoj patnji, nego i u potpunom poništenju vlastite ljudskosti i lišenosti od iste, o neusporedivu putovanju 'do granica duha' (prema izrazu Jean Améry) koje nam istovremeno dopušta pristup širini prođuhovljenosti, a shvaćeno je prije svega kao neiscrpno propitivanje o smislu.

•
Tematika holokausta dakle nipošto nije usputna, već kulminira ljudskim i poetskim senzibilitetom, a prilazi joj se kao posve jedinstvenom, a ipak paradigmatičnom i univerzalnom iskustvu, koje može razjasniti ona temeljna pitanja koja se odnose prije svega na istinsku mogućnost propitivanja dubokog značenja vlastitog odnosa sa svijetom.

•
Radi se o putovanju koje se, ispitujući dubinu Zla, prožima s pitanjima čovjeka koja se ne mogu potisnuti, a neodvojiva su od promišljanja i funkcije umjetnosti, točno li je da se od samih početaka umjetnost manifestira kao znak spajanja s božanskim i otkrivanja božanskog, kao izvorna konstrukcija svetog prostora u miškanoj pustinji.

•
Iz toga za umjetnika proizlazi nužnost neograničavajuće povezanosti s čovjekom koji u svojoj svijesti i umjetničkom djelovanju daje očit dokaz svog sporazuma sa svijetom, preobražujući na takav način vlastito iskustvo boli i užasa kojima se hranila povijest u monument sjećanja koji hrani duh i održava živim žar svjedočanstva koji osvjetljuje budućnost. Umjetnost je djelotvoran instrument ljudskog sjećanja, i zato ona nastavlja predstavljati neodrecivu mogućnost iskupljenja i potvrde.

Luigi Viola rođen je u mjestu Feltre, Italija 1949. godine. Do 1995. predaje na Accademia di Brera u Milanu, potom se seli u Veneciju gdje živi i danas, i gdje je bio i redoviti profesor na Odsjeku slikarstva Akademije likovnih umjetnosti u Veneciji. S radom započinje krajem šezdesetih godina, uključujući se od početaka u konceptualne avangarde, a radovi mu se temelje na vizualnom pisanju, performansu, videu i fotografiji koji se na specifičan način bave pitanjima identiteta i vremena. Oko 1976. prihvaća lirski, neoromantični jezik koji ga približava slikarstvu i tematikama vezanim uz mitsko simboličku imaginaciju arhetipa. U narednim godinama, i dalje koristeći slobodan pristup upotrebi raznih medija, analizira teme vezane uz memoriju, tradiciju i smrt, imajući uvijek obzira prema bitnim karakteristikama svakog izražajnog sredstva. Njegova se djela nalaze u LUX-u (London), Galleria del Cavallino (Venezia), M.o.M.A. (New York), Art Metropole (Toronto), A.S.A.C. (Venezia).

ALESSANDRO DI CHIARA
Itinerarium mentis in Nihilum
2010

Ogni video creato da un artista esprime una realtà spirituale, terreno dell'azione e della contemplazione, spazio della quotidianità innovata e trasformata. La sua essenza appartiene alla filosofia dell'arte nelle sue ramificazioni estetiche, etiche, e sacre. L'iniziativa dell'arte-video scaturisce, nell'opera di Luigi Viola, da una particolare interpretazione dello spazio e del tempo in cui l'uomo vive. In questa dimensione creativa si realizza un rinnovato rapporto con l'essere e il nulla, con il passato e con il presente attraverso un regressus ad originem dove la memoria cerca un punto d'appoggio (ubi consistam) per interpretare il mondo. Attraverso questo viaggio nella memoria l'artista scandaglia nell'interiorità per realizzare gli elementi di un progetto che da potenza diviene atto; questo significa immaginare e poi trasformare, attraverso il racconto visivo, lo spazio in una nuova realtà dove il tempo è una dimensione dell'anima. In questa dimensione l'artista non subisce il movimento divoratore di Crono, ma nell'istante generatore dell'atto creativo dischiude l'istante (Augenblick) verso l'eterno (endlos). Dunque, il paesaggio della memoria appartiene all'uomo, suo unico e vero demiurgo in quanto egli trasfigura, attraverso la libertà, il suo essere nel mondo. Cosa sono infatti i paesaggi video, se non manifestazioni della libertà umana? Essi sono opera della libertà dell'uomo che attraverso lo stile dell'artista crea la forma (eidos) e la modifica attraverso l'arte e la tecnica; si tratta di una forma poetica non solo di natura filosofica ma soprattutto trascendentale, in quanto il modus operandi dell'artista simboleggia l'origine sacra della sua libertà che trova nelle immagini il movimento e il mezzo per co-operare con la divinità.

Da ciò scaturiscono, a mio avviso, due video paradigmatici ed esemplari, anche per documentare le origini della video arte italiana, dell'itinerarium mentis in Nihil dell'artista Luigi Viola: *A 5' writing* (1977) e *Video as no Video* (1978). Nella prima opera *A 5' writing* il video è proposto dall'autore come «strumento primario di scrittura», che evoca, nel primo piano delle mani di un uomo che battono tra loro sopra una macchina da scrivere ferma, tre movimenti del suo corpo mentre simulano le cadenze ritmiche dei tasti di una macchina da scrivere, come s'evince dalle scritte in sovrimpressione in lingua inglese (*I'm walking, I'm jumping, I'm running*). Poi, l'artista pone le sue mani aperte sopra i tasti della macchina senza toccarli e il fruitore del video può ascoltare simultaneamente il reale ritmo dei tasti di una macchina in scrittura: *I'm writing*. In questo video, che precorre la successiva espressione della videopoesia italiana, si realizza il circolo ermeneutico che intercorre tra l'autore e l'interprete dell'opera, dove il ritmo biologico è speculare al linguaggio della scrittura e dove l'ermeneuta può vedere nel video ciò che l'autore forse neppure sa di avere realizzato. In questa opera aperta si trovano gli aspetti essenziali dell'espressione video artistica, in grado di rappresentare in pochi minuti l'essenza dell'immagine in movimento come forma di scrittura che formula una molteplicità di significati (to on pollachos leghetai).

Da questi aspetti fenomenologici del rapporto che intercorre tra il corpo e la macchina e in precedenza tra il corpo e il sacer (cfr. la performance e film *In quibus membris corporis umani sacra religio*, 1973) dove il bello imperituro si trova nella bellezza interiore che dall'anima si manifesta nel corpo (recta anima in recto corpore) come manifestazione del divino, Viola si muove verso una meontologia che si rappresenta compiutamente in *Video as no Video*. Qui l'artista fa convergere due obiettivi di telecamere in bianco e nero su uno stesso punto focale al centro del quale si trovano gli stessi obiettivi, una terza telecamera a colori registra l'artista mentre opera alla videocentralina sopra la quale è collocato un monitor che trasmette la stessa installazione. Gli aspetti filosofici fondamentali della performance sono bene descritti dallo stesso autore nel catalogo a tiratura limitata e numerata *Rerum Naturae*: «Ho agito su forme di videalità negativa, tentando di andare al nihilum, nel senso di affermare l'esistenza di un qualcosa, il nulla videale, anteriore all'atto creativo che lo trasforma in essere videale, cioè in realtà videale concreta e determinata» (Venezia 1994, p. 31). L'obiettivo che riprende l'altro se stesso manifesta contemporaneamente il senso della non azione come negazione dell'essere e come epifania del Nihil; questa presenza-assenza

dischiude verso l'unione tra contemplatio e pragmaton. In questa situazione l'opera d'arte è frutto di un'attività creativa che vuole esprimere l'originale bellezza del Nulla come apertura verso il divino e come anelito all'in-finito; si tratta di una genuina invocazione dell'eterno da parte di un linguaggio poetico che si confronta con l'Assoluto.

Da questa prospettiva l'immagine si fa realtà e la parola diviene silenzio e quiete come nell'infinito leopardiano: *Sovrumani Silenzi, e profondissima quiete, lo nel pensier mi fingo*. Questa assenza dell'evento rappresenta, attraverso la convergenza dei due obbiettivi, un simbolo della negazione che dischiude all'ineludibilità nel nostro essere per la morte come spazio del Nulla originario. In questa opera l'artista allude a un pensiero degno di essere pensato, in grado di dischiudere alla Parola originaria dove l'immagine si ferma e la ragione spaura nella consapevolezza che nel suo cammino non una via pervenitur ad tantum secretum. Si tratta quindi di un'estetica apofatica che giunge alle cose ultime per via negationis; in questa dimensione l'atto creativo non deve essere inteso solo come invocatio e laus Dei ma soprattutto come memoriale (zikkaron) e come eucaristica presenza.

Each video made by an artist expresses a spiritual reality, ground of action and contemplation, space for an innovative daily life. Its essence belongs to art philosophy in its aesthetic, ethical and sacred ramifications.

The initiative of video art emerges, in Luigi Viola's work, from a certain interpretation of space and time inhabited by man. In this creative dimension a new/renewed relationship is created with the being and nothingness/void, with past and present through a regressus ad originem in which memory looks for a firm place to stand (ubi consistam) to interpret the world.

Through this trip into memory, the artist probes interiority to create the elements of a project which moves from potentiality to actuality; this means imagining and transforming, through a visual tale, the space of a new reality, where time is the dimension of the soul.

In this dimension the artist is not the victim of the devouring god Chronos, but in the moment of generation of the creative act he opens the instant (Augenblick) to eternity (Endlos).

The passing of memory belongs to man, its true demiurge, since he transfigures his being in the world through freedom.

Indeed, what are video landscapes if not manifestation of human freedom? They are the product of man's freedom, which through the artist's style creates the form (eidos) and the change through art and technique. It is a poetic form, not only of a philosophical nature, but above all transcendental, since the artist's modus operandi symbolizes the sacred origin of his freedom. The moving images are his way of cooperating with god.

I believe that this is the origin of two exemplary and paradigmatic videos, works which are also important to the origins of video art in Italy, of itinerarium mentis in Nihil by Luigi Viola: *A 5' writing* (1977) and *Video as no Video* (1978).

In the first work, *A 5' writing*, video is introduced by the author as a "primary instrument of writing".

It evokes, in the close-up of a man's hands clapping over an untouched typewriter, three body movements whilst simulating the rhythmic beating of the typewriter's keys, as can be gathered by the superimposed captions (*I'm walking, I'm jumping, I'm running*).

Then the artist places his open hands over the typewriter's keys without touching them, and the person viewing the video can hear the sound of typing: *I'm writing*.

In this video, which is a forerunner of the successive Italian videopoetry, a hermeneutical circle is created between the author and the interpreter of the work, in which the biological rhythm mirrors the language of writing and where the hermeneutist can see in the video what the author perhaps doesn't even know he's created.

This open work shows the essential aspects of video art, able to represent in few minutes the essence of the moving image as a form of writing, uttering a multiplicity of meanings (to on pollachos leghetai).

From these phenomenological aspects of the relationship between the body and the machine, and previously between the body and the sacer (cf. the performance and film *In quibus membris corporis*

umani sacra religio, 1973) in which eternal beauty found in inner beauty that from the soul is manifested in the body (*recta anima in recto corpore*) as a manifestation of god, Viola moves to a meontology which is fully represented in *Video as no Video*.

Here the artist focuses two black and white cameras on the same focal point, at the centre of which the same lenses are placed, a third colour camera records the artist while he works on a video mixer above which a monitor is placed, showing the same installation.

The main philosophical aspects of the performance are well described by the author himself in the numbered catalogue *Rerum Naturae*: "I worked on forms of negative video, attempting to reach the nihilum, in the sense of stating the existence of something, the video nothingness, before the creative act that transforms it into video being, that is into concrete and determined video reality." (Venice 1994, p. 31).

The camera recording another itself manifests at the same time the sense of non-action as a denial of the being and as an epiphany of the Nihil; this presence-absence opens up to the union between contemplatio and pragmaton. In this situation the art work is the result of a creative activity seeking to express the original beauty of Nothing as an opening to the divine and as a desire for in-finite; it is of a genuine invocation of the eternal by a poetic language confronting the Absolute.

From this prospective the image becomes reality and the word becomes silence and stillness as in Leopardi's *Infinito*: *Sovrumani Silenzi, e profondissima quiete, lo nel pensier mi fingo*.

This absence of the event represents, through the convergence of the two cameras, a symbol of the denial that reveals the inescapable our Being-toward-death, as space of the original Nothing.

In this work the artist hints at a thought worthy of being thought, capable of opening up to the original Word where the image stops and reason takes fright in the awareness that in its path non una via pervenitur ad tantum secretum. This is thus an apophatic aesthetics, reaching the ultimate things per viam negationis, in this dimension the creative act should not only be interpreted as invocatio and laus Dei but mostly as a memorial (zikaron) and as a eucharistic presence.

RICCARDO CALDURA

Agli inizi di Viola

2010

L'occasione rappresentata da una mostra personale, in particolare quando si delinea con le caratteristiche di un'antologica, invita ad uno sguardo d'insieme per poter cogliere quelle tracce che hanno contraddistinto fin dagli inizi l'attività dell'artista, tracce che, nel caso di Viola, sembrano essersi mantenute nel tempo, fino ai lavori più attuali.

Le opere proposte per il percorso espositivo, tutte esemplari, veri e propri snodi poetici e formali, permettono di seguire bene l'evolversi di una ricerca partita dagli anni '70. Luigi Viola (Feltre, 1949) si forma come poeta; alla pratica della scrittura si accompagna presto una frequentazione intensa dei linguaggi visivi dell'avanguardia artistica.

Umanista non solo per gli studi universitari compiuti a Padova, dopo gli studi classici al Franchetti di Mestre, quanto per l'intima convinzione che sia intorno all'esperienza umana, al proprio Erlebnis, che si viene determinando l'esperienza creativa. L'indagine sulla persona, e sulla condizione soggettiva, diventa la sorgente a cui reiteratamente attingere per innervare di volta in volta la pratica creativa che si esplica mediante diversi media, i quali nient'altro sono se non angolazioni diverse, modalità differenti grazie a cui si rivela quel nucleo che, come ha ricordato lo stesso Viola, riguarda "il tempo, l'identità, la parola".

Il percorso proposto al Centro Culturale Candiani considera quattro periodi della ricerca di Viola, scanditi per decenni, onde facilitare la comprensione di quelle tracce di cui si parlava. Ma è un percorso che tende soprattutto, sia pur in dimensioni relativamente contenute per un'antologica, a presentare le diverse sfaccettature che ha assunto negli anni l'indagine intorno al vissuto personale, che è essenzialmente un vissuto poetico.

Gli esordi di Viola, intorno al 1970, sono esplicitamente legati a quel vissuto, e la prima parola indagata è rappresentata dal proprio cognome, che diventa occasione per una intensa ricognizione formale. Viola perde così la sua ovvietà di cognome di famiglia 'già dato', l'artista sembra sentirvi

risuonare dentro piuttosto quella relazione che, in latino, intercorreva fra nomen e gens, e dunque il cognome diventa una indagine intorno alle proprie radici, al senso della provenienza e della paternitas da cui quel nomen deriva.

Ma il proprio cognome, dal punto di vista ora esplicitamente artistico e simbolico, è anche colore composto dai due primari rosso e blu, che rappresentano le polarità della passione e della serenità contemplativa: colori araldici del manto di Maria. Fondendosi essi compongono il viola che è uno dei quattro colori liturgici principali, e indica nei paramenti sacerdotali il tempo dell'avvento, che precede il Natale e dell'attesa quaresimale, che precede la Pasqua.

Come non di rado accade per gli artisti, le prime intuizioni sono quelle determinanti: la questione della forma e dell'immagine per Viola nasce dalla riflessione sul vissuto, a partire dal proprio cognome. La parola in qualche modo è sempre una parola prima, una parola originaria, nomen e numen. Una parola che solo ascoltandosi trova il modo di esser ascoltata, una parola/vita che si specchia nella forma per riconoscersi e poter comunicare.

Il tema delle origini, dell'inizio, così come, al polo opposto dell'arco temporale, il tema della fine, sono aspetti che reiteratamente compaiono nel lavoro di Viola, lavoro che può essere considerato nel suo insieme, come una lunga riflessione tesa fra le intuizioni iniziali e il senso di compimento che quelle medesime intuizioni sembrano contenere.

Parlare riguardo all'artista veneziano di un esordio legato all'analitica concettuale è certamente corretto, in quanto assunzione della natura del mezzo espressivo che di volta in volta l'artista viene scrutando, alla ricerca della forma più consona ad esprimere il proprio vissuto.

Riflettere su quest'ultimo non è mai disgiunto dal problema dell'analisi della natura del mezzo, così che indagare il proprio nome significa indagare la natura del segno che lo esprime, sia esso il segno neutro che deriva dalla qualità grafica e tipografica delle lettere, o sia esso quello della grafia individuale, segno/gesto indivisibile dall'azione della mano e del polso, cioè dalla intima partecipazione del corpo all'affiorare della parola.

La parola vissuta, pronunciata e scritta, resa evidente dall'uso del lettering; il corpo sul quale affiora, come una cartografia del sentire, il gesto/scrittura.

Nella performance *Renaissance* (1973/1975, Milano e Venezia), eseguita in una versione direttamente dall'artista come performer, poi da un amico e collaboratore, venivano segnate alcune parti del corpo (la mano, l'orecchio) sulla base di un testo di Plinio che descriveva la natura sacra del corpo umano: *In quibus membris corporis humani sacra religio*.

Insieme alla parola, anche quest'uso del corpo rivela fin dai primi lavori come la ricerca di Viola, di matrice analitica e concettuale, sia già attraversata da una rilettura sul piano del simbolico dell'opera stessa, che va oltre l'aspetto concettuale. E' questa forse la chiave più adeguata per avvicinarsi all'itinerario dell'artista veneziano.

Lo stesso utilizzo della registrazione prima in pellicola 16 mm, poi in video, grazie al celebre portapack della Sony, come avviene nella performance ora nominata, ha a che fare innanzitutto con la possibilità di conservare la transitorietà dell'evento performativo, ma apre anche alla valenza testimoniale e rammemorante della registrazione stessa.

Come se non quella performance, ma la stessa natura dell'immagine fosse una sorta di presa di congedo, poco più di un riflesso sulla superficie che sparirà o muterà in un attimo, se il mezzo (in questo caso tecnologico) non la trattenesse e ricordasse.

Fra il 1973 e il 1980 sono diversi i lavori video che ritornano su questo plesso poetico, dovuti i primi due, *Cancellazioni* (1975) e *Diario pubblico e segreto* (1975), alla collaborazione con il Centro Audiovideo Venezia, poi, tutti gli altri, con la Galleria del Cavallino: *Who is Luigi Viola* (1976), *Temporidentitas* (1977), *Identity as identification* (1976), *Taking place* (1976) ad anticipare una lunga serie di lavori, che varcano il decennio qui in esame, sull'idea del venir meno e del rammemorare, Frammenti di uno spazio interiore (con P.P. Fassetta, 1980), *Urlo* (1979).

Di quest'ultimo lavoro ha dato un efficace commento lo stesso Viola, che riassume bene, non solo questa specifica opera, ma il tono più in generale della sua ricerca in questi anni: "Una presenza, racchiusa in un'immagine che rinvia all'infanzia, scatena il flusso verbale della memoria e dell'inconscio soggettivo, riducendo la parola a lamento indistinto, viscerale, emergente dal profondo come materia psichica informe".

Questa riflessione sul tempo dell'infanzia, la si ritrova anche nei lavori che prendono spunto direttamente dal cerchio degli affetti dell'artista, come in *Fall and loss of a dear family* (1976), nella performance *Madrigale serale* (Sala Polivalente del Palazzo dei Diamanti, Ferrara 1978), ancora nel video *Do you remember this movie?* (1979) e nei lavori fotografici e testuali, che possono essere riportati alle pratiche della narrative art, componenti la serie di *Alice*.

Il 1980 vede una serie di lavori nuovamente di grande impegno, nei quali l'aspetto del vissuto poetico assume ulteriore slancio, ed emerge il senso profondo della dimensione sublime e neoromantica del paesaggio e dello spazio visto come una dimensione interiore.

Gli anni '80 sono aperti da un complesso lavoro, a carattere fotografico, installativo, performativo e con registrazioni audio: *Il sogno di Norwid* (1979-80), che incarna il luogo dell'immaginario poetico, portato ai limiti di un'alterazione delicatamente allucinatoria, restituito in immagini composte da ampie zone d'ombra e squarci luminosi.

Analoghe dinamiche si ritrovano nella serie degli *Archetipi della notte* e nei *Centri Mistici*, sempre del 1980, dove le modificazioni dell'immagine, dovute alla particolare azione della luce, generano aloni, evanescenze pulviscolari.

Sostanzialmente questi lavori evidenziano il passaggio dalla fase più analitica e concettuale, anche se pur sempre legata ad una dimensione esistenziale, degli anni '70 ad una nuova fase più attenta al valore lirico e astratto dell'immagine.

Altri lavori cardinali sotto questo punto di vista, sempre al confine fra fotografia e pittura, sono la serie dei *Fuochi in laguna* e delle *Stelle* che preparano il riproporsi della centralità della pittura.

Cosa che avviene nella serie delle *Maree* (1982-1987) dove la luce delle elaborazioni fotografiche precedenti può essere ritrovata nel ricorso alla polvere d'oro, materiale di cui Viola rilegge, e non potrebbe essere altrimenti, anche la valenza densamente simbolica.

Le *Maree* sono immagini sospese fra il riemergere di un senso della Natura, o come direbbe Viola, di un panorama delle origini (*Urlandschaft*), e il valore residuale di una natura irrimediabilmente alterata dall'intervento dell'uomo. La superficie acqua delle *Maree*, la loro iridescenza sembra essere per un verso dovuta ai riflessi di luce, e per altro verso agli effetti che le alterazioni chimiche hanno ormai apportato all'ambiente naturale.

Da questa apparente dicotomia derivano le particolari cromie 'acide' delle tele dipinte. Nelle *Maree* il neoromanticismo sembra esprimere il sentimento di una dolente riflessione sul senso della natura 'nonostante tutto', sul riproporsi di un incanto pur nella consapevolezza dell'alterazione, ormai avvenuta, di una qualsivoglia originaria condizione.

Così concepito il paesaggio, o meglio i suoi frammenti residuali, rappresenta sia la condizione originaria dell'abitare poetico, la casa dell'anima di Norwid, sia la condizione della deiezione ormai avvenuta da qualsivoglia condizione originaria, e da qualsivoglia possibile abitare.

La natura incantevole e alterata delle *Maree* è il riflesso di questo sentire che nel cercare disperatamente una volta ancora l'appaesarsi (negli elementi primigeni, nell'incanto luminoso e dorato delle cose) ritrova sempre e solo la condizione dell'esilio. L'*Urlandschaft* si rivela essere una volta ancora un *Exillandschaft*.

E così forse si può meglio comprendere, non solo la tonalità dei lavori dagli anni '90 ad oggi, ma soprattutto la costellazione poetica ed esistenziale che preme a Viola.

Una costellazione che si potrebbe definire non tanto postmoderna, ma gnostica, memoria di quella gnosi nella quale si fondevano anche storicamente gli aspetti simbolici di diverse provenienze filosofiche e religiose – quella ellenistica, quella cristiana e quella ebraica – e che dal punto di vista più concettuale, in Viola, si esprime nell'avvertire la quotidianità costantemente attraversata da un sentimento della caduta, della perdita e del valore comunque redentivo di una luce residua.

In particolare su questa tonalità si possono inscrivere i lavori dagli anni '90 ad oggi.

Fra il '90 e il '94 le opere, spesso di grandi dimensioni, sono contraddistinte da un notevole livello di sperimentazione riguardante i materiali e i mezzi espressivi (la fotografia, che rappresenta una costante, il procedimento laser, la computer painting, l'uso di tessuti e carte da parati, embroidery, metalli, e ovviamente la pittura), ma anche le soluzioni formali assumono una netta definizione. Viola per un verso si rifa alla lezione della pittura concettuale, con ricorso alla bipartizione della superficie e alla monocromia, come in *Exil*, ma, date le caratteristiche dei materiali usati, la monocromia è tramata da sottili giochi di luce.

Per altro verso in altre serie di lavori dei medesimi anni, rimangono evidenti echi di una gestualità pittorica di ascendenza più espressionista, trattenuta dalla caratteristica 'fredda' dei mezzi usati (fotografia, digital painting, stampa diretta su metallo, ma anche la pittura direttamente agita su questo tipo di superfici).

Sono lavori dai quali emerge sempre una riflessione sul senso della natura, della sua fluidità e della sua accezione consolatoria ed annullante: così nella serie *Area di Natura protetta*, e in *Morta Natura*. Gli elementi a valenza geometrica e monocroma di *Exil* vengono nuovamente utilizzati e in una declinazione evidentemente più architettonica, quasi a costituire delle vere e proprie soglie, nella serie dei *Grund* e dei *Grund – Grab* che ricordano delle steli funerarie, con un esplicito richiamo alla lapide in memoria di persone scomparse, non di rado scrittori (Proust ad esempio). Questi medesimi elementi costituiscono anche la composizione di grandi lavori come *D'aure pestifere* e *Esercizio scientifico di morte*, forse quelli che più sintetizzano le diverse problematiche di Viola negli anni '90.

L'ultimo decennio è contraddistinto da una rivisitazione di tutti i suoi temi, un vero e proprio repertorio delle tracce a cui si accennava in apertura compresa la reinterpretazione della figura paterna (*Pater et filius*, *Pater generans*), ma soprattutto è il periodo nel quale il confronto di Viola avviene con le tradizioni cristiana ed ebraica e i loro simboli religiosi, come quello della croce, che ha attraversato la storia dell'arte o come quello della parola (*milah*) in *The breath of the word*. Si pensi in questo senso alla installazione video *Asperges me Domine!* (2005) nella quale il rito lustrale di una giovane donna è allo stesso tempo purificazione e, una volta ancora, delicatissimo momento di una possibile Renaissance.

RICCARDO CALDURA

Viola's Early Period

2010

A solo show, in particular when it is a retrospective show, offers the opportunity to consider the entire development of the artist's work and to find distinguishing characteristics from the earliest pieces. In Viola's case these elements seem to have been constantly present from the earliest days up to his most recent works. The works chosen for this exhibition are all exemplary and are true poetic and formal turning points, allowing us to follow the development of the artist's research, which began in the 70's. Luigi Viola (born in Feltre 1949) trained as a poet and as well as his writing he was quick to immerse himself in the visual language of the artistic avant-garde. His study of humanities, first at high school at the Liceo Franchetti in Mestre, then at the university of Padua is also mirrored in his belief that the creative experience is shaped upon human experience, one's *Erlebnis*. This investigation of the person and of the subjective became the source he drew from each time he needed to bring new life to his creative practice. His work is elaborated in different media which are different takes or different ways of revealing the core which, as Viola himself reminded us, centres on «time, identity and words».

The exhibition at the Centro Culturale Candiani considers four periods of Viola's research, divided into decades in order to better understand the aforementioned characteristics. Despite the relatively small size for a retrospective, the exhibition aims to present the different facets that the research into personal experience- essentially research into poetic experience- has taken on over the years. The start of Viola's artistic career, in around 1970, was explicitly tied to that experience, and the first word he investigated was his own surname. This became an opportunity for an intense formal reconnaissance. Viola lost the banality of a 'given' family name. Rather the relationship which in Latin exists between *nomen* and *gens* seems to have resonated with the artist. Thus the investigation into his surname became an investigation into his roots, the sense of origin and *paternitas* from which that *nomen* originates. From a strictly artistic and symbolic point of view, Viola (which also means purple in Italian), is the colour made from the two primary colours red and blue, two opposites representing passion and contemplative serenity, heraldic colours of the cloak of the Virgin Mary. United they make purple, one of the main liturgical colours, used for priests' vestments during Advent, the time preceding Christmas, and during Lent, before Easter. As often happens for artists, the first intuitions

are the determining ones: the question of form and image for Viola emerges from a reflection on experience, starting from his own surname.

A word is in some way always a primary word, a word of origin, nomen and numen- name and omen. A world that only in being heard finds a way to be heard, word/life that is mirrored in the form to recognize itself and be able to communicate. The theme of origins and beginnings, just as their opposite, the theme of endings, are all aspects which recur time and again in Viola's work. In its entirety Viola's work can be considered as a long reflection resting on both the original intuitions and the sense of completion that those intuitions seem to contain. Saying that the Venetian artist's origins are connected to conceptual analysis is most certainly correct, since in each case the artist uses the means of expression that he considers to be most appropriate in order to express his experience. The reflection about this can never be separated from the issue of analysing the nature of the means. Investigating the nature of his own name therefore means investigating the nature of the sign which expresses it, be it the neutral sign stemming from the graphic and typographical quality of the letters, or that of individual handwriting- a sign/gesture which is inseparable from the movement of the hand and wrist and from the intimate participation of the body in the shaping of the word. The experienced, pronounced and written word, made apparent by the use of lettering: the body upon which it emerges, like a map of what is felt, a gesture/writing. In the performance *Renaissance* (1973/1975, Milan and Venice), in one instance performed by the artist himself, and in the other by a friend and assistant, some parts of the body were marked (the hand, the ear), with writing based on a text by Pliny the Elder which describes the sacred nature of the human body: *In quibus membris corporis humani sacra religio*.

This use of the body, as well as the word, shows that from Viola's earliest works his research, of an analytical and conceptual nature, already contained a re-thinking of the symbolic level of the work itself, which goes beyond the conceptual aspect. This is perhaps the best way to approach the Venetian artist's development. He recorded his performances - first with a 16mm film, then with video, thanks to the famous Sony Portapack (as in the aforementioned work) - primarily as a way of preserving the transient nature of the performance, but also as a way of witnessing and remembering through the recording itself. As if it were not that performance, but rather the nature of the image itself.

As if it were not that performance, but rather the nature of the image itself which was a sort of leave-taking, little more than a reflection on the surface that would soon disappear or change, if it wasn't for the means (in this case a technological one) holding it and remembering it. Between 1973 and 1980 many video works explored this poetic question. The first two *Cancellazioni* (1975) and *Diario pubblico e segreto* (1975), came about thanks to the collaboration with C.A.V., all the others with the Galleria del Cavallino: *Who is Luigi Viola* (1976), *Temporidentitas* (1977); *Identity as identification* (1976) and *Taking place* (1976). These heralded a long series of works, throughout the decade, exploring the idea of disappearing and remembrance: *Frammenti di uno spazio interiore* (with P.P. Fassetta, 1980), *Urlo* (1979).

Viola himself commented on this work, summarizing not only this specific work, but the general tone of his research of these years: « a presence, held in an image that recalls childhood, triggering the verbal flow of subjective memory and the unconscious, reducing the word to an unintelligible, visceral lament, emerging as formless psychic matter from deep within». This reflection on the time of childhood is also found in the works by the artist that deal with those closest to him, such as *Fall and loss of a dear family* (1976), the performance *Madrigale serale* (Sala Polivalente of the Palazzo dei Diamanti, Ferrara 1978), or the video *Do you remember this movie?* (1979-82) and in photographic and text-based works, that can be linked to the practices of narrative art making up the *Alice* series. 1980 saw a series of works, once again of great depth, in which poetic experience enjoyed renewed vigour, and a profound sense of the sublime emerges as well as a neo-romantic dimension of landscape and of space, seen as a inner dimension. *Il sogno di Norwid* (1979-80) is the first work of the 80's, it is a complex work which brings together photography, installation, performance and audio recording. It embodies poetic imagery brought to the edge of a delicately hallucinatory altered state, through images with large areas of shadow and glimpses of light. Similar dynamics can be identified in the series *Archetipi della notte* and in *Centri Mistici*, 1980, where the modification of the image, due to the effect of the light, generates haloes and evanescent dust effects. These

work indicate a shift from a more analytical and conceptual phase to a new phase which is more attentive to the lyrical and abstract value of the image, whilst still being connected to an existential dimension from the '70s. Other pivotal works from this point of view, still on the borderline between photography and painting are the *Fuochi in laguna* and *Stelle* series which once again place painting in a central position.

This happens in the *Maree* (1982-1987) series where the light of the previous photographic elaborations can be recognised in the use of gold powder, a material in which Viola also sees a densely symbolic value (and it couldn't be otherwise). *Maree* are images suspended between the re-emergence of a sense of Nature or, as Viola would put it, an original landscape (*Urlandschaft*), and the residual value of nature, irremediably altered by man's intervention. The surface of the water in the *Maree* (*Tides*) and their iridescence seems on one hand to be due to the reflection of light, and on the other to the effects that chemical changes have had on the natural environment. It is this apparent dichotomy which gives rise to the peculiar 'acidic' chromatic hues of the painted canvases. In *Maree* neo-romanticism seems to express the feeling of a sorrowful reflection on the sense of nature 'in spite of anything/everything', on the re-emergence of enchantment despite being aware of a change having taken place from the original condition. The landscape understood in this way - or rather its residual fragments - represents both the original condition of poetic inhabitancy, the home of Norwid's soul and the state of dejection which has already taken place in any original condition, in any possible inhabitancy. The enchanting and altered nature of the *Maree* reflects the feeling of desperately trying to find a home once more (in the primal elements, in the luminous and golden enchantment of things) but time and again only finding the desperate condition of exile. The *Urlandschaft* is once again revealed to be a *Exillandschaft*. This allows us to better understand not only the hues of the works from the '90s onwards, but above all the poetic and existential constellation which matters to Viola.

This constellation could be defined not so much post-modern as Gnostic, recalling a gnosis which combined the symbolic aspects of different religious and philosophical origin, also from an historical point of view – bringing together Hellenic, Christian and Jewish ideas. This, from a conceptual point of view, is expressed in Viola's work in the constant perception of daily life with a feeling of falling, loss and the nonetheless redemptive value of a residual light.

This tonality is present in all the works from the 90's to the present day. The works produced between 1990 and 1994, often large pieces, all display a high level of experimentation regarding materials and expressive means (photography which has been a constant way of working, but also laser production, computer painting, the use of fabric and wallpaper, embroidery, metals, and obviously painting), formal solution also become highly defined. On the one hand Viola refers to the lessons of conceptual painting, using bi-partitioned surfaces and monochrome, as in *Exillandschaften*, but, considering the characteristics of the materials used, the monochrome is broken up by the interplay of light. On the other hand, in other series of works from the same years, the echoes of more expressionist painterly gestures remain obvious, held back by the 'cold' nature of the means used (photography, digital painting, direct print on metal, but also paint applied directly on these kinds of surfaces). In these works a reflection always emerges on the sense of nature, on its fluidity, and its consolatory and effacing sense: it can be seen in works like *Area di Natura protetta*, and *Morta Natura*.

The geometric and monochrome elements in *Exil* are used again, and in a more obviously architectural form, almost creating actual thresholds, in the series *Grund* and *Grund – Grab*, reminiscent of funerary stele, with an explicit reference to the tombstones for the departed, often writers (Proust for example). These same elements also make up the composition of large works such as *D'aure pestifere* and *Esercizio scientifico di morte*: perhaps the two that best exemplify Viola's interest in the 90's. The last ten years are characterized by the revisiting of all his themes, a true repertoire of the characteristics we referred to at the beginning, including the reinterpretation of the father figure (*Pater et filius*, *Pater generans*). Most of all it is the period in which Viola confronts Christian and Jewish traditions and religious symbols, in particular the cross, which recurs throughout art history and the word (*milah*) as in the work *The breath of the word*. Another example of this is the video installation *Asperges me Domine!* (2005) in which the lustral rite of a young woman is both purification and at the same time, once again, a most delicate moment of a possible Renaissance.

ANGELA MADESANI

**I giorni della memoria. Note su alcuni lavori di Luigi Viola
2010**

Le etichette, le definizioni, il tentativo di incasellare i fenomeni, gli artisti, le opere sono quasi sempre delle forzature. Definire il lavoro di Luigi Viola un lavoro di matrice sociale sarebbe semplicistico. Il suo è un cammino complesso, ricco di spunti, riferimenti, idee che si sviluppa a partire dalla fine degli anni Sessanta di quello che Eric Hobsbawm, con una definizione più che calzante, ha definito il secolo breve. (1)

Viola, uomo del suo tempo, ha preso parte di volta in volta a quanto succedeva intorno a lui, e l'ha espresso attraverso il suo lavoro, il suo modo di vedere le cose. Nella sua ricerca vi sono degli apporti autobiografici, talvolta emozionali, affettivi, poetici, ma anche sociali, politici.

In questa speciale occasione espositiva, che va a indagare il suo intero percorso artistico, mi interessa puntare l'attenzione su un particolare aspetto della sua ricerca, un filo rosso rintracciabile all'interno di molti suoi lavori nel corso degli anni: l'analisi del linguaggio, strettamente connessa con la sua riflessione sulla memoria.

Viola si forma all'Università di Padova, dove studia storia dell'arte con personalità del calibro di Sergio Bettini, Rodolfo Pallucchini, Umbro Apollonio, dove conosce il filosofo Dino Formaggio. E quindi gli incontri intellettuali alla Libreria Moderna, in Piazza Ferretto a Mestre, dove sviluppa le prime connessioni tra scrittura e immagine, un tema che lo tocca particolarmente. Con Viola ci si trova di fronte a un artista originale, sensibile alle questioni del linguaggio, ai temi della narrazione. In tal senso, spesso, in controtendenza con quanto lo circonda, in particolare nell'oggi: un tempo lineare, orizzontale, un tempo prosaico di eventi e trovate.

Nel 1975 alla Galleria Pilota di Milano presenta una performance, che, ancora una volta, troppo facilmente potrebbe essere definita un esempio di Body Art. Il titolo è *Renaissance*.

L'artista scrive sul corpo del performer individuando sulla sua superficie i luoghi del sacro: *In quibus membris corporis humani sacra religio*.

Le parole sono di Plinio il Vecchio, uno dei primi intellettuali che abbia formulato dei pensieri relativi all'arte figurativa. È la sacralità del corpo che merita il massimo rispetto. Un lavoro in forte anticipo sui tempi. Quello odierno, infatti, è un tempo in cui il corpo è vezzeggiato, coccolato, ma raramente accettato e in tal senso stuprato, forzato, gonfiato, svuotato e dunque dissacrato.

Il corpo diviene supporto dell'espressione del pensiero, come se ci trovassimo di fronte a una sorta di rituale. La rinascita non è solo quella dello spirito, ma dell'arte stessa, in una sorta di evoluzione personale. Sull'orecchio sono riportate le lettere ML, iniziali di *memoriae locus*, luogo della memoria. Lo è attraverso l'ascolto, attraverso la capacità di filtrare per trasformare, sicuramente esso è ponte verso l'esterno. Dello stesso anno è *Proposizione allo specchio* alla Galleria del Cavallino di Venezia: un assunto filosofico di cui proprio la specularità rivela la logica freddezza.

L'aspetto politico, strettamente legato al tempo di datazione, è chiaro in *Cancellazioni*. L'artista performer, per alcuni momenti bendato da una fascia nera, a sottolineare l'idea della perdita (2), gira per le calli di Venezia leggendo testi poetici, dei quali in un secondo momento sparge i frantumi. A terra scrive: "La poesia modifica solo sé stessa". L'arte può lavorare solo su sé stessa.

Il tentativo è quello di relazionarsi con il contesto, come in *Diario pubblico e segreto* (1975) (3), quando cammina per la città disegnando falci e martello sui muri e in tal senso costruisce un diario delle sue azioni. Fare una rivoluzione pacifica per mutare le sorti del mondo significa tessere quotidianamente la propria tela sul territorio, così da rendere consapevoli e partecipi le persone che si trovano a vivere quotidianamente le diverse situazioni. L'impegno sociale è sin dai suoi primi

lavori strettamente legato a un'analisi personale sul senso dell'esistenza. In questa chiave vanno letti anche gli incontri di Motovun, in Croazia, in cui un ruolo fondamentale è giocato dalla Galleria del Cavallino, particolarmente interessata ad aprire dei rapporti con la Jugoslavia.

Il video *Taking Place* del 1976 è girato sulla tomba di un uomo morto lo stesso giorno in cui Viola è nato. L'artista sotterra a pochi centimetri dalla superficie la sua carta d'identità e poi scava, nel tentativo di ritrovare sé stesso. È chiaramente una riflessione sulla precarietà dell'esistenza, ma anche della nostra identità. Ci alterniamo e ci sostituiamo ogni istante sulla faccia del pianeta. Ogni istante porta vita e morte. Tra i suoi lavori più intensi di quel periodo *Urlo*, un lavoro costituito da fotografia e video. Una riflessione sulla memoria: fratello e sorella sono fotografati uno accanto all'altra. La sorella, maggiore, mostra nei confronti del fratello un atteggiamento di protezione, che può ambigualmente trasformarsi in prevaricazione. L'urlo è il lamento del bambino, poi uomo. Assomiglia a una preghiera rituale, a un mantra. Il video è accompagnato da una sorta di eco, il ricordo dell'infanzia è il tentativo di ricostruire una situazione, di riportarla alla mente. Sul fondo è una scrittura infantile: tempo, luogo non sono determinati.

Sempre in quegli anni, alla fine dei Settanta, Viola viene invitato a realizzare una performance in Polonia, alla Remont Gallery di Varsavia. Non riesce a ottenere il permesso di soggiorno in quel paese. Allora decide di mandare in tempo reale per mezzo del telefax, ai suoi esordi, immagini e testi di un'azione che si dovrebbe svolgere all'Ufficio postale di Venezia, ma a Varsavia le Poste di Stato non intendono accettarne la ricezione. Peraltro solo gli uffici pubblici posseggono all'epoca questa tecnologia. Infine egli manda in galleria un telegramma che descrive i fatti in termini reali, le difficoltà incontrate, i tentativi infruttuosi di comunicare e conclude: «Il telegramma riduce lo spazio dell'immagine, ma allarga quello dell'immaginazione». Si tratta di un lavoro totalmente costruito sulla casualità degli eventi e, ancora una volta, sulla precarietà delle diverse situazioni.

Viola è affascinato dal mondo polacco, dalle sue atmosfere. In quegli anni nascono alcuni cicli di opere dedicate a Norwid (4), un poeta tardo-romantico di quella nazione. È una sorta di ideale poetico artistico, in cui Viola si rispecchia totalmente. Norwid vive in penombra, appartato dal clamore del mondo, in una sorta di nicchia, attraversato dalle pene dell'amore, perlopiù sofferente. È una metafora del suo stesso atteggiamento nei confronti dei vani clamori del mondo, compreso quello dell'arte. Ma questo non gli impedisce di interrogarsi sul senso delle cose. È questo un passaggio da una dimensione di matrice concettuale a una più intimista e romantica, che corrisponde storicamente all'affacciarsi degli anni Ottanta. Il notturno diviene l'archetipo del nuovo immaginario.

Proprio nel 1980 partecipa a *Camere incantate* a Palazzo Reale (5), dove presenta un lavoro dedicato ad Alice di Lewis Carroll, un altro personaggio al quale Viola si sente particolarmente legato. Qui ci troviamo di fronte a una panchina su cui è fissata una targa in ottone con alcuni versi di Carroll, dalla quale si vede un video. Si tratta di una panchina memoriale, che permette di andare oltre, di attraversare lo specchio per giungere a una, per certi versi imbarazzante, dimensione di quotidianità.

Come è già capitato in altre occasioni Viola sceglie suo figlio e sua moglie come soggetti di *Do you remember this movie?*, un lavoro sulla banalità del quotidiano, che tuttavia riserva parecchie sfumature e possibilità di lettura. Viola è Laio ed Edipo al tempo stesso.

Con alcuni semplici accorgimenti in fase di ripresa riesce a dare un effetto di lontananza, come se si trattasse di immagini filtrate dalla memoria. In tutti i suoi lavori la dimensione narrativa è determinante.

Negli anni Ottanta utilizza prevalentemente la pittura ad acrilico, a olio e interviene pittoricamente sulla fotografia. Tra i suoi differenti momenti è questo quello al quale mi sento meno vicina, anche se ne percepisco la qualità.

Con il decennio successivo Viola si avvicina alle nuove tecnologie pur mantenendo uno stretto legame con la dimensione pittorica.

In numerosi lavori emerge l'interesse precipuo per la dimensione mnemonica, personale e non.

È di questo periodo l'attenzione nei confronti della manipolazione di materiali diversi fra loro. Interessante l'uso della fotocopiatrice per registrare i fenomeni, così da coglierne una sorta di traccia.

I *Grund Grab*, della fine dei Novanta sono una serie di lavori dedicati a quanti Viola considera figure veramente eroiche: gli artisti, i poeti, le vittime della barbarie. Che si tratti di Proust, di Leopardi, di Isadora Duncan, dei morti dei campi di sterminio. Emerge quindi la riflessione sul dolore, a partire dalla citazione di un'opera del Tiepolo, *S. Tecla intercede presso il Padre Eterno per la liberazione della città dalla peste del 1630* (6), al centro di *D'aure pestifere l'impuro dolore trionfi*. Il dolore è il fulcro di molti suoi lavori nel corso degli anni.

Impossibile agire è il titolo di un altro lavoro di questo periodo. Al centro l'immagine di un monumento funebre ai partigiani francesi caduti. A trionfare è la forza irriducibile del male, il male che annienta la ragione, il sentimento, le emozioni, ma anche il buon senso. Viola mette il dito nella piaga della storia. La sua non è una riflessione sociale, storica, piuttosto il tentativo di cogliere i meccanismi che provocano le grandi tragedie dell'umanità. In questo senso è da leggersi l'interesse precipuo nei confronti della Shoah e del macabro meccanismo che ha generato quell'esercizio scientifico del male, della morte, parafrasando il titolo di un'altra sua opera. In alcuni lavori di questa serie la scrittura pare cancellarsi, ancora una volta dunque l'idea di cancellazione, di difficoltà di lettura. Gli ebrei sono il popolo della scrittura e a maggior ragione la sua cancellazione diviene oltraggio, offesa, umiliazione.

È possibile, in tal senso, intravedere un collegamento con il recente lavoro *Giardini d'Europa* del 2010, dove la natura ha coperto le tombe, luogo della memoria per eccellenza (7), dei morti della Shoah, ingurgitandole in una sorta di atmosfera panica. Chi domina è il silenzio. Come se l'angoscia si fosse sopita per entrare in una dimensione altra. Sembra di percepire un'atmosfera che potrebbe essere assimilata a quella del Foscolo dei Sepolcri. L'eternità è il ricordo che si tramanda ai posteri attraverso le opere, le azioni.

Memoria di reclusione, di prigionia era anche in *Asperges me Domine!* del 2005, ambientato nelle Cachots dell'abbazia di Fontevraud (8), una città monastica diretta da donne. Viola ha ambientato una videoinstallazione nelle celle di punizione delle suore, dove negli anni della seconda guerra mondiale fu imprigionato anche André Gide. La prigione qui è certo del corpo, ma soprattutto dell'anima. Sempre più il suo lavoro pone al centro della ricerca la tematica esistenziale.

In *Flying from Israel* del 2010 militari dell'aviazione israeliana vanno da Israele in Polonia alla ricerca delle proprie radici, della propria storia e non solo. Vanno a ripercorrere i passi della propria tragedia familiare, mescolando al dolore del passato la drammatica testimonianza di un presente di cui traspare, attraverso i simboli, l'insostenibile difficoltà. Sulle tombe, in Polonia, essi lasciano qualcosa di sé, le proprie camicie sulle quali sono state scritte delle frasi, dei messaggi. Il tempo poi compie il resto dell'azione, copre, sporca, cancella.

E ancora *Sobibor terminal*, il campo di concentramento in Polonia del quale Viola ha fotografato il binario morto, quello di sola andata. Il viaggio verso la morte, verso il nulla. La fine è un vero e proprio capolinea. È la metafora del viaggio esistenziale. Un viaggio del quale mai conosciamo la tappa successiva.

Mi piace chiudere questo mio testo con qualche riflessione su *Omaggio a Kant*. Si tratta di un'immagine della tomba del filosofo nella vecchia città di Königsberg, allora in Prussia, che attualmente si chiama Kalinigrad e si trova in Russia. Un luogo quasi impossibile da raggiungere: per arrivarci Viola ha compiuto un complesso viaggio attraverso l'Europa. Il tutto per realizzare una sorta di pellegrinaggio laico alla tomba di Immanuel Kant in una terra desolata e desolante, la tomba della ragione. Per una strana ironia della sorte a Kalinigrad la tomba del grande filosofo è diventato il luogo dove gli sposi vanno a portare, dopo la cerimonia, il bouquet di fiori. La tomba del filosofo della ragione è divenuta una tappa benaugurante per la felicità coniugale, una sorta di luogo di culto tra superstizione bonaria e tradizione postcomunista.

È possibile intravedere in tutto questo un viaggio della storia con le diverse mutazioni storiche e geopolitiche in cui l'uomo, al di là dei singoli frangenti, è di volta in volta protagonista assoluto, vittima designata, capro espiatorio, crudele carnefice.

Così Viola pare intravedere un'unica via di salvezza nella spiritualità, nella filosofia, nell'amore per la conoscenza, che riesce a dare un senso a un cammino che per certi versi pare non averne.

1 E. Hobsbawm, *Il Secolo breve - 1914-1991: l'era dei grandi cataclismi*, 1994.

2 Nel corso della performance la fascia veniva spostata da un punto all'altro del suo corpo: sugli occhi, sul braccio, ecc.

3 La performance viene registrata, come anche Cancellazioni, dal CAV, Centro Audiovisivo Venezia.

4 Si tratta di Cyprian Kamil Norwid (1821-1883), che fu poeta, drammaturgo e pittore.

5 La mostra è stata curata da Vittorio Fagone.

6 L'opera, un olio su tavola del 1759 si trova nella chiesa di Santa Tecla a Este, in provincia di Padova.

7 Dedicato a questo tema il ciclo Architetture d'Europa, sempre del 2010, con una serie di tombe fotografate in Polonia, un paese che per Viola, nel corso degli anni è venuto ad assumere un significato particolare.

8 Sulla Loira in Francia, è considerata la necropoli dei Plantageneti.

ANGELA MADESANI

The days of memory

Notes on works by Luigi Viola

2010

Labels, definitions, the attempt to pigeonhole phenomena, artists and artworks are almost always contrived. Defining Luigi Viola's work as being socially motivated would be simplistic. His is a complex path, full of ideas, references and notions that he developed from the end of the 60's in what Eric Hobsbawm fittingly described as the "Short Twentieth Century".(1)

Viola, a man of his times, has always taken part in what was happening around him, and expressed his way of seeing things through his work. Some aspects of his work are autobiographical and some are emotional, sentimental and poetic, as well as social and political.

This exhibition offers a special opportunity to investigate his entire artistic journey, and I am particularly interested in highlighting a specific aspect of his research, a thread which can be found in many of his works over the years: the analysis of language, closely linked to his reflection on memory.

Viola studied History of Art at the University of Padua, with teachers such as Sergio Bettini, Rodolfo Pallucchini, Umbro Apollonio and where he met the philosopher Dino Formaggio. He attended intellectual gatherings at the Libreria Moderna, in Piazza Ferretto in Mestre, particularly with the sculptor Alberto Viani, where he first developed the connection between writing and image, a theme which was very dear to him. Viola is an original artist, sensitive to the matter of language and to the themes of narration. In this he often finds himself in antithesis with his surroundings, particularly today: a linear, prosaic time of events and gimmicks.

In 1975 he presented a performance at the Galleria Pilota in Milan, *Renaissance*, which once again could easily be misinterpreted as a body-art performance. The artist wrote on the body of the performer, identifying on its surface the sacred areas: *In quibus membris corporis humani sacra religio*.

The quote is by Pliny the elder, one of the earliest intellectuals to have formulated thoughts about figurative arts. The sacredness of the human body deserves the utmost respect. This work is very much ahead of its time. In our time the body is pampered, indulged but rarely accepted, and as such it is raped, forced, swollen, emptied and thus desecrated.

The body becomes a canvas for the expression of thought, as if we were witnessing a sort of ritual. The re-birth is not only that of the spirit, but also of art, in a sort of personal evolution. The letters ML

are written on the ear, the initials of *memoriae locus*, (the site of memory). It is the site of memory because of listening and the ability to filter and transform, it is clearly a bridge to the external. During the same year he made *Proposizione allo specchio* at the Galleria del Cavallino in Venice: a philosophical assumption in which the mirroring reveals the logical coldness.

The political aspect, strictly connected to the date of the work, is particularly clear with *Cancellazioni*. The performer-artist, briefly wearing a black blindfold to underline the idea of loss (2), goes around Venice reading poetry, whose torn shreds he then throws around. He writes on the ground: «Poetry only modifies itself ». Art can only work on itself.

He attempts to relate to his context, as in *Diario pubblico e segreto* (1975) (3), when he walks around town drawing the hammer and sickle on walls and thus building a diary of his actions. Making a peaceful revolution to change the world's destiny means weaving his web in the territory on a daily basis, to make the people, who experience different situations each day, aware and involved. From his earliest works this social commitment was closely connected to a personal analysis of the meaning of existence. The meetings in Motovun, Croatia, can be considered from this perspective. The Galleria del Cavallino played an important part in this instance, as it was particularly interested in starting a relationship with Yugoslavia.

The 1976 video *Taking Place* was filmed on the grave of a man who died the day Viola was born. The artist buried his identity card under a few centimetres of soil, then dug, in the attempt to find himself again. It is clearly a reflection on the precarious nature of existence and of our identity. We take each other's place, we substitute each other in every moment on the face of the earth. Each moment brings both life and death. *Urlo* is one of the most powerful works of that time, a work of photography and video. It is a reflection on memory: brother and sister are photographed next to each other. The older sister has a protective attitude towards her brother, that could ambiguously be transformed into an abuse of power. *The scream (Urlo)* is that of the child, who later becomes a man. It looks like a ritual prayer, a mantra. The video is accompanied by a sort of echo, childhood memories are the attempt to reconstruct a situation, bring it back to mind. In the background we see childish handwriting, time and place are undetermined.

At that time in the late 70's Viola was invited to do a performance in Poland, at the Remont Gallery in Warsaw. He was unable to obtain a visa for that country, so he then decided to send images and texts with the recently invented telex machine, describing an action that was going to take place in the Venice post office, but the state postal service in Warsaw refused to receive them. It should be remembered that only public offices had that kind of technology at the time. In the end he sent a telegram to the gallery describing the facts, the difficulties encountered, the unsuccessful attempts to communicate, and concluded: « a telegram reduces the space of the image, but widens that of the imagination ». This is a work completely built on the randomness of events and, again, on the precarious nature of different situations.

Viola was fascinated by Poland and its atmosphere. In those years he made a number of works dedicated to Norwid, (4) a late-romantic Polish poet.

It is a sort of artistic-poetic ideal, with which Viola totally identifies. Norwid lived in the shadows away from the clamour of the world, in a sort of niche, feeling love pangs, mostly suffering. It is a metaphor for his attitude towards the pointless clamour of the world, including that of art. This, however does not prevent him from wondering about the meaning of things. This represents a passage from a conceptual dimension to a more intimate and romantic one, at the dawning of the 80's. The nocturnal becomes the archetype of the new imagery.

In 1980 he took part in *Camere incantate* at Palazzo Reale (5) in Milan, with a work dedicated to Lewis Carroll's Alice, another character he was very drawn to. We find ourselves in front of a bench with a brass plaque with some verses by Carroll engraved on it, from which a video can be watched. It is a memorial bench, which allows us to go beyond, to go through the looking glass to

reach a somewhat embarrassing dimension of daily life. As he did before, Viola chose his wife and son as characters in *Do you remember this movie?*, a work on the banality of daily life, with different shades and possible reading. Viola is Laius and Oedipus at the same time. Using a few simple techniques during the filming he succeeded in creating an effect of distance, as if the images were filtered by memory. In all his works the narrative dimension is key.

In the 80's he mainly used acrylic and oil paint, which he used on photographs. Of all his different stages this is the one I feel less a connection to, although I perceive its quality. With the following decade Viola approached new technologies, whilst maintaining a close collection with painting.

In various works the specific interest for the dimension of memory -both personal and non- emerges. In this period he started manipulating different materials. His use of a photocopier to record phenomena, to record a sort of trace, is interesting.

Grund Grab, of the late 90's are a series of works dedicated to those Viola considers to be true heroes: artists, poets, victims of barbarism: Proust, Leopardi, Isadora Duncan, the victims of extermination camps. A reflection on pain thus emerges, inspired by a work by Tiepolo *S. Tecla intercede presso il Padre Eterno per la liberazione della città dalla peste del 1630*, (6) at the centre of *D'aure pestifere l'impuro dolore trionfi*. Pain is at the core of many of his works over the years.

Impossibile agire is the title of another work from that period. At the centre is the image of a memorial dedicated to fallen French partisans. What triumphs is the unstoppable strength of evil, the evil destroying reason, feelings, emotions, as well as common sense. Viola pours salt into the wound of history. His is not a social or historical reflection, but rather an attempt to see the mechanisms that cause the great tragedies of humanity. His interest in the Holocaust can be interpreted from this point of view, an interest in the macabre mechanism that gave birth to that scientific practice of evil, of death, to paraphrase the title of another one of his works. In some works of this series writing seems to be erased, once again we see this idea of cancellation, of difficulties in reading. The Jews are a people with a deep connection to writing, and for this reason its cancellation becomes an outrage, an offence, a humiliation.

It's possible to see a connection with his recent work *Giardini d'Europa* (2010) (7), in which nature covers the graves, the quintessential site of memory, including those of the victims of the holocaust, swallowing them in an atmosphere reminiscent of Pan. Silence dominates. As if anguish had become dormant to enter a different dimension. The atmosphere is such as to evoke that of Foscolo's *Sepolcri*. Eternity is the memory which is transmitted to posterity through deeds and actions.

Asperges me Domine! of 2005, is also a work about the memory of reclusion, imprisonment. The work is set in the Cachots of the Abbey of Fontevraud (8), a monastic city run by women. Viola set the video installation in the punishment cells of the nuns, where André Gide was imprisoned during the Second World War. The imprisonment here is of course that of the body, but above all it is that of the soul. The existential theme becomes more and more central to his research.

In the 2010 work *Flights from Israel*, Israeli people visit Poland to seek their roots, their history and more. They trace back the steps of their family history, mixing the pain of the past with the dramatic tale of a present- which we understand from the symbols to be unbearably difficult. They leave something of theirs on the graves in Poland, their shirts on which they have written messages and sentences. Time then completes the action, by covering, soiling and erasing.

In *Sobibor terminal*, he again went to Poland, to a concentration camp where he photographed the dead-end rail track, the one with no return. The voyage towards death, towards nothingness. The end is a true end of the line. It is the metaphor of the existential voyage, one where we do not know the next stop.

I would like to end this text with some reflections on *Omaggio a Kant*. This is an image of the tomb of the philosopher in the old city of Königsberg, in Prussia, which is now called Kaliningrad and is in Russia. It is an almost impossible place to reach, and to get there Viola had to make a complex voyage through Europe. All in a sort of non-religious pilgrimage to the tomb of Immanuel Kant in a

desolate and distressing land, the tomb of reason. In a strange kind of irony, the tomb of the great philosopher in Kalinigrad has become the place where newly weds take their bouquet after getting married. The tomb of the philosopher of reason has become the site an apotropaic ritual guaranteeing marital happiness, a kind of place of worship in between benevolent superstition and post-communist tradition.

In all of this it is possible to see a journey of history, with all its historical and geo-political changes where man, beyond individual circumstances, is each time the sole protagonist, designated victim, scapegoat and cruel executioner.

Viola seems to glimpse a single route to safety through spirituality, philosophy and the love of knowledge, which manage to bestow meaning to a path that seems to have none.

1 E. Hobsbawm, *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991*, 1994.

2 During the performance the blindfold was moved from one part of his body to another: the eyes, the arm, etc.

3 this performance was recorded, as *Cancellazioni* was, by CAV, Centro Audiovisivo Venezia.

4 Cyprian Kamil Norwid (1821-1883) was a poet, playwright and painter.

5 The show was curated by Vittorio Fagone.

6 The work, an oil on panel of 1759 is in the church of Santa Tecla in Este, Padua.

7 The 2010 cycle *Architetture d'Europa*, is dedicated to this theme. It is a series of photographs of tombs in Poland. This country has taken on a special meaning for Viola over the years.

8 On the Loire in France, it is considered to be the royal necropolis of the Plantagenet.

TIZIANA AGOSTINI

Alle radici dell'essere

2010

Si può sostare a pensare e si può fermarsi a guardare, ma se non c'è un mezzo che ancori l'indefinito nostro andare, nulla rimane alla coscienza. C'è però un'altra possibilità: fissare un'immagine o riprendere una situazione o cercare una sequenza di parole, magari scolpite sulla pietra, che restituiscano il senso di una vita intera nel breve spazio tra una data di nascita e di morte. E tra genesi e dissolvimento cercare in modo inesausto il flusso dell'esistenza, in una incessante giostra di significati sfuggenti.

Ecco che cosa fa l'arte e che cosa cerca di fare Luigi Viola, fissare l'informe nostro esistere, restituire senso all'insignificanza del nostro tempo, ritrovare tra colori – e mai nome come il suo iscrisse un destino – e illuminazioni uno scampolo di significato o una vibrazione per la mente.

Viola è artista potente, che nella varietà dei mezzi impiegati conduce una continua ricerca alla radice dell'essere e sappiamo di quanta restituzione di senso, non come dato ultimo ma come costante bisogno, necessita il nostro tempo.

Mettere in ordine poi la sua articolata produzione artistica, nello snodarsi del suo percorso cronologico, è un modo per ritrovare le sue intuizioni e gli interrogativi, più che le verità, che dalle sue opere promanano.

Per tutto questo siamo ben lieti di proporre un'antologica dell'opera di Luigi Viola, la cui ricerca creativa ha trovato nella nostra città il modo di manifestarsi e di crescere e in questo senso gli tributiamo omaggio.

Il valore della sua produzione trascende gli angusti confini del luogo da cui è partita, per trovare tra persone e paesaggi, tra spazi disabitati o di dimora, nella pluralità delle tecniche e delle forme, la propria cifra espressiva.

TIZIANA AGOSTINI

At the roots of being

2010

One can pause to think, and stop to look, but without a means of anchoring our indefinite movement, nothing can remain in our conscience. There is however, another possibility, that of fixing an image, or going back to a situation, or looking for a sequence of words, perhaps engraved in stone, that may convey the meaning of a whole life in the small space between the date of birth and the date of death. Seeking in an unfinished way the flow of existence between genesis and fading away, in a never-ending carousel of elusive meanings.

This is what art does, and what Luigi Viola seeks to do: to freeze our shapeless existence, to give back meaning to our insignificant time, to find a shred of meaning or a vibration for the mind among enlightenments and colours: never was a name more of an omen.

Viola is a powerful artist, and through the variety of means used he conducts a continuous quest at the root of being and we well know how much our time wants meaning, not as a final data, but as a constant need.

Creating order in his articulated artistic production through the uncoiling of its chronology is a way of rediscovering the intuitions and queries, rather than truths, emerging from his artworks.

It is for this reason that we are proud to introduce a retrospective of Luigi Viola's work, whose creative research grew and was fostered by our city, and to pay him homage.

The value of his artistic production has grown beyond the small dimensions of the place it started in, and he has found his expression among people and landscapes, uninhabited or residential areas, in a variety of techniques and forms.

ZIVA KRAUS

Luigi Viola Frames

2010

Nel 1983 Vilém Flusser, acuto teorico della fotografia e, più in generale, dell'immagine, descrive il rapporto tra fotografo e apparato come una lotta per la libertà del primo dal secondo. Il medium fotografico, nella sua meccanicità ed automaticità, contiene al suo interno una serie di vincoli (tecnici e ontologici) che l'artista deve forzare al fine di esprimere la propria dimensione interiore nella maniera

più libera e individuale possibile.

Succede allora, talvolta, – come testimonia questa mostra – che un artista riesca a scardinare i vincoli tecnologici imposti dalla fotografia per dischiudere uno spazio privato, in grado di condensare sulla superficie bidimensionale dell'immagine sensazioni, ricordi, emozioni ed esperienze. Elementi interiori che sgorgano all'esterno, travalicando e quasi annullando l'idea comune di fotografia come traccia concreta del reale.

Luigi Viola, artista poliedrico attivo da quarant'anni, si è fin dall'inizio concentrato su tematiche legate alla memoria, all'esperienza soggettiva, al bagaglio emozionale e all'identità, sondando con tenacia e originalità il medium fotografico – di volta in volta affiancato a video, pittura, performance, scrittura. Frames è una difficile, ma allo stesso tempo significativa, selezione delle sue opere più recenti.

Opere che giocano con l'immagine tecnica, che la plasmano e la dilatano per farne quasi emergere il rimosso, la memoria involontaria di proustiana derivazione.

Il "frame", infatti, oltre ad essere la cornice, il telaio, rappresenta anche il fermo immagine, l'istante. È ciò che costituisce l'ossatura, ma anche ciò che scorre, un brandello estratto da un flusso continuo. Una metafora del nostro rapporto con il tempo e con il ricordo.

ANGELA MADESANI

3 Galleria Maria Cilena Milano

2010

In un tempo come il nostro, di internet, di tempo reale, di videoconferenze, pare strano pensare che tra una città e l'altra della stessa nazione possano esserci problemi di scambio di informazioni. Eppure talvolta è così: almeno per storie della storia dell'arte che non sono di interesse precipuo per il mercato. Come se il nostro paese fosse diviso in compartimenti stagni.

Capita con la situazione romana degli anni fra i cinquanta e i settanta, che al di fuori della capitale non è così nota nel dettaglio al pubblico dell'arte e, talvolta, persino neppure agli addetti ai lavori di altre città, in particolare del nord. Talvolta ci si trova di fronte a pubblicazioni e saggi nei quali le notizie date variano a seconda del luogo nel quale sono nate.

Così è ed è stato per una certa situazione veneziana tra gli anni sessanta e gli anni settanta, quella degli artisti che in quel periodo si sono rapportati con i cosiddetti nuovi media, con la fotografia, con il cinema, con il video.

Un momento fondamentale di quella storia è stata l'apertura della Galleria del Cavallino, nel 1965, da parte di Paolo e Gabriella Cardazzo, figli di Carlo, scomparso due anni prima. Luogo privilegiato di sperimentazione, ricerca, confronto fra gli artisti.

Altro luogo importante, anche se più eterogeneo, di quel panorama veneziano è stata la Fondazione Bevilacqua La Masa, profondamente diversa da quello che è oggi, presso la quale nel 1978 Guido Sartorelli e Toni Toniato danno vita all'importante mostra Nuovi Media.

Mi è così parso interessante proporre a Milano tre protagonisti di quella gloriosa storia: Pier Paolo Fassetta, Guido Sartorelli, Luigi Viola, nel tentativo di accorciare le distanze.

Perché proprio loro fra gli altri? Molti sono i motivi, il primo fra tutti è che proprio questi tre artisti hanno continuato a frequentarsi, a partecipare alle stesse mostre, a confrontarsi sui temi dell'arte, seppure con tre individualità spiccate e diverse fra loro.

Questa piccola rassegna milanese, presso la Galleria Maria Cilena, sul loro lavoro potrebbe essere un passepartout per aprire una riflessione su quel particolare momento, per porlo a confronto con quanto accadeva al di fuori del capoluogo veneto e delle città ad esso vicine.

Gli artisti che allora lavoravano in stretto contatto con il Cavallino e con la realtà veneziana erano numerosi, fra questi: Claudio Ambrosini, Sirio Luginbühl, Federica Marangoni, Germano Olivotto, Paolo Patelli, Romano Perusini, Fabrizio Plessi, Michele Sambin, Mario Sillani Djerrahian, oltre ai nostri tre.

Molte sono le situazioni che sono state dimenticate, rimosse, non certo per mancanza di testimoni, forse per comodo, forse per strategia.

Questa piccola rassegna si propone, come già detto, di continuare, sulla scia degli studi di Caldura e di pochi altri, a fare luce su quella interessante vicenda.

Lo sguardo cadrà su quel particolare momento, ma anche sull'oggi, sugli sviluppi, sulle più recenti riflessioni di questi tre artisti, che nel corso degli anni hanno continuato a fare ricerca, a muoversi con intelligenza e a porre la loro riflessione sui media, in vorticoso sviluppo tecnologico.

Luigi Viola (1949) dopo avere compiuto la sua parabola concettuale, tra il 1970 e il 1975, si avvia verso una critica della ragione che introduce ad una nuova sensibilità, per usare le sue stesse parole: «Nel momento in cui stavo esaurendo quel mio percorso, anche a causa di una progressiva, generale accademizzazione del linguaggio concettuale, venivo contestualmente svolgendo una riflessione intorno al recupero dell'immaginario, dell'immaginifico, arrivando addirittura a parlare di un nuovo romanticismo». Anche nella ricerca di Viola si possono rintracciare dei fils rouges che si snodano con coerenza nel corso degli anni. Il tema della memoria è portante nel suo lavoro sin dai suoi primi passi.

Non solo memoria personale, ma anche memoria delle immagini. In tal senso è stato aiutato dalla tecnologia e dai suoi sviluppi. Nel suo lavoro è la leggerezza della materia, che si tratti di pittura, di video, di fotografia.

La capacità, nei diversi momenti, di servirsi dei differenti linguaggi della contemporaneità in modo intelligente e articolato, senza fare mai prevalere l'aspetto tecnologico, inoltre, è un altro elemento comune ai tre artisti in mostra.

Importante per Viola è anche il legame costante con la natura, in tal senso è una possibile lettura romantica della sua ricerca. La natura come elemento fondante dell'esistenza, come inizio del tutto, come riferimento costante e semplice al tempo stesso, che giunge alla sintesi delle cose.

Si coglie così un sentimento lirico, poetico attraverso il quale siamo indotti ad andare in profondità delle cose. Un sentimento che è in aperto contrasto con il rigore logico e matematico della freddezza anemica di certo concettuale, svuotato di poesia, dal quale Viola si è sempre più allontanato, prendendo una posizione forse scomoda, ma quanto mai chiara e significativa.

Today, in the era of Internet, real-time communication and video-conferences, it seems strange that the exchange of information between cities of the same nation could encounter serious problems. Yet that is exactly what happens: at least in the art world, when discussing works that are not immediately translatable in economic terms.

Our country seems divided up into separate compartments. Between the Fifties and the Seventies, this condition affected the Roman art world, which was little known to connoisseurs outside the capital.

A similar condition affects the art experts of other cities as well, particularly in the north.

At times we find publications whose data vary according to the place in which they originated. The communications problem persisted in Venetian art circles between the Sixties and the Seventies: specifically, among artists who experimented with the "new media" during that period: with photography, cinema, video.

A fundamental moment in art history during that time was the opening of the Galleria Cavallino in 1965 by Paolo and Gabriella Cardazzo, the children of Carlo Cardazzo, who had died two years earlier. The gallery is a special venue for experimentation, research and communication among artists.

Another important key point in the Venetian panorama, though a more heterogeneous one, is the Fondazione Bevilacqua La Masa, which has changed radically since its origin.

In 1978 Guido Sartorelli and Toni Toniato presented an important exhibition there, Nuovi Media.

In hopes of filling in the information gap, I thought it would be interesting to present in Milan, three protagonists of that glorious moment in art: Pier Paolo Fassetta, Guido Sartorelli and Luigi Viola.

Why choose these three, among the rest? There are many reasons. Most importantly, these three artists have continued to meet over the years, to participate in the same exhibitions, and to compare their ideas on art themes, even in the presence of their highly diversified personalities.

The Milanese exhibition of their work at the Maria Cilena Gallery, though presenting a small number of works, opens a window onto that particular moment in recent art history, allowing us to compare it to events taking place outside Venice and nearby cities.

Numerous other artists have worked closely with Cavallino and within the Venetian context, including Claudio Ambrosini, Sirio Luginbühl, Federica Marangoni, Germano Olivotto, Paolo Patelli, Romano Perusini, Fabrizio Plessi, Michele Sambin, and Mario Sillani Djerrahian.

Many situations have been forgotten, removed: not, of course, in the absence of witnesses, but perhaps for convenience's sake, for strategic reasons. In the wake of studies by Caldura and other authors, the Milanese exhibition represents an effort to shed light on an intriguing artistic journey. Visitors can take in a particular moment of art's story, here, their glance projecting toward today as they consider the most recent developments and reflections of three artists who over the years, have

continued to experiment, to act intelligently, and to think about the new media, in their fast-moving technological evolution.

Luigi Viola (1949) completed an arc of conceptual experience between 1970 and 1975, and then embraced a type of reasoning which led him to embrace a new sensibility; in his words, «At the moment when my journey was about to terminate, partly due to a continual, general academisation of conceptual language, I was reflecting on the need to recuperate the imaginary, the imaginific; I even came to speak of a new romanticism.»⁶ Viola's experience evolves along continual threads that wind continually through time. The theme of memory has always been basic to his work: not only personal memory, but the memory of images.

The evolving technologies have aided him in this sense. His work exalts the lightness of materials, whether of painting, video, or photography.

The three artists appearing in the exhibition share the capacity to use differing languages of modernity at different moments, and to do so in an intelligent, articulate way, without ever letting the technological aspect become predominant.

Viola also respects a constant tie to nature; his experience might be interpreted in terms of romanticism. The artist presents nature as a founding element of existence; as the beginning of everything; as a point of reference, it is both constant and simple; it reaches toward a synthesis of things. We perceive here a lyric, poetic sense which leads us toward the depth of things; a feeling which contrasts openly with the logical or mathematical rigour and anaemic coldness of so many conceptual works devoid of poetry. Viola distances himself from such works, taking up a position that is clear and meaningful, difficult though it may be.

ELIO MATASSI

La "crocifissione" come opera d'arte 2005

La crocifissione può diventare opera d'arte senza nulla perdere del proprio carattere evenemenziale? E una volta rappresentata in una specifica opera d'arte può essere reiterata senza che questo comporti un eccesso di drammatizzazione dell'evento? L'estetico in quanto tale può restituire l'eccezionalità della crocifissione senza farne uno "spettacolo" banale e banalizzante? Sono interrogativi leciti che riflettono preoccupazioni di molti; penso in particolare, dato il prestigio letterario, a quel luogo di Elias Canetti, narrato in *Die Fackel im Ohr* (Il frutto del fuoco) dove lo scrittore si mostra infastidito se non addirittura disgustato dalla pretesa dell'imperturbabile "copista" che, dinanzi alla Pala di Grünewald, crede di poter riprodurre in tutti i particolari ed in tutte le sfumature il massimo di concentrazione dell'evento. Si può reiterare ciò che era stato reso con il pathos più elevato oppure quel tema, appunto quello della crocifissione, poteva essere rappresentato una ed una sola volta a meno di non voler perdere in autenticità ed in straordinarietà? Come reagire, che cosa contrapporre al fastidio ed al disgusto di Elias Canetti. Credo che l'unica modalità di eludere l'empasse sia la via percorsa da Luigi Viola in questo suo affascinante quadro, in cui la crocifissione "assoggettata" al filtro sottile del ruolo distanziatore della "memoria", non esce ridimensionata ma esaltata.

Il pittore contemporaneo ha sedimentato nel profondo la grande lezione proustiana, la memoria come custode dell'arte e come redenzione del tempo passato; le luci "diffuse" in maniera stratificata di Luigi Viola stanno ad indicare chiaramente il percorso della salvezza mistica; solo attraverso questa lente d'ingrandimento il grande tema della crocifissione può tornare nella nostra contemporaneità senza perdere la sua carica "scandalosa", senza diventare un evento consueto e consumato, uno tra i tanti e variegati cui i nostri occhi sono sottoposti ogni giorno, perché, nella sostanza, potremo istituire tra di loro solo una valutazione miglioristico-comparativa, in quanto ognuno potrà aspirare ad essere migliore dell'altro ma non ve ne sarà mai nessuno che potrà conquistare la vetta dell'assoluto, il primato del superlativo.

Perché la crocifissione possa ancora una volta, come la Pala di Grünewald, attingere quella dimensione superlativo-assoluta, è necessario scegliere lo stesso atteggiamento mestico di Luigi Viola

e del suo quadro. La memoria è diversa dalla mera rappresentazione specular-identitaria, esaltando la differenza, la specificità dell'evento senza sbiadirne l'immagine in una riproduzione ormai obsoleta. La "crocifissione" di Viola ha dunque questa grande qualità mistica che Deleuze riconosceva solo alle grandi immagini, alle immagini-movimento, a quelle temporali e temporalizzate che nel loro cortocircuito possono recuperare integralmente la dignità dell'evento. Non vi è nulla di banalmente "cinematografico" nell'atteggiamento di Luigi Viola ma uno sguardo sofisticato che riesce a sottrarsi alle inquietudini ed alle contraddizioni in cui incorre lo spazio della rappresentazione estetica.

Credo che la conclusione migliore sia racchiusa nei versi di Andreas Gryphius, *Der Tod* (la morte): "A che pro il mondo intero? O uomo, suona la tua ora! / Prima che tu credessi! Chi non impallidisce? / Bellezza è inselvaticata, il valore svanisce, / nebbia è la nobiltà, scossa è la forza. / Qui cade su una bara chi ha cappello e corona, / la gran parte è in svendita, i ricchi non han vallo. / L'età non è evidente, i corpi deformati / (amici, buona notte!) giacciono nella polvere. / Tu parti! Tutto solo! Da qui! Per dove? E presto? / Questa è la via del cielo, quella apre l'inferno, / dopo che il fiero principe ha scandito il giudizio. / Niente tu porti al mondo, niente ne porti via. / L'attimo senza eguali ha preso quanto abbiamo. / Ma le sue opere ti seguono. O uomo, l'ora suona! /".

Il dolore e la maledizione dell'essere, la caducità e la vanità di tutte le cose in un mondo dominato dal peccato, dall'errore e dal caso, possono essere riscattati da una "grande arte" che "non è in svendita", come suggerisce Gryphius, una "grande arte" che riesce a salvare dalla dannazione e dalla caducità "l'attimo senza eguali", quell'attimo senza eguali della crocifissione che la "grande arte" di Luigi Viola è riuscita a riscattare con la memoria.

ELIO MATASSI

Da Gryphius a Luigi Viola la linea di continuità per interpretare il tema della Crocifissione

Il dolore e la maledizione dell'essere

Avanti! 06/04/2005

Il poeta barocco Andreas Gryphius, molto amato da Walter Benjamin, dedica a Gesù crocifisso una lirica molto importante: "Da qui non voglio muovermi! Agita pure le spade/ Impugna asta e lancia, fatti forte d'ogni arma/ e di paure e pena,/ se terra e mare s'aprono e se il vigor dei fulmini/ guizzanti rosso-scuri mi esplodono sul capo,/ se pur cade il cielo, voglio cantar felice.// Finché mi batte il cuore, né qui né altrove/ e né mai né ora ci sarà chi si smuova./ Qui, quando dovrò, darò lo stanco spirito.// Ma tu, drizzato lassù in croce,/ Gesù Signore china il ferito volto/ e fammi, con la tua morte, eterno nella morte./". Parto da questi versi per una riflessione più generale sul grande tema della croce e della crocifissione che sono da sempre "oggetto" dell'attenzione di tutte le arti. Nella rappresentazione lirica di Gryphius l'"io" lirico organizza il suo spettacolo privato; persino le stelle gli offrono una scena adatta, con il loro ordine, con la loro funzione simbolica di confine tra cielo e terra. Ma soprattutto organizza la morte: la cosa vista e non vera è la cosa morta, la cosa caduca. Del resto solo i cadaveri (così sono riassumibili le note tesi di Walter Benjamin) entrano nella patria allegorica; il cadavere è perciò tutta la storia in quanto campo di rovine diventa emblema; la morte è in fondo più che un presupposto: è un desideratum. Dunque le cose non sono le cose; intorno a ciascuna si costituisce come un alone: un nome che rinvia a un nome, a un altro, a un altro ancora; il sistema delle loro relazioni è infinito e arbitrario. Il poeta è così autorizzato a tentare tutte le combinazioni possibili, desumendole da ogni sfera possibile. Il *theatrum mundi*, inteso come spettacolo, visualizza l'ordine; nella lirica, un ordine del genere è ogni tanto contemplabile; ma non vi si può dimenticare all'infinito che il pubblico è assente, così pure che manca la molteplicità degli attori: c'è solo un io che contempla, descrive ed al massimo ammonisce il lettore, fisicamente non davanti ai suoi occhi. Non dunque l'ordine, terreno o, – nella vanificazione di questo – piuttosto divino, ma il caos appare il tema adeguato di questo teatro privato, un caos coincidente con quell'esperire che è stato rigettato nella preistoria dei testi poetici offerti al pubblico (ma una preistoria sempre attuale tanto che un io passabilmente empirico seguita a circolare in sonetti che l'autore lascia postumi). Morte privata, caos pubblico, vuoto cosmico. È un'architettura – che più complessa non si può – a tenere insieme tutto questo. Un'architettura che riesce a sottrarre dalla

caducità anche il grande tema della croce-crocifissione. Benjamin ha coniato l'espressione "Trauerspiel", rappresentazione luttuosa, direttamente commensurabile alla lirica ed al teatro barocco, ma fungibile ed estendibile a tutte le altre arti. Si può parlare plausibilmente di un "Trauerspiel", di una rappresentazione luttuosa anche a proposito delle arti figurative. È a questa nozione allargata di "Trauerspiel" che mi riferisco per introdurre l'affascinante quadro di Luigi Viola, prestigioso pittore veneziano che ha collaborato in maniera feconda con alcuni rilevanti filosofi contemporanei, da cui il riconoscimento del premio di Santa Margherita ligure, "Pittore dell'anno 2002", da parte dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici. Il quadro, insieme con l'introduzione di Alessandro Di Chiara, giovane filosofo che ha elaborato un'ermeneutica del pensiero tragico e che attualmente ricopre l'insegnamento di Antropologia delle arti presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia e con una prefazione di Giorgio Nonveiller, che insegna Pedagogia e Didattica dell'Arte all'Accademia di Belle Arti di Venezia e Didattica della Storia dell'Arte contemporanea presso la specializzazione per l'insegnamento all'Università di Ca' Foscari, è stato pubblicato dalla raffinata casa editrice "Il Ramo" di Rapallo nel 2004 con la titolazione "La Soglia e la Croce". La "crocifissione" di Luigi Viola come grande "Trauerspiel" contemporaneo che riesce a riscattare la dimensione evenemenziale dell'accadimento come nel sonetto di Andreas Gryphius, luterano di vasta cultura umanistica e scientifica, che ci mostra il dolore e la maledizione dell'essere, la caducità e la vanità di tutte le cose in mondo dominato dal peccato, dall'errore e dal caso. Nei suoi versi questi temi si accendono di nuovi bagliori in un generale paesaggio di morte, nel quale abita un uomo consegnato non soltanto alla vanità e alla fortuna, ma ad un dolore senza redenzione e senza pietà. Per quest'uomo non c'è salvezza se non in un ordine divino che s'intravede a tratti e si rende manifesto solo nella forza e nella violenza del suo lamento. A parlare alla cultura moderna è allora proprio l'estremo ethos nichilista di questa poesia, sono la voce e l'enfasi dell'angoscia, l'orgoglioso rapporto con il nulla che si fa sforzo retorico e volontà di forma. Da Gryphius a Luigi Viola si può stabilire una linea di continuità per interpretare il tema della crocifissione nella modernità e contemporaneità. La crocifissione può diventare opera d'arte senza perdere il suo carattere evenemenziale? Ed una volta rappresentata in una specifica opera d'arte può essere reiterata senza che questo comporti un eccesso di sdrammatizzazione dell'evento? L'estetico in quanto tale può restituire l'eccezionalità della crocifissione senza farne uno "spettacolo" banale e banalizzante? Sono preoccupazioni che riflettono l'atteggiamento di Elias Canetti ne "Il frutto di fuoco", dove lo scrittore si mostra infastidito se non addirittura disgustato dalla pretesa dell'imperturbabile 'copista' che, dinanzi alla pala di Grünewald, crede di poter riprodurre in tutti i particolari e in tutte le sfumature il massimo di concentrazione dell'evento. Si può reiterare ciò che era stato reso con il pathos più elevato oppure quel tema (la crocifissione), poteva essere rappresentato una e una sola volta a meno di non voler perdere in autenticità ed in straordinarietà? Come reagire? Che cosa contrapporre al fastidio e al disgusto di Elias Canetti. Credo che l'unica modalità di eludere l'empasse sia la via percorsa da Luigi Viola in questo suo quadro in sintonia con la prospettiva che affiora nel sonetto di Gryphius.

GIORGIO NONVEILLER

Processione della Croce di Luigi Viola

2005

Traendola da un fotogramma di brevi spezzoni cinematografici [1], Luigi Viola elabora l'opera qui esposta, trascegliendo un momento circostanziato di una processione, animata dalla presenza di alcuni fedeli, di cui uno sicuramente porta la croce. Essa si erge lievemente obliqua sulla superficie luminosissima di un muro creando un violento contrasto.

A sinistra si apre lo spazio di una soglia, appena distinguibile. Tutta la rappresentazione è ridotta a pochi segni essenziali che 'agiscono' per sottrazione, evitando ogni possibile lettura convenzionale, accentuando invece una certa vaghezza, propria all'"atmosfera" del rito religioso, entro il quale viene evocato il sacrificio della croce, carico di aspettative legate alla redenzione.

La rappresentazione è calibrata su una contrapposizione orizzontale di ombra e luce, che taglia la composizione in due, creando un effetto ponderato di ambiguità percettiva. Qualcosa resta celato

nella figurazione e allude al non-visibile, 'mostrando' quei tratti minimi che paiono aprirsi al mistero della trascendenza.

Di contro a tutto ciò, siamo talmente invasi da un'iconosfera – opportunamente costruita - artefatta e riprodotta da portarci a eludere ogni esame di realtà, non meno di ogni rapporto tra la nostra interiorità, a cui diventa sempre più difficile attingere, e ciò che percepiamo come esterno. Tale iconodulia telematica vive di un'enfasi virtuale, ed è guidata da criteri esclusivamente ostensivi e spettacolari che l'artista, più che rafforzare deve smorzare ed, entro certi limiti, addirittura cancellare. Di qui il lavoro di sottrazione che abbiamo già richiamato e che muove decisamente verso la "bassa definizione" dell'immagine digitale affinché diventi – come in questo caso - inversamente proporzionale alla sua artisticità. Qui la particolare Stimmung è ben lungi dal precipitare nell'indistinto ma, proprio nel celare, indica ciò che va oltre l'immagine e che non si dà a vedere.

L'opera di Viola si propone di evocare l'interiorità e, pertanto, non può non avere una risonanza soggettiva. Se il vedere, paradossalmente, qui allude a ciò che non si vede, la stessa 'messa a fuoco' dell'immagine non può che suggerire al riguardante un'attitudine interrogativa.

L'immagine in questo caso si s-definisce e sembra muovere verso l'essenza, dato che ogni aggiunta, ogni precisazione, capace di circostanziarne l'apparenza, ci porterebbe fuori strada, poiché qui si tratta di eludere ogni "seduttività" iconodula. E, al contrario, la densità dell'immagine non precipita nel nulla ma è essa stessa un quasi-niente (come direbbe Jankélévitch), la cui gravidanza sta più dalla parte del simbolo che da quella del segno.

In questo caso l'essente sembra ritrarsi, quasi scomparire, lasciando poche tracce percepibili che si aprono alla meditazione.

Venezia, 6 marzo 2005.

[1] Si tratta di "frames" che hanno origine da spezzoni in super8, realizzati dall'artista medesimo, come "ricognizioni" memorative ovunque egli si trovasse, cioè di immagini mai viste di una trentina di anni fa.

DINO MARANGON

I videotapes del Cavallino

2004

Il 1976 sarà un anno di straordinaria intensità produttiva per quanto riguarda la realizzazione di video da parte della Galleria del Cavallino.

Solo poche mesi dopo si terrà infatti il IV° Incontro degli Artisti a Motovun, nel corso del quale, accanto alla possibilità di esprimersi liberamente, svolgendo le tematiche più congeniali a ciascun partecipante, si era stabilito di riservare "...al video-incontro che si doveva svolgere parallelamente - il compito di operare esclusivamente sul tema dell'identità."

In realtà, come spesso accade, al di là dell'indubbia suggestione del tema il "...clima di collaborazione ricco di intuizioni stimolanti e di felici incontri tra diverse personalità artistiche", porterà alla creazione di oltre venti nuovi tapes: "...opere semplici, realizzate con pochi mezzi, ma piene di forza creativa", alla realizzazione delle quali, collaboreranno un po' tutti: non è raro infatti vedere gli altri artisti attivi come attori o interpreti nei video dei loro colleghi i porgere comunque il loro aiuto mettendo a disposizione le proprie differenti competenze.

L'incontro di Motovun segna inoltre un nuovo significativo inserimento nella compagine dei videomakers del Cavallino: Luigi Viola

Di formazione classica e letteraria già nei primissimi anni Settanta, "avevo intrapreso la strada della scrittura poetica, ben presto allargando il mio lavoro al piano visuale attraverso la pratica della poesia visiva e della performance.

Proprio la necessità di documentare tali interventi mi avvicinerà alla fotografia e al video.

La consapevolezza della "... sofferenza che emerge in tante operazioni di tipo analitico ..." a partire "... da una inadeguata considerazione nell'analisi della realtà oggettiva dell'aspetto soggettivo e fantastico che sta sotto, sta dentro il dato oggettivo", come io stesso avrò modo di scrivere in occasione della mia prima personale al Cavallino, mi spingerà quindi "... al recupero dell'immaginario, all'attraversamento in chiave fantastica e soggettiva della realtà oggettiva, alla ricostruzione simbolica di immagini, parole, suoni che ci reintegri nella totalità dell'esperienza." , fino a ipotizzare, quale, naturale "... risposta interiore alla fine dell'Illuminismo concettuale ... la rinascita di un nuovo Romanticismo."

Lungo la linea di sviluppo di tali significative riflessioni si collocano anche i quattro video realizzati a Motovun sotto lo stimolo tematico del concetto di identità.

In *Identity as identification*, il dito di una mano compie un percorso lungo le pietre di un muro. In un anfratto appare la foto di un bambino. Il dito prosegue e ritrova un'altra foto, fino a che non appare la carta bollata con il foglio di espatrio.

Il fatto che le foto non siano identiche crea una sorta di spaesamento, facendo affiorare i molteplici nessi che legano insieme parole, immagini, esistenze, non senza allusioni ai conflitti ingenerati dalle insopprimibili differenze che intercorrono tra burocrazia e vita.

La considerazione dei rapporti interumani si allarga all'intero nucleo familiare in *Fall & loss of a dear family*.

L'autore pone su un piano alcune foto: la propria, quella della moglie, quella del figlio. La foto della moglie cade in avanti, così pure quella dell'autore, quella del figlio cade giù. C'è una profonda tensione in queste mute cadute: "Rappresentazione emblematica", le definirà lo stesso Viola, "della casualità delle relazioni umane, del condizionamento reciproco e, talvolta, della violenza che è presente nelle relazioni personali", specie all'interno della "... famiglia intesa come nodo paradigmatico."

Il dramma si fa ancora più esplicito in *Taking Place*, che mostra una mano scavare su una tomba, davanti alla piccola lapide, continuando a strappare via la terra finché non appare la carta d'identità dell'autore. "Identità come sostituzione", precisa Viola "Bios e Thanatos", quali termini dialettici della performance.

"...Taking Place, ossia cambiare posto, presuppone una radicale, reciproca trasformazione, quella che si gioca nella eterna dialettica ..." di vita e di morte. "Nel video", spiegherà ancora Viola, "la sostituzione corrisponde al momento dell'identità ed è consentita dall'ambiguità di una cifra, 1949", (data di nascita dell'artista), "che costituisce da sola l'elemento di incrocio tra due persone, una morta e l'altra nata in quell'anno."

Se al di là di ogni formalismo logico, rientra in campo l'universo della soggettività, esso rimane un sospeso, affascinante groviglio inestricabile di sogni, di desideri, di ricordi, di aspirazioni, di scambi. *Who is Luigi Viola?*

Persone diverse, in differenti luoghi e situazioni, nel susseguirsi dei giorni della settimana, davanti a un cartello che proclama ciascuno "uguale a sé nella serie del tempo", ripetono la medesima azione: c'è chi medita o prega (Goran Trbuljak) , chi beve birra (Dalibor Martinis), chi disegna (Zdravko Milic), chi fa rimbalzare una pallina, o gioca a ping-pong (Sanja Ivekovic), o che, infine, come lo stesso Viola , si rade la barba.

Viene sottolineata la permanenza dell'identità nello scorrere del tempo, ma anche, forse, il fatto che ognuno di noi possiede una essenziale libertà, potendo desiderare anche di essere altro da sé, identificandosi con qualche altra persona, o con un suo atteggiamento, un suo ruolo, magari ingannando sé stesso.

Can freedom lie in the realization of a dream, è infatti la scritta che conclude il video.